



Les tableaux de *La Religieuse* : du roman de Diderot au film de Nicloux

Scenes from La Religieuse : from Diderot's novel to Nicloux's film

Houda Landolsi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/5305>

DOI : 10.4000/rde.5305

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2015

Pagination : 244-255

ISBN : 978-2-9520898-8-3

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Houda Landolsi, « Les tableaux de *La Religieuse* : du roman de Diderot au film de Nicloux », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 50 | 2015, mis en ligne le 25 novembre 2017, consulté le 03 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5305> ; DOI : 10.4000/rde.5305

Les tableaux de *La Religieuse* : du roman de Diderot au film de Nicloux

Dans une lettre à Meister datée du 27 septembre 1780, Diderot présente *La Religieuse* comme « un ouvrage à feuilleter sans cesse par les peintres ; dont la véritable épigraphe serait, si la vanité ne s’y opposait : *son pittor anch’io* »¹. Il ajoute ailleurs que « le roman est rempli de tableaux pathétiques »². L’intrigue de *La Religieuse* est en effet conçue comme une succession de tableaux et le verbe *peindre* hante le texte. La narratrice de *La Religieuse* n’écrit pas une lettre, ne raconte pas son histoire ; elle « pein[t] une partie de [s]es malheurs »³, elle décrit des scènes et des tableaux, elle « peint »⁴ notamment les innombrables « scènes de désespoir » qui ont eu lieu à Sainte-Marie. Provocatrice, la religieuse rebelle ne cesse de rabaisser la supérieure Sainte-Christine et « de peindre l’état de la maison sous les années passées » (p. 51). De même, Suzanne « ne saurai[t] [...] peindre [au marquis] la surprise générale » (p. 77) face à la demande de la mère Sainte-Christine de prier pour la religieuse égarée. Quant à la mère de Sainte-Eutrope, la narratrice « ne saurai[t] [se] refuser à l’envie de [...] la peindre » (p. 121)...

Plus qu’un roman, le texte est, selon la formule de Roger Lewinter, « une galerie de tableaux qui s’exposent devant l’œil captivé et captif du spectateur »⁵. Le tableau⁶ permet au lecteur d’observer, *in situ*,

1. Diderot, *Correspondance*, VER, t. V, p. 1309.

2. Diderot, *Corr.*, t. XV, p. 190-191.

3. Diderot, *La Religieuse*, éd. F. Lotterie, Paris, GF-Flammarion, 2009, p. 12. Toutes nos références renvoient à cette édition.

4. « Ce fut encore une scène de désespoir ; je n’en aurai guère d’autres à vous peindre », p. 15.

5. Roger Lewinter, *Diderot ou les mots de l’absence*, Paris, Champ Libre, 1976, p. 100-101.

6. « Représentation figée d’attitudes qui facilite la circulation des émotions », selon Jean-Marie Apostolidès, « *La Religieuse* et ses tableaux », *Poétique*, 2004/1, n° 137, p. 73-86.

l'univers clos des couvents. La narratrice imprime au verbe la capacité de faire voir, elle construit à l'intention de son interlocuteur une représentation discursive d'une scène, représentation qu'il incombe au marquis de reconstruire, puisqu'il est invité à « imaginer » (p. 155) le tableau peint.

En 2013, presque un demi-siècle après l'adaptation du roman posthume de Diderot par Jacques Rivette, Guillaume Nicloux revisite *La Religieuse* et fait découvrir à un nouveau public l'histoire de Suzanne Simonin, telle qu'il la voit⁷. La réalisation du film l'oblige, inévitablement, à conférer aux tableaux de *La Religieuse* une coloration et un sens particuliers. C'est à l'interprétation des tableaux du roman de Diderot proposée par Nicloux que nous nous intéresserons.

Dans un premier temps, nous analyserons certaines scènes de *La Religieuse* pour en découvrir les symboliques cachées et pour discerner les différents rapports que ces scènes entretiennent, d'une part, avec l'imaginaire pictural de Diderot, et, d'autre part, avec sa pensée philosophique. Puis, nous nous demanderons comment le réalisateur a résolu la question de la perception qui demeure, dans le roman, limitée par le point de vue de la narratrice. Si l'idée d'une mise en scène parfaitement fidèle au texte peut sembler illusoire, on peut néanmoins mettre à l'épreuve les choix du cinéaste s'agissant des corps féminins évoqués dans le texte.

Les tableaux dans *La Religieuse*⁸

Certains tableaux mettent en scène le corps féminin, le corps hystérique qui se révolte et se soumet, succombant respectivement à la déraison et à la mélancolie. Le texte de *La Religieuse* est articulé selon l'opposition fondamentale masculin vs féminin, avec, comme point de référence, l'homme. L'opposition masculin/féminin est la première opposition construite sur les catégories de l'identique et du différent et qui détermine toutes les autres oppositions conceptuelles à l'œuvre dans *La Religieuse* : extérieur/intérieur, lumière/pénombre, supérieur/inférieur, clair/obscur, dur/mou, mobile/immobile, etc. Le *logos* est masculin, le *pathos* est féminin ; le brillant est masculin, le sombre féminin ; le clair masculin, l'obscur féminin ; le supérieur masculin, l'inférieur féminin ; le haut, le dur, l'extérieur, le mobile sont mascu-

7. Guillaume Nicloux, *La Religieuse*, France, Allemagne, Belgique, Productions Color, Les Films du Worso, Belle Époque Films, Versus Production, 2013, 1 DVD, 1 h 45 min.

