

Lumen

Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies
Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle

LUMEN

La Religieuse de Denis Diderot ou l'hypotypose spéculaire

Pierre Berthiaume

Volume 22, 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1012259ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1012259ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian Society for Eighteenth-Century Studies / Société canadienne d'étude
du dix-huitième siècle

ISSN

1209-3696 (print)

1927-8284 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Berthiaume, P. (2003). *La Religieuse de Denis Diderot ou l'hypotypose
spéculaire*. *Lumen*, 22, 67–81. <https://doi.org/10.7202/1012259ar>

5. *La Religieuse* de Denis Diderot ou l'hypotypose spéculaire

Le vrai de la nature est la base du vraisemblable de l'art¹

Dans son analyse de *la Religieuse*, Henri Bénac rappelait l'importance de la «technique théâtrale» dans l'économie du roman. «C'est à elle», expliquait-il, que Diderot «emprunte les gestes, les mouvements, les attitudes qui groupent ses personnages dans de vastes tableaux, et parlent à l'imagination².» A la suite de Diderot lui-même, les critiques ont souvent vu dans ces tableaux l'expression d'une rhétorique qui viserait à provoquer un élan moral par le biais de l'émotion³.

On devine tout ce que ce mode de pensée doit au spiritualisme du siècle précédent. Pierre de Bérulle n'enjoignait-il pas à ses lecteurs de contempler les «états» et «conditions» du Christ «sur la Terre⁴», afin que ce dernier, «appropriant» à chacun ses différents états, «se communique à nous, & nous incorpore en luy⁵»? Pour Pierre de Bérulle, l'orant, qui fait l'expérience sensible des «états» du Christ, est jeté hors de lui-même et Dieu, alors, le «rend sien viuens en luy, de luy, & par luy, comme

1 Denis Diderot, «Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux salons», dans *Ceuvres complètes*, Paris, Garnier frères, Libraires-éditeurs, 1876, t. XII, p. 107.

2 Henri Bénac, «Présentation», dans Diderot, *Ceuvres romanesques*, Paris, Éditions Garnier frères, 1970 (1962), p. XII.

3 Voir, par exemple, *ibid.*, p. XI.

4 Pierre de Bérulle, *Ceuvres complètes du cardinal de Bérulle*, reproduction de l'édition princeps (1644), Monsoult, Maison d'institution de l'Oratoire, 1960, t. I, p. 300. Dans son étude du style de Diderot, Leo Spitzer faisait déjà le rapprochement entre *la Religieuse* et «the exercitium spirituale» (voir «The Style of Diderot», dans *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948, p. 149).

5 Bérulle, *op. cit.*, t. II, p. 773.

faisant partie de son Corps, de son Esprit, & de luy-mesme⁶». La contemplation des «états» du Christ se métamorphose en intériorisation de ceux-ci, si bien que l'orant et le Christ, «embrasez d'vn feu d'Amour & de Charité⁷», se fondent en «vne mesme chose», le Christ devenant «la vie & la forme» de l'âme de l'orant et celle-ci n'étant plus alors «qu'vne capacité de luy & de ses voyes⁸».

Mais chez Pierre de Bérulle, tout comme chez Jean-Jacques Olier, qui propose une méthode pour réaliser cette union avec Dieu⁹, l'orant doit aliéner son *moi* pour participer de la nature du Créateur. Tel n'est pas le cas chez Diderot, chez qui les tableaux s'inscrivent dans un mouvement spéculaire qui exclut l'autre au profit de soi¹⁰. C'est du moins ce que suggèrent deux tableaux dans *la Religieuse*: l'exorcisme pratiqué sur Suzanne Simonin à Longchamp et l'interrogatoire auquel elle est soumise¹¹.

* * *

-
- 6 *Ibid.* À noter que le début de la phrase est au pluriel: «nous rend siens, viuans [...]».
- 7 *Ibid.*, t. I, p. 171.
- 8 *Ibid.*, t. II, p. 1221.
- 9 Voir Jean-Jacques Olier, *Introduction à la vie et aux vertus chrétiennes*, Paris, Librairie Poussielgue Frères, 1875 (1661).
- 10 L'étude qui suit s'inscrit dans la perspective analytique de Roger Kempf, qui insiste sur l'importance du «double processus de refus des autres et de récupération de soi» qui caractérise Suzanne et qui montre «l'ambiguïté des miroirs» qui «instaurent une distance, mais une distance qui ne se justifie que par le retour à soi» (voir *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, 1964, p. 227 et 228. Voir aussi p. 36-38 et 224-229).
- 11 Édition utilisée: Denis Diderot, *la Religieuse*, dans *Œuvres complètes*, édition critique et annotée présentée par Georges May, Herbert Dieckmann, Jane Marsh Dieckmann, Jean Parrish, Jacques Chouillet, avec les soins de Jean Varloot, Paris, Hermann, 1975, t. 11, p. 172-176 (exorcisme) et p. 176-178 (interrogatoire). Dans son article sur «la beauté convulsive de "La Religieuse"», Jean Sgard analyse plusieurs «scènes» et plusieurs «tableaux» du roman, mais il s'agit de «scènes hallucinées» au cours desquelles Suzanne Simonin connaît des expériences traumatisantes (voir «La beauté convulsive de "La Religieuse"», dans *l'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique: mélanges en hommage à Jacques Chouillet (1915-1990)*, textes réunis et publiés par Sylvain Auroux, Dominique Bourel et Charles Porset, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 209-215). Dans *le Goût des larmes au XVIII^e siècle* (Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 157-167), Anne Coudreuse produit une analyse de la «picturalité du roman» qui met l'accent sur la «représentation du corps souffrant». Elle montre comment, à partir de la narration, s'élaborent les tableaux. Notre étude porte plutôt sur le regard de la narratrice et sur son jeu spéculaire.

