慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Essai sur La Religieuse de Diderot : romam théâtral ou pictural
Sub Title	ディドロ『修道女』考 : 演劇的小説か絵画的小説か
Author	稲垣, 正久(Inagaki, Masahisa)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2000
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.79, (2000. 12) ,p.190(13)- 195(8)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00790001-0195

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Essai sur *La Religieuse* de Diderot : roman théâtral ou pictural

Masahisa INAGAKI

Roman épistolaire de Diderot, *La Religieuse* prend naissance dans un épisode réellement vécu de mystification : en 1760, le philosophe écrit les lettres d'une religieuse adressées à son ami, le marquis de Croismare, pour que celui-ci revienne à la capitale. Grimm publie cette correspondance, où se mêlent la réalité et la fiction, en 1770 dans sa revue, *Correspondance littéraire* et ce n'est qu'en 1780 que son successeur Meister fait paraître le texte intégral du roman que Diderot a soigneusement révisé. Cette mystification s'était exercée comme une expérience et s'était insérée dans la recherche littéraire, esthétique qui préoccupait Diderot à l'époque. Le marquis de Croismare, qui croit à l'authenticité des lettres et y répond, est la proie de la singulière puissance de l'artifice, du paradoxe de l'art, mensonge qui, dès que l'on le croit, devient vérité, fiction que sa perfection transforme en réalité, représentation qui touche le lecteur-spectateur et l'incite à agir. Diderot a bien vécu le même processus par la lecture des romans de Richardson qui, comme il le déclarera dans *Eloge de Richardson* (1761), l'avaient ému autant qu'auraient pu le faire des événements réels.

On sait de l'aveu de Diderot (lettre du 27 septembre 1780 à Meister) que le roman a été conçu comme une « effrayante satyre des couvents ».[1] Le but de *La Religieuse* est donc le même que celui du théâtre selon la conception de Diderot : utilitaire, philosophique, visant tout entier à

l'édification sociale par la diffusion des Lumières. Par sa technique aussi, le roman prend la relève du théâtre ; ce que Diderot n'a fait qu' approximativement dans ses defférentes pièces, il l'accomplit dans ces pseudo-mémoires de Suzanne Simonin.

Dans ses écrits théoriques - *Entretiens sur le Fils naturel, Discours sur la poésie dramatique* - Diderot réclamait la substitution de la condition au personnage comme objet de la description et ressort de l'action théâtrale. Dans *La Religieuse*, l'objet de la description est, plus que l'héroïne elle-même, l'état monastique dans son ensemble ; et l'action tire ses rebondissements de la nature de cette condition.

En ce sens, *La Religieuse* est un roman encyclopédique. Suzanne Simonin est moins un personnage concret qu'un exemple abstrait à valeur collective. Elle est en quelque sorte un miroir où viennent se réfléchir dramatiquement les multiples aspects de la réalité conventuelle du dix-huitième siècle. L'auteur les envisage différemment dans chacun des trois couvents où séjourne Suzanne.

Le premier couvent, Sainte-Marie, est placé sous le signe de l'argent, traite l'aspect économique du problème. Indépendamment de tous les autres motifs, c'est le manque d'argent qui pousse les parents, qui se sont quasiment ruinés pour établir convenablement leur deux filles aînées, à placer Suzanne au couvent ; ou encore c'est la peur, chez la mère, que cette fille cadette, illégitime d'ailleurs, ne réclame un jour une part indue de l'héritage paternel, qui la détermine à son inflexibilité. Et c'est par cupidité que les deux autres filles soutiennent ce projet, c'est par appât du bénéfice que la supérieure se prête à cette action et essaye de circonvenir Suzanne.