8. Nous empruntons la formule à l'article de Jean-Marie Apostolides cité plus haut.

lins, tandis que le bas, le tendre, le léger, le mou, l'intérieur, l'immobile sont perçus comme désignant de façon quasi naturelle le féminin.

Cette distinction était communément admise au siècle des Lumières. Si l'opposition fondamentale masculin *vs* féminin (et donc la question de l'identique et du différent) peut être considérée comme universelle, son interprétation et les connotations qu'elle suscite dépendent du contexte culturel propre à chaque communauté. Ainsi, le XVIII^e siècle français fonde-t-il sa conception de l'identité sexuelle sur les paires fondamentales du ferme et du mou, et, corrélativement, du sec et de l'humide. La littérature des médecins hygiénistes des XVII^e et XVIII^e siècles confirme cette distinction. Chez Virey⁹, par exemple, l'homme est décrit comme chaud, sec, vigoureux, trapu, exubérant, sanguin, etc., et contraste avec la femme, froide, humide, blanche, douce, faible, molle, sensible, etc., qui doit être réchauffée et asséchée par la force du sperme masculin¹⁰.

L'homme dans *La Religieuse* est celui qui raisonne, qui détient le *logos*. Le père Séraphin connaît la 'vérité', la diffuse, juge et sanctionne. Il « écoute[e] [Suzanne] tranquillement » (p. 29), plaint et la mère (p. 29) et la fille (p. 32), analyse judicieusement la situation (p. 32-33), donne des conseils, et, surtout, lui laisse le choix¹¹.

Le grand vicaire, M. Hébert, est « brusque, mais juste, mais éclairé » (p. 85). « Ferme », « dur », « peu sensible » (p. 93), il fait « le bien par esprit d'ordre, comme il raisonne » (p. 93). Le père Lemoine est « un homme très instruit d'une infinité de connaissances étrangères à son état : il a la plus belle voix, il sait la musique, l'histoire et les langues ; il est docteur de Sorbonne... » (p. 162). Le marquis de Croismare lui-même a « des lumières, de l'esprit, de la gaieté, du goût pour les beaux-arts, et surtout de l'originalité » (p. 11).

Les femmes, elles, sont sous l'emprise de leurs passions, souvent dérégées. Pour Paul Hoffmann, dans *La femme dans la pensée des Lumières*¹², le désir des philosophes des Lumières de renouveler le discours scientifique sur l'homme et sur le corps humain n'a pas pour autant libéré la femme des préjugés séculiers. Loin d'éradiquer les croyances sur l'infériorité physique et sociale de la femme, la pensée des Lumières les aurait, au contraire, rationalisées, en faisant de la matrice l'origine du pâtir féminin. Comme le souligne Paul Saint-

9. Julien-Joseph Virey (1775-1846) est un naturaliste et anthropologue français.

10. Voir Claude Bénichou, Claude Blanckaert, *Julien-Joseph Virey, naturaliste et anthropologue*, Paris, Vrin, 1988.

11. « Je vous ai dit ce que j'avais à vous dire ; c'est à vous, Mademoiselle, à faire vos réflexions » (p. 30-31).

12. Paul Hoffman, *La femme dans la pensée des Lumières*, Ophrys, 1977.

Hilaire, « le présupposé devient présupposition et méthode pour l'étude de la question de la femme au XVIII^e siècle »¹³. L'idée que l'hystérisme est précisément dû à l'influence de l'utérus sur le tempérament féminin, se transforme en une théorie minutieusement détaillée dans plusieurs articles de l'*Encyclopédie*¹⁴.

La Religieuse se fait donc l'écho de cette conception de la femme où le savoir médical et scientifique se nourrit – inconsciemment – de l'imaginaire socioculturel et des croyances ancestrales. Les différentes manifestations du corps (mysticisme, fanatisme et saphisme) que décrivent les tableaux de *La Religieuse* correspondent aux différentes formes de l'hystérisme féminin. L'hystérisme laisse cruellement son empreinte sur le corps d'une religieuse folle qui s'échappe comme un animal de sa prison :

Il arriva un jour qu'il s'en échappa une de ces dernières [religieuses folles] de la cellule où on la tenait renfermée. Je la vis. [...] Je n'ai jamais rien vu de si hideux. Elle était échevelée et presque sans vêtement ; elle traînait des chaînes de fer ; ses yeux étaient égarés ; elle s'arrachait les cheveux ; elle se frappait la poitrine avec les poings, elle courait, elle hurlait ; elle se chargeait elle-même, et les autres, des plus terribles imprécations ; elle cherchait une fenêtre pour se précipiter... (p. 19).