Trois courtes phrases ouvrent l'exorcisme: «J'arrivai dans l'église», rappelle Suzanne. «Le grand vicaire y avait célébré la messe. La communauté y était assemblée.» Ces trois phrases décrivent ce que Suzanne voit au moment où elle entre dans l'église. Le regard de la narratrice coïncide avec celui de la protagoniste et il se réduit à un constat objectif. Tel n'est pas le cas dans la phrase suivante:

J'oubliais de vous dire que quand je fus à la porte, ces trois religieuses qui me conduisaient me serraient, me poussaient avec violence, semblaient se tourmenter autour de moi, et m'entraînaient, les unes par le bras, tandis que d'autres me retenaient par derrière, comme si j'avais résisté et que j'eusse répugné à entrer dans l'église, cependant il n'en était rien.

Le verbe «oubliais» ne signale pas seulement l'intervention de la narratrice au sein du discours; il induit une modification de l'angle sous lequel l'événement est présenté. La phrase marque un léger déplacement du regard. Suzanne décrit le petit groupe qu'elle formait avec les trois religieuses qui l'amenaient comme si elle le voyait de l'extérieur. Le récit devient une scène. Nous ne voyons plus Suzanne avec les yeux de la protagoniste, mais à travers la médiation du regard de la narratrice qui s'est démarquée de la protagoniste.

Ces variations focales n'ont rien d'original, dira-t-on. Elles sont fréquentes dans les Mémoires de l'époque, qu'ils soient vrais ou romanesques¹². Nombreux sont les narrateurs qui élargissent leur perspective pour produire des explications qui permettent au lecteur de mieux comprendre les événements rapportés. Mais leur regard sur le passé passe par la médiation d'une conscience dont la présence n'a de cesse de se manifester. Dans *la Religieuse*, dans la scène qui s'amorce, point de réflexions, point d'émotion. Si l'on fait abstraction de la dernière phrase, qui permet à la narratrice de rétablir la vérité¹³, tout se passe, et demeure, au niveau du regard.

Le phénomène se confirme dans la phrase suivante. «On me conduisit vers les marches de l'autel», observe Suzanne, avant d'ajouter: «j'avais

12 D'ailleurs, le substantif «mémoires» apparaît dans le texte (p. 82), ainsi que d'autres termes pour désigner l'œuvre: «lettre», «histoire», par exemple. Selon Jean Parrish, les hésitations de Diderot s'expliquent par les transformations qu'il a apportées au roman au cours de ses différentes révisions (voir «Introduction», dans Diderot, *la Religieuse*, p. 45-47).

13 Les religieuses bousculent Suzanne «comme si» elle avait résisté et qu'elle eût «répugné à entrer dans l'église, cependant il n'en était rien».

peine à me tenir debout, et l'on me tirait à genoux comme si je refusais de m'y mettre; on me tirait comme si j'avais eu le dessein de fuir». Une fois encore, le récit se transforme en scénario. Hormis le fait qu'elle explique qu'elle avait peine à se tenir debout, Suzanne décrit la scène telle qu'elle aurait pu apparaître aux yeux d'un témoin. Les deux dernières phrases, qui comprennent chacune une proposition comparative conditionnelle, introduite par la locution «comme si», décrivent moins la réalité que ce qu'un spectateur aurait pu voir.

Mais narratrice et protagoniste se fondent dans les dernières phrases du préambule à l'exorcisme. Après avoir exposé en trois courtes phrases la fin de la cérémonie religieuse¹⁴, Suzanne insiste à nouveau sur la violence dont elle était l'objet:

Au moment de la bénédiction où l'on s'incline par vénération, celles qui m'avaient saisie par les bras me courbèrent comme de force, et les autres m'appuyaient les mains sur les épaules.

Le texte décrit ce qu'un témoin aurait pu voir, comme si la narratrice se distinguait de la protagoniste. Mais Suzanne poursuit: «Je sentais ces différents mouvements, mais il m'était impossible d'en deviner la fin. Enfin tout s'éclaircit.» Si la première phrase, qui porte sur ce que sentait Suzanne, rend compte de son ignorance et marque une distance entre la protagoniste, qui ne comprend pas le sens de l'événement en cours, et la narratrice, qui connaît la vérité, la dernière phrase témoigne, au contraire, de la coïncidence du regard de la protagoniste et de celui de la narratrice. Toutes deux voient maintenant clair. Dès lors, le personnage sur scène est investi par la narratrice, si bien que le regard de celle-ci lui confère une présence intense, comme si un projecteur l'éclairait violemment et qu'il laissait les autres personnages dans l'ombre.