Le thème central du deuxième couvent, Longchamps, se traduit par la foi, et on y étudie l'aspect spirituel du problème. La mère de Moni représente la religieuse illuminée, la sainte, en qui la foi n'a pas étouffé

mais accompli l'humanité, c'est-à-dire la tolérance ; par cette femme vertueuse, Diderot expose ce que peut être au mieux un couvent, quand y règnent la paix et la compréhension. La mère Sainte-Christine est au contraire une fanatique qui par sa foi se permet à commettre toutes les barbaries. C'est expressément pour des motifs religieux que Suzanne s'oppose à la nouvelle supérieure, qu'elle provoque littéralement ; et Suzanne ne peut s'en prendre qu'à elle-même, à sa propre rigueur dogmatique, des persécutions qu'elle endure.

Dans le troisième couvent, Sainte-Eutrope d'Arpajon, apparaît le corp, l'aspect physiologique du problème. Diderot analyse là les dérèglements auxquels s'expose inévitablement l'être humain quand il prétend s'affranchir de la règle commune prescrite par la nature. Véritable corollaire de la proposition de Constance, dans *Le Fils naturel* : il n'y a que des méchants qui soient seuls. Cette peinture des égarements du cœur et de l'esprit, par sa précision clinique, annonce certains passages du *Rêve de d'Alembert*, mais ironiquement, puisque c'est par la bouche de la supérieure que Diderot défend la légitimité, dans certaines conditions, des déviations sexuelles, préférables, à défaut de la satisfaction normale, à la rigoureuse continence. Dans cette dernière partie de son roman, Diderot développe un des thèmes fondamentaux de sa morale, déjà présent dans *Les Bijoux indiscrets* : l'homme ne peut faire violence à son corps, car c'est toujours le corps, en ce cas, qui lui fait violence, le détruit.

Or, cette volonté encyclopédique du roman le condamne à l'invraisemblance : comme Suzanne l'accorde au marquis, son lecteur, il paraît impossible qu'une seule personne ait pu vivre exhaustivement une réalitée qui n'est jamais vécue que partiellement. Pour neutraliser cette faute de la fiction, Diderot fait appel à la technique théâtrale et ordonne le roman en une succession ininterrompue de « tableaux » dont la

présence traumatique empêche sur le moment toute réflexion et transforme le lecteur en spectateur, en voyeur même : en témoin, constamment impliqué dans l'instantanéïté de la représentation. *La Religieuse* est ainsi la pièce idéale dont rêve son auteur : une galerie de « tableaux » qui se déploient devant l'œil captivé et captif du spectateur, le « tableau » étant pour Diderot, comme il l'écrit dans ses Salons, un instant parfait, une cristallisation de sens où la matière est sémantisée en emblème. Cette technique romanesque venant du théâtre, lui-même inspiré de la peinture de Greuze, et qui institue une convergence didactique de tous les éléments de la scène, fait de *La Religieuse* un roman absolument nouveau, quasi expressionniste. Comme dans les *Salons*, Diderot procède par appréhension des apparences. Il décrit non pas les passions, mais leurs signes extérieurs qui en suggèrent toute la complexité et la violence. L'âme est toujours présentée par le corps ; la psychologie par la biologie : les « tableaux » de *La Religieuse* sont déjà des « éléments de physiologie ».

La Religieuse est de ce point de vue le roman du « diaphragme », le cadre choisi, exclusivement féminin, s'y prêtant naturellement. Selon Diderot, en effet, comme il le précise dans son *Essai sur les femmes* (1772), la femme, plus que l'homme, est dominée par le « diaphragme », par le système sympatique : cette plus grande dépendance corporelle constitue à la fois sa force et sa faiblesse : elle est proche encore de la nature, contrairement à l'homme, déjà « artificiel ». La femme, pour Diderot, est par définition l'être de passion, physique et spirituelle. Et *La Religieuse* contient à cet égard de grands portraits de fureur : la mère de Suzanne, dans son implacable passion déçue, s'approche déjà de Mme de la Pommeraye ou Mme de la Carlière ; et la destruction physique de la supérieure d'Arpajon évoque l'histoire de Mlle de la Chaux. Il est aussi significatif que dans ce roman les hommes, quand ils

interviennent (ce qui est rare d'ailleurs), soient inconsistants, décrits, eux, dans leur être moral plutôt que physique : l'absence de portrait de M.Hubert, de Manouri etc.