Henri Bénac avait bien raison de souligner le caractère dramatique de *la Religieuse*¹⁵. Lorsque Suzanne décrit les avanies que les trois religieuses

14 «On chanta le *Veni Creator*, on exposa le Saint Sacrement, on donna la bénédiction».

15 Jean Parrish voit un «défaut évident» dans les passages où «Suzanne voit trop, se souvient de trop, tout en souffrant beaucoup. La douleur laisse des traces profondes dans le cœur mais que doit savoir Suzanne de ses gestes, de ce qui se montre à la surface? Le «Pittor son anch'io» peut se rapporter à Diderot ou à un tiers (voir Mme Moreau-Madin dans la *Préface-annexe*) mais la vraisemblance exige, au contraire, que Suzanne soit tout sauf «peintre» d'elle-même» («Introduction», dans Diderot, *la Religieuse*, p. 52-53). Toutefois, Parrish se montre sensible à l'emploi du dialogue dramatique dans le roman: «dans la mesure où Suzanne «joue» son passé, où elle s' imagine au moment même de l'événement qu'elle décrit, dans la mesure où elle

lui font subir, elle fait en réalité une mise en scène. Son discours s'apparente à des didascalies destinées à indiquer aux comédiens comment jouer leur rôle. Elle se représente en train d'être poussée «comme si» elle avait résisté, elle se montre inclinée «comme de force» par les religieuses qui l'entourent. Elle pour qui tout s'est éclairci, au lieu d'expliquer qu'on voulait la faire passer pour possédée, signale la violence des religieuses sans en exposer la raison. En cela, son discours la projette sur scène et la donne à voir en même temps qu'il expose son regard, comme si elle était à la fois sur scène et hors champ. A la fin du préambule, scénographe et personnage se rejoignent. Du coup, la scène devient tableau. Par le jeu du regard, Suzanne est tout à la fois objet du regard et regard projeté sur elle-même, comme dans une hallucination spéculaire.

Autre aspect intéressant de ce préambule: l'opposition entre le «je» de la narratrice et le «on» anonyme des religieuses. Les trois «satellites¹⁶» de la mère Sainte-Christine, la supérieure de Longchamp, n'ont pas d'identité précise¹⁷. Suzanne ne fait allusion à elles que par le biais de pronoms indéfinis: «les unes», «d'autres», «on». Celles qui, par leur trompeuse attitude, induisaient en erreur s'évanouissent dans l'anonymat, alors même que le regard de la narratrice se projette sur Suzanne.

L'exorcisme proprement dit ne fait qu'accentuer ce jeu spéculaire, partant la présence de Suzanne, alors même que les religieuses se fondent de plus en plus dans l'ombre. Seuls l'archidiacre et ses deux ecclésiastiques demeurent présents, mais pour servir de miroir à Suzanne¹⁸. Ce miroir, qui reflète une image déformée d'elle, Suzanne va le traverser et accéder à ce qui s'apparente à une épiphanie. C'est ce que réalise l'exorcisme proprement dit.

Les premiers échanges entre l'archidiacre et Suzanne reposent sur de brèves injonctions du prêtre, auxquelles Suzanne répond par le silence, tourmentée qu'elle est par les religieuses qui l'entourent. Mais toute gênée qu'elle est dans ses mouvements, Suzanne décrit la scène en en soulignant la fausseté et en insistant sur son faux-semblant:

réussit à fondre le présent et le passé, elle et son récit s'animent d'une vie nouvelle» (*ibid.*, p. 53).

16 *La Religieuse*, p. 172.

17 Elles ne sont jamais identifiées nommément.

18 «Après la bénédiction, le grand vicaire se dépouilla de sa chasuble, se revêtit seulement de son aube et de son étole, et s'avança vers le marches de l'autel où j'étais à genoux; il était entre les deux ecclésiastiques, le dos tourné à l'autel sur lequel le St. Sacrement était exposé, et le visage de mon côté. Il s'approcha de moi et me dit.»

Sœur Suzanne, levez-vous ... Les sœurs qui me tenaient me levèrent brusquement, d'autres m'entouraient et me tenaient embrassée par le milieu du corps comme si elles eussent craint que je ne m'échappasse. Il ajouta: Qu'on la délie ... On ne lui obéissait pas, on feignait de voir de l'inconvénient ou même du péril à me laisser libre; mais je vous ai dit que cet homme était brusque, il répéta d'une voix ferme et dure: Qu'on la délie ... On obéit. A peine eus-je les mains libres, que je poussai une plainte douloureuse et aiguë qui le fit pâlir, et les religieuses hypocrites qui m'approchaient s'écartèrent comme effrayées. Il se remit, les sœurs revinrent comme en tremblant, je demeurais immobile.

En même temps qu'elle dénonce l'hypocrite mise en scène dont elle est victime¹⁹, Suzanne, une fois déliée, revient à la vie, comme le suggère son cri, qui attire encore davantage le regard sur elle. Mais au lieu de parler, elle exhibe ses plaies:

Il me dit: Qu'avez-vous? Je ne lui répondis qu'en lui montrant mes deux bras; la corde dont on me les avait garrottés m'était entrée presque entièrement dans les chairs, et ils étaient tout violets du sang qui ne circulait plus et qui s'était extravasé. Il conçut que ma plainte venait de la douleur subite du sang qui reprenait son cours.

La pantomime annonce la transfiguration de Suzanne, qui suit immédiatement. Le prêtre, qui reprend la parole, ordonne qu'on «lève» le voile de Suzanne. Comme celui-ci a été «cousu en différents endroits», l'opération s'avère difficile:

Cependant à force de tirer, le fil manqua en quelques endroits, le voile ou mon habit se déchirèrent en d'autres, et l'on me vit. J'ai la figure intéressante, la profonde douleur l'avait altérée, mais ne lui avait rien ôté de son caractère; j'ai un son de voix qui touche, on sent que mon expression est celle de la vérité. Ces qualités réunies firent une forte impression de pitié sur les jeunes acolytes de l'archidiacre²⁰.

19 «On feignait [...] religieuses hypocrites [...]». En revanche, elle ne fait pas allusion à la douleur que lui causent ses liens. Seule sa «plainte douloureuse» en témoigne, comme au théâtre.

20 Suzanne n'a pas encore ouvert la bouche, sinon pour laisser passer un cri. Elle annonce donc un effet de sa voix qu'elle n'a pu mesurer qu'au cours de l'échange qui suit. D'autre part, l'archidiacre, qui est «juste, mais peu sensible», n'est pas touché par les charmes de Suzanne. Sur cette scène, voir Roger Kempf, *op. cit.*, p. 196; Philip Stewart, «Body Language in *La Religieuse*», dans *Studies in French Fiction in honour of Vivienne Milne*, sous la direction de Robert Gibson, London, Grant & Cutler, 1988, p. 307-321.

Telle une sainte de la légende dorée, Suzanne sort du linceul qui la cachait, transfigurée et resplendissante. Libérée de ses voiles, elle offre aux regards sa touchante beauté, qui suffit à faire évanouir sa fausse apparence de possédée. A l'artifice qui voilait sa beauté, aux voiles qui cachait la vérité, elle oppose sa seule présence radieuse, qui dissipe le mensonge.

À défaut de réaliser une véritable transfiguration, à laquelle il ne saurait croire, Diderot, par le jeu du regard de sa narratrice, amorce une métamorphose de son personnage. La rhétorique tient lieu de miracle chrétien. Placée au centre du tableau, Suzanne, sur qui se concentre toute la lumière, impose sa présence. A la fois celle sur qui convergent les regards et celle qui les oriente, Suzanne accède à l'existence. Sa parole est ontologique. Comme dans la *Genèse*, il lui suffit d'affirmer les choses pour qu'elles soient: «Sœur Suzanne, croyez-vous en Dieu père, fils et St. Esprit?» demande l'archidiacre. «J'y crois», répond simplement Suzanne «Croyez-vous en notre mère sainte Église? — J'y crois», répète Suzanne. Dire, c'est faire.

Ce sera aussi être. Au moment où l'archidiacre lui demande si elle renonce à Satan et à ses œuvres, Suzanne fait un «mouvement subit en avant» et pousse «un grand cri». L'archidiacre se trouble, ses acolytes pâlisent, les religieuses s'agitent. Le prêtre apaise le tumulte, regarde Suzanne en s'attendant «à quelque chose d'extraordinaire». Or il ne se passe rien. Ou plutôt si. Suzanne prend la parole et accuse les religieuses qui l'entourent de l'avoir piquée avec un objet pointu²¹. Elle ne dénonce plus l'attitude hypocrite des religieuses par la locution conjonctive «comme si»; elle affirme catégoriquement qu'on l'a blessée. Le geste fait pour la flétrir lui donne l'occasion de prendre l'initiative et de s'imposer.

Suzanne occupe maintenant seule, ou presque, toute la scène²², et sa parole suffit pour créer l'objet dont elle est porteuse:

Faites un acte de foi ... [ordonne l'archidiacre,] et je le fis [dit Suzanne]. Faites un acte d'amour ... et je le fis. Faites un acte d'espérance ... et je le fis. Faites un acte de charité ... et je le fis.

21 «Il fit signe qu'on se rapaisât. Cependant il me regardait; il s'attendait à quelque chose d'extraordinaire. Je le rassurai en lui disant: Monsieur, ce n'est rien, c'est une de ces religieuses qui m'a piquée vivement avec quelque chose de pointu ... et levant les yeux et les mains au Ciel, j'ajoutai en versant un torrent de larmes: C'est qu'on m'a blessée au moment où vous me demandiez si je renonçais à Satan et à ses pompes, et je vois bien pourquoi.»

22 «L'archidiacre me remit le bas de son étole sur la tête; les religieuses allaient se rapprocher; mais il leur fit signe de s'éloigner.»