Quitte à priver la satire de son « utilité sociale » immédiate, Diderot n'a pas publié son roman. Il l'a gardé pour lui et il a attendu vingt ans avant de le confier à la diffusion strictement privée de la *Correspondance littéraire*. La satire des couvents ne serait-elle pas une motivation *a posteriori* ? N'y en aurait-il pas une autre plus personnelle ? « Je me désole d'un conte que je me fais » [(2)], déclare Diderot à D'Alainville qui le trouve « prongé dans la douleur et le visage inondé de larmes » pendant qu'il rédigeait le roman. Ce dernier est pour son auteur la libération d'un fantasme : sa sœur, Angélique Diderot, entrée chez les Ursulines, est morte folle à l'âge de 27 ans, en 1748. Or, c'est exactement l'âge de Suzanne, calculé d'après les données du récit, au moment où elle écrit ses mémoires. Mais Diderot embrouille les dates du roman (incohérences selon certains). La durée du récit mène l'héroïne-narratrice à la fin de son histoire à 27 ans, bien qu'elle insiste toujour sur sa jeunesse et son manque d'expérience. Lors de la révision finale du texte de *La Religieuse*, Diderot, comme le montre la copie manuscrite du Fonds Vandeul, donne à Suzanne, à la fin du roman, le même âge qu' au début : 17 ans. Cette constance volontaire dans le lapsus indique que le roman ne se situe pas dans la linéalité du temps, mais dans l'instant. Les différents épisondes se déroulent, semble-t-il, simultanément, ils se superposent comme les différents plans d'un même tableau. Cette « picturalité » du récit élucide l'attitude contradictoire de Suzanne vis-à-vis de son histoire, plus particulièrement vis-à-vis des deux aveux décisifs - illégitimité et inversion sexuelle - dont elle affirme constamment et nie simultanément la connaissance. Pour représenter de façon réaliste son passé, Suzanne doit faire abstraction du futur ; mais en

même temps, pour rendre significatif ce passé, elle doit l'ordonner selon le futur qu'il a actualisé. Ce téléscopage du temps romanesque dans l'espace pictural éclate dans la fameuse bévue de la lettre de la mère : Mme Simonin, par sa connaissance du futur, écrit « présentement » une lettre qu'elle a envoyé « la veille » à sa fille.

La « picturalité » du roman s'explique également par un autre point de vue : l'art de la narration. Le peintre compose son tableau en fonction du spectateur futur qu'il veut séduire, et pour cela il se met à sa place ; Suzanne narre ses mémoires en fonction du destinataire du récit, Croismare, qu'elle veut « toucher » et pour cela elle se met à sa place : « Je me désole d'un conte que je me fais ». Dans le roman, Suzanne ne se décrit jamais directement, mais toujours indirectement, au travers de la personne qui la contemple. Elle décrit non pas son image, mais l'effet que cette image produit sur les autres : elle découvre son être par sa « phénoménologie », pour ainsi dire, représentant par induction, son image passée au lecteur-spectateur futur.

Dans le réseau des regards convergents du passé et du futur, Suzanne s'objective comme le point focal. Présence située dans l'entre-deux de ses représentations, qui n'existe que par différence, par la distance qui la sépare de soi, elle est l'immatérielle cristallisation où fulgure l'essence du désir.

notes :

(1) *Correspondance*, éd. Georges Roth et Jean Varloot, Paris, Editions de Minuit, t.XV, 1970, p.191.

(2) *Œuvres complètes*. DPV, éd. J. Parrish, Paris, Hermann, t. XI, 1975, p. 31.