Plus qu'une impression d'automatisme²³, les phrases courtes, reliées par la conjonction *et*, confèrent au discours de Suzanne la valeur d'une vérité catégorique et à la locutrice une force tranquille. Quant aux protagonistes demeurés sur scène, ils n'ont d'autre rôle que de renvoyer à Suzanne une image valorisante d'elle-même. Ses «actes» ne sont-ils pas suffisamment «pathétiques» pour arracher «des sanglots» aux religieuses demeurées sur place, faire couler des larmes des yeux des «deux jeunes ecclésiastiques» et étonner l'archidiacre, pourtant «peu sensible²⁴»?

Aussi l'exorcisme se termine-t-il par un véritable renversement de la situation. Celle qui est entrée dans l'église voilée et ligotée, impose maintenant sa lumineuse présence et affirme son innocence en des termes qui excluent le doute²⁵, si bien que c'est sur son accusatrice, sur la supérieure du couvent, que le représentant de Dieu jette maintenant «un regard terrible».

La description des derniers moments de l'exorcisme se réduit à quelques didascalies²⁶, sans aucune allusion aux sentiments de la narratrice²⁷. Aussi le lecteur devient-il spectateur d'un retable à travers le

23 Leo Spitzer voit dans la répétition des quatre injonctions de l'archidiacre suivies de la conjonction «et» et de «je le fis» une forme d'automatisme à valeur parodique (voir *loc. cit.*, p. 179, n. 19). Sans doute Spitzer ne tient-il pas compte du contexte dramatique de l'exorcisme pour prêter à la scène la même valeur que celle au cours de laquelle Suzanne décrit les attouchements ambigus de la mère supérieure de Saint-Eutrope et dont il montre tout le caractère parodique (voir *ibid.*, p. 146-150). Le nom de ce dernier couvent se retrouve chez Zola, Saint-Eutrope étant le nom de la paroisse où l'abbé Mouret exerce son ministère après l'épisode du Paradou.

24 «Je ne me souviens point en quels termes ils étaient conçus, mais je pense qu'apparemment ils étaient pathétiques, car j'arrachai des sanglots de quelques religieuses, que les deux jeunes ecclésiastiques en versèrent des larmes, et que l'archidiacre étonné me demanda d'où j'avais tiré les prières que je venais de réciter». Plus haut, Suzanne écrivait de l'archidiacre qu'il «était juste, mais peu sensible». Sur cette préoccupation de Suzanne à mesurer ses effets sur ses auditeurs, voir Robert J. Ellrich, «The Rhetoric of *La Religieuse* and the Eighteenth-Century Forensic Rhetoric», *Diderot Studies*, III, 1961, p. 129-154, plus particulièrement p. 133.

25 «Du fond de mon cœur, ce sont mes pensées et mes sentiments. J'en atteste Dieu qui nous écoute partout et qui est présent sur cet autel. Je suis chrétienne, je suis innocente; si j'ai fait quelques fautes, Dieu seul les connaît, et il n'y a que lui qui soit en droit de m'en demander compte et de les punir ...».

26 «Il se fit apporter un Christ et me le présenta à baiser, et je le baisai sur les pieds, sur les mains et sur la plaie du côté. Il m'ordonna de l'adorer à voix haute; je le posai à terre, et je dis à genoux [...]. Il me dit ensuite: Faites un acte de foi ... et je le fis [...].».

27 Les seules informations sur l'intimité du personnage regardent le présent de la

regard de la narratrice, à la fois protagoniste et ordonnatrice du tableau. Si, semblable à un faisceau lumineux, le regard de Suzanne s'est dédoublé au début de l'exorcisme, il s'est par la suite ressoudé pour mieux enluminer le personnage, qu'entoure un chœur²⁸.

* * *

À la fin de l'interrogatoire qui suit l'exorcisme, Suzanne exhibe une nouvelle fois ses plaies: «vous voyez!» dit-elle à l'archidiacre. A nouveau, son discours la fait tout autant actrice que metteur en scène de son geste. Son regard ne se projette à l'extérieur que pour revenir sur elle. Mais ici, c'est pour mieux accuser la mère Sainte-Christine, la supérieure de Longchamp.

À l'instar de l'exorcisme, l'interrogatoire a lieu dans un décor presque abstrait qui laisse dans l'ombre tout ce qui entoure les cinq protagonistes du drame. Aussi Suzanne, l'archidiacre, les deux jeunes ecclésiastiques et la supérieure du couvent imposent-ils leur présence avec une force singulière²⁹. Mais au cours de l'interrogatoire proprement dit, Suzanne, qui répond toujours laconiquement et précisément, s'impose de plus en plus, alors que la supérieure, qui parvient tout au plus à bredouiller, perd toute consistance, avant d'être réduite au silence et anéantie.

L'opération comporte trois étapes. Dès le début de l'interrogatoire, le caractère succinct et précis des réponses de Suzanne, qui oppose aux manquements qu'on lui reproche la même phrase accusatrice: «c'est

narration, par exemple lorsque Suzanne explique qu'elle «pense» que ses «actes» étaient sans doute pathétiques, puisqu'ils émurent tous les assistants.

28 Pour Jean Parrish, Suzanne «pâtit, et elle raconte, mais elle reste toujours extérieure aux événements qu'elle décrit. Diderot l'a senti. Suzanne quand elle raconte son passé en simple mémorialiste reste une ombre. Une abstraction encore quand elle incarne la victime des abus conventuels. Son rôle essentiel de narrateur nuit encore à celui de protagoniste. De deux choses l'une: ou Suzanne devait être libérée de cette double fonction embarrassante, ou bien ces deux rôles devaient se fondre pour ne devenir que deux aspects d'un même personnage» («Introduction», dans Diderot, *la Religieuse*, p. 54-55). Mais n'est-ce pas précisément ce que réalise Diderot dans le jeu spéculaire étudié ici?

29 «Le reste de cette cérémonie où la majesté de Dieu venait d'être insultée, les choses les plus saintes profanées et le ministre de l'Église bafoué, s'acheva et les religieuses se retirèrent, excepté la supérieure et moi et les jeunes ecclésiastiques. L'archidiacre s'assit, et tirant le mémoire qu'on lui avait présenté contre moi, il le lut à haute voix et m'interrogea sur les articles qu'il contenait.»

qu'on m'en empêche», témoigne de son assurance et de sa force³⁰. La supérieure tente alors de prendre la parole, mais en vain³¹. Cette intervention avortée constitue une charnière, car Suzanne ne reprend la parole que pour mieux exposer ses griefs et clouer au pilori mère Sainte-Christine, et ce grâce aux questions de l'archidiacre:

Pourquoi sortez-vous la nuit de votre cellule? — C'est qu'on m'a privée d'eau, de pot à eau et de tous les vaisseaux nécessaires aux besoins de la nature. — Pourquoi entend-on du bruit la nuit dans votre dortoir et dans votre cellule? — C'est qu'on s'occupe à m'ôter le repos ...

Une seconde intervention de la supérieure, tout aussi inutile que la première³², ne change rien à la situation: l'archidiacre la fait taire et Suzanne, toujours interrogée par le prêtre, poursuit son réquisitoire:

Qu'est-ce qu'une jeune religieuse qu'on a arrachée de vos mains et qu'on a trouvée renversée à terre dans le corridor? — C'est la suite de l'horreur qu'on lui avait inspirée de moi. — Est-elle votre amie? — Non, monsieur. — N'êtes-vous jamais entrée dans sa cellule? — Jamais. — Ne lui avez-vous jamais fait rien d'indécent soit à elle, soit à d'autres? — Jamais. — Pourquoi vous a-t-on liée? — Je l'ignore. — Pourquoi votre cellule ne ferme-t-elle pas? — C'est que j'en ai brisé la serrure. — Pourquoi l'avez-vous brisée? — Pour ouvrir la porte et assister à l'office le jour de l'Ascension. — Vous vous êtes donc montrée à l'église ce jour-là? — Oui, monsieur ...

Lorsque la supérieure tente une troisième fois d'intervenir, c'est Suzanne, et non l'archidiacre, qui l'interrompt et qui substitue son discours à celui qu'elle s'apprêtait à faire:

La supérieure dit: Monsieur, cela n'est pas vrai, toute la communauté ... Je l'interrompis: Assurera que la porte du chœur était fermée, qu'elles m'ont trouvée prosternée à cette porte, et que vous leur avez ordonné de marcher sur

30 «Pourquoi, me dit-il, ne vous confessez-vous point? — C'est qu'on m'en empêche. — Pourquoi n'approchez-vous point des sacrements? — C'est qu'on m'en empêche. — Pourquoi n'assistez-vous ni à la messe, ni aux offices divins? — C'est qu'on m'en empêche».

31 «La supérieure voulut prendre la parole, mais il lui dit avec son ton: Madame, taisez-vous ...».

32 «La supérieure voulut encore parler; il lui dit pour la seconde fois: Madame, je vous ai déjà dit de vous taire; vous répondrez quand je vous interrogerai ...».

moi, ce que quelques-unes ont fait, mais je leur pardonne et à vous, Madame, de l'avoir ordonné. Je ne suis pas venue pour accuser, mais pour me défendre.

Après quoi, Suzanne peut poursuivre son réquisitoire et, tout en s'en défendant, dénoncer la supérieure, sur laquelle, *in fine*, elle dirige un regard accusateur :

Pourquoi n'avez-vous ni rosaire, ni crucifix? — C'est qu'on me les a ôtés. — Où est votre bréviaire? — On me l'a ôté. — Comment priez-vous donc? — Je fais ma prière de cœur et d'esprit, quoiqu'on m'ait défendu de prier. — Qui est-ce qui vous a fait cette défense? — Madame ...

Suzanne, qui a monopolisé toute l'attention sur elle, prend, à la fin de cette première partie de l'interrogatoire, l'initiative et oriente la lumière sur la mère supérieure, qu'elle transforme en accusée.

Autant Suzanne a su répondre précisément et succinctement aux questions de l'archidiacre, autant la mère Sainte-Christine se montre incapable d'assurer sa propre défense. Une malheureuse intervention de sa part lui donne un droit de parole, dont elle use mal, et qu'on lui retire presque aussitôt³³. Le réquisitoire contre la supérieure s'infléchit en plaidoyer en faveur de Suzanne, sur qui convergent les regards³⁴. Au moment même où celle-ci reprend son titre de religieuse³⁵, l'intervention de l'archidiacre souligne les sévices dont elle a été victime, si bien que la seconde étape de l'interrogatoire se termine au moment où, à nouveau sur le devant de la scène, elle est auréolée d'un nouveau pouvoir.

Au cours de la troisième étape, la scène s'anime un instant pour mieux s'achever sur un tableau³⁶. L'archidiacre :

33 «La supérieure allait encore parler. Madame, lui dit-il, est-ce vrai ou faux que vous lui ayez défendu de prier? Dites oui ou non. — Je croyais et j'avais raison de croire ... — Il ne s'agit pas de cela. Lui avez-vous défendu de prier, oui ou non? — Je lui ai défendu, mais ...».

34 La mère supérieure n'a servi que de miroir à Suzanne.

35 L'archidiacre l'appelle «sœur Suzanne».

36 A l'exception de la question, il est vrai fondamentale, des vœux, l'archidiacre et Suzanne semblent alors à l'unisson. «Il est incroyable qu'on ait usé avec vous si sévèrement sans que vous ayez commis quelque faute qui l'ait mérité. — Ma faute est de n'être point appelée à l'état religieux et de revenir contre des vœux que je n'ai pas faits librement. — C'est aux lois à décider cette affaire, et de quelque manière qu'elles prononcent, il faut en attendant que vous remplissiez les devoirs de la vie religieuse. — Personne, Monsieur, n'y est plus exacte que moi. — Il faut que vous jouissiez du sort de toutes vos compagnes. — C'est tout ce que je demande».

— N'avez-vous à vous plaindre de personne? — Non, Monsieur, je vous l'ai dit; je ne suis point venue pour accuser, mais pour me défendre. — Allez. — Monsieur, où faut-il que j'aille? — Dans votre cellule ... Je fis quelques pas, puis je revins et je me prosternai aux pieds de la supérieure et de l'archidiacre. Eh bien, me dit-il, qu'est-ce qu'il y a? Je lui dis en montrant ma tête meurtrie en plusieurs endroits, mes pieds ensanglantés, mes bras livides et sans chair, mon vêtement sale et déchiré: Vous voyez! ...

Le regard du lecteur, ou du spectateur, est orienté sur Suzanne. En se montrant elle-même, en produisant ses stigmates, Suzanne condamne la mère supérieure. Le récit s'achève sur un arrêt sur image qui enlumine Suzanne. Autant dans la scène de l'exorcisme que dans celle de l'interrogatoire, le regard de Suzanne tient lieu de rhétorique.

* * *

Tout, dans les deux tableaux, repose sur l'exhibition de Suzanne qui est en même temps celle qui est regardée et celle qui, à travers son regard, se met en scène. On aurait envie de parler de surexposition de Suzanne, dont la présence est portée à une telle densité qu'en plus d'éclairer la scène au point de la rendre presque aveuglante, elle la transforme en épure aux lignes qui ont la précision d'une gravure. Aussi est-ce moins sur le «réalisme» et le «pathétique irrésistible³⁷» que repose le discours que sur une forme d'abstraction qui s'inscrit dans les thèses défendues par Diderot, pour qui c'est à la condition qu'il aille à l'essentiel, mieux à l'essence des choses et des êtres, que l'artiste est vrai³⁸.

La vérité est affaire de rhétorique, sinon effet de rhétorique. Pendant l'exorcisme et pendant l'interrogatoire, Suzanne dit vrai; la preuve: elle s'exprime avec clarté et précision. Au contraire, le désordre du discours de la mère supérieure et ses balbutiements dénoncent sa duplicité. La mise en scène de l'exorcisme et de l'interrogatoire obéit à la même logique. Parce qu'ils ont la précision d'une épure découpée au scalpel,

37 Voir Jules Thomas, *l'Humanisme de Diderot*, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1932, p. 148. Comme on l'a déjà noté, Suzanne n'expose pas ses mouvements intimes, ses émotions.

38 Chez Diderot, rappelle Roland Barthes, le tableau obéit à «un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entour innommé, et promeut à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ» (*l'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1993 [1982], p. 87).

les deux tableaux revêtent une valeur didactique et apodictique beaucoup plus efficace que ne le ferait un développement pathétique. Comme dans le cas de la parole de Suzanne, la vérité se fonde sur la rigoureuse ordonnance des tableaux.

En même temps, par leur caractère schématique, les deux tableaux confèrent au drame de Suzanne une dimension universelle. Devenue presque abstraite, à force d'être réduite à l'essentiel, la situation de Suzanne prend valeur d'axiome. Oublié le marquis de Croismare, oubliée la mystification à l'origine du récit. Ne demeure qu'une gravure aux traits ciselés qui dit le malheur de toute religieuse devenue bouc émissaire d'une communauté³⁹. Dans la sécheresse de ses lignes, le tableau illustre une situation idéale⁴⁰.

Alors que chez Prévost le rappel du passé permet de le ranimer⁴¹, chez Diderot, tout se joue à l'intérieur du cadre d'un tableau. Il n'est pas inintéressant de rappeler que Diderot rejetait l'idée que le spectateur d'un tableau pénètre dans celui-ci. Alors qu'il évoque «La chaste Suzanne», une toile de Louis-Jean-François Lagrenée, analysée dans le *Salon* de 1767, Diderot explique:

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 là⁴².

39 Voir Fida Geagea, «Les manifestations de la violence sacrée dans *la Religieuse* de Denis Diderot et *les Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos», Ottawa, Université d'Ottawa, mémoire de maîtrise, 1999.

40 «Cette dialectique du vrai et du faux, c'est encore M. Dieckmann qui le rappelle, Diderot la pressent déjà en 1761, dans son *Éloge de Richardson*, où il montre comment les personnages romanesques, d'abord faux, deviennent vrais, d'une vérité idéale. A partir de là, et jusqu'à *Jacques le fataliste*, la dialectique se poursuit en se renversant: la vérité idéale de l'œuvre d'art, qui était d'abord mensonge, redevient mensonge en renonçant à l'illusion du vrai; mais l'illusion du vrai étant l'indice du faux, il se découvre ainsi une vérité beaucoup plus pure» (Robert Mauzi, dans Diderot, *la Religieuse*, texte établi et présenté par Robert Mauzi, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», 1972, p. 16). Voir Diderot, *Éloge de Richardson. Auteur des romans de Paméla, de Clarisse et de Grandisson*, dans *Cœuvres complètes*, op. cit., t. V, p. 221.

41 Par exemple, Mlle Fidert en arrive à mimer le parricide perpétré jadis, avant de verser dans la folie (voir Prévost, *Campagnes philosophiques*, texte établi par Jean Oudart, dans *Cœuvres de Prévost*, sous la direction de Jean Sgard, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1982, t. IV, p. 267-268 et 281).

42 Diderot, «Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux salons», *Cœuvres complètes*, op. cit., t. XII, p. 101.

Pour Diderot, le spectateur ne doit pas «entrer» dans un tableau. A la suite de Christian-Louis Hagedorn, dont il a lu *Réflexion sur la peinture*⁴³, Diderot écrit: «Laisse prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien⁴⁴».

Pourtant, alors qu'il évoque sa lecture des romans de Richardson, Diderot observe: «Combien j'étais bon! combien j'étais juste! que j'étais satisfait de moi! J'étais, au sortir de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien⁴⁵». L'élan moral auquel faisait allusion Henri Bénac est bien là, mais inscrit dans le champ de l'imaginaire. La bonté qui découle de l'émotion que suscite la lecture n'est jamais vécue que par procuration, dans la mesure où elle est le produit de la lecture et qu'elle porte sur le seul monde du roman. Tout se passe à l'intérieur de la lecture: Diderot est comme un homme qui aurait employé sa journée à faire le bien, mais ce bien, il ne l'a pas fait. L'œuvre devient miroir aux alouettes et la lecture procure un sentiment de bonté sans qu'on ait à agir vraiment en homme bon⁴⁶.

Que l'œuvre demeure fermée sur elle-même ou qu'elle provoque des émotions qui ne se déploient qu'à l'intérieur de la fiction, l'art permet d'éviter d'affronter la réalité et le monde. Aussi peut-on se demander si le dédoublement du regard de Suzanne ne témoigne pas, en fait, d'une angoisse, celle de Diderot et de tous les «philosophes» devant la réalité. Au désordre du monde, dont témoigne la communauté religieuse dans laquelle Suzanne est prisonnière, l'œuvre oppose la rigueur de ses réponses et leur clarté qui exorcisent le chaos et remplacent les apparences trompeuses par l'évidence d'une vérité qui s'énonce clairement et précisément. Dans cette perspective, l'opposition entre «les lumières» et l'ombre prend une singulière signification. En éclairant violemment Suzanne en train de produire la vérité, ce sont les ténèbres qui l'entourent que Diderot rend invisibles. Le discours de Suzanne, par sa rigueur, témoigne du désir d'imposer au monde une rationalité qui, parce qu'elle en permet l'appréhension, dissipe la

43 L'ouvrage, paru originellement en allemand en 1762, a été traduit en français en 1775.

44 Diderot, «Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux salons», *Œuvres complètes*, op. cit., t. XII, p. 101.

45 Diderot, *Éloge de Richardson*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. V, p. 213.

46 Sur cette question, voir Roger Kempf, op. cit., p. 230-232.

terreur qu'il inspire⁴⁷. Tout comme le regard de la narratrice se superpose sur celui de la protagoniste, l'hypotypose spéculaire permet de plaquer une fiction rassurante en surimpression sur la réalité angoissante du monde. C'est là, peut-être, tout l'intérêt et tout le sens de l'exorcisme et de l'interrogatoire.

PIERRE BERTHIAUME
Université d'Ottawa

47 L'important ici n'est pas le contenu du discours, jamais explicité (Suzanne ne récite aucun des «actes», pas plus qu'elle n'aborde la question de sa foi), mais la force de persuasion qu'il prend à travers sa forme et les phrases précises et lapidaires de Suzanne.