L'hystérisme se révèle aussi dans l'extase d'une supérieure en communion avec l'instance divine¹⁵, et dans la cruauté d'une supérieure inhumaine¹⁶. Même Suzanne succombe au dérèglement hystérique. Jetée dans un cachot souterrain, l'héroïne de *La Religieuse* vit l'expérience de la déraison :

Mon premier mouvement fut de me détruire ; je portai mes mains à ma gorge ; je déchirai mon vêtement avec mes dents ; je poussai des cris affreux ; je hurlai comme une bête féroce ; je me frappai la tête contre les murs ; je me mis toute en sang ; je cherchai à me détruire jusqu'à ce que les forces me manquassent, ce qui ne tarda pas (p. 62).

13. Paul Saint-Hilaire, « Compte Rendu de *La Raison en procès* de Louise Marcil-Lacoste », *Politique*, n° 16, 1989, p. 140-144.

14. Cette idée implicitement évoquée dans les articles FUREUR UTÉRINE et MARIAGE, est expressément soutenue dans les articles FUREUR, MATRICE, MÉLANCOLIE, PÂLES COULEURS, UTÉRUS et VAPEURS.

15. « Alors elle se prosternait et priait haut, mais avec tant d'onction, d'éloquence, de douceur, d'élévation et de force, qu'on eût dit que l'esprit de Dieu l'inspirait » (p. 41).

16. « [O]n me passa une corde au cou ; on me mit dans la main une torche allumée et une discipline dans l'autre. Une religieuse prit la corde par un bout, me tira entre les deux lignes, et la procession prit son chemin vers un petit oratoire intérieur consacré à sainte Marie » (p. 162).

Le corps hystérique se dévoile à Sainte-Eutrope, éclatant dans sa nudité folle, dangereux dans son incontrôlable rébellion. C'est le corps d'une supérieure débordée, envahie, telle Phèdre, par une passion dévorante. Accablée par la peur d'être rejetée par Suzanne et par la hantise de la perte, la mère *** s'isole dans sa souffrance¹⁷. Perdre Suzanne est pour elle à la fois perdre la raison et perdre sa raison de vivre¹⁸. Le corps souffrant de la supérieure est peint, minutieusement, à plusieurs reprises. L'une des scènes qui ont lieu dans le couvent de Sainte-Eutrope décrit les mouvements d'une âme torturée espérant trouver la paix dans une église dont elle est finalement expulsée :

Un matin, on [...] trouva [la supérieure ***] pieds nus, en chemise, échevelée, hurlant, écumant et courant autour de sa cellule, les mains posées sur ses oreilles, les yeux fermés et le corps pressé contre la muraille. Éloignez-vous de ce gouffre ; entendez-vous ces cris ? ce sont les enfers... (p. 186).

Ce tableau repose sur l'idée que les actions du corps ne sont que le reflet de la vie intérieure. Il y a une correspondance, en effet, entre l'agitation de l'âme des religieuses folles et leur corps bruyant. Leurs passions frustrées ou perverses s'impriment dans leur chair, et l'esprit tumultueux ou mélancolique a pour effet d'exhiber les secrets sur le visage même. À propos de la supérieure, Suzanne écrit : « sa figure décomposée marque tout le décousu de son esprit et toute l'inégalité de son caractère » (p. 122).

Dans un siècle où la douleur féminine excite le plaisir pervers des « spectateurs »¹⁹, Suzanne ressuscite, par l'acte de remémoration et l'écriture, les scènes les plus morbides de la torture qu'elle a dû subir. Ainsi l'innocente narratrice s'arrête-t-elle longuement sur l'épisode de

17. « Pendant le mal de cette femme empira de jour en jour ; elle devint mélancolique et sérieuse ; la gaieté, qui depuis mon arrivée dans la maison n'avait point cessé, disparut tout à coup. [...] Elle passait des semaines entières sans se montrer ni à l'office, ni au chœur, ni au réfectoire, ni à la récréation ; elle demeurait renfermée dans sa chambre » (p. 173-175).

18. « Un jour elle m'arrêta ; elle se mit à me regarder sans mot dire, des pleurs coulèrent abondamment de ses yeux, puis tout à coup se jetant à terre [...], elle me dit : Sœur cruelle, demande-moi ma vie et je te la donnerai, mais ne m'évite pas, je ne saurais plus vivre sans toi » (p. 172).

19. L'article ACCOUCHEUSE (écrit par Tarin et Diderot) de l'*Encyclopédie* décrit le plaisir trouble que suscite la contemplation des scènes morbides d'accouchements douloureux : « Ces sages-femmes, dans l'espérance d'attirer chez elles un plus grand nombre de spectateurs, et par conséquent de payants, faisaient annoncer par leurs émissaires qu'elles avaient une femme en travail dont l'enfant viendrait certainement contre nature. On accourait ; et pour ne pas tromper l'attente, elles retournaient l'enfant dans la matrice, et le faisaient venir par les pieds ».

Longchamp, décrivant, en détail les plus sombres souvenirs : ceux d'une douleur innommable à son paroxysme.

Suzanne exhibe un corps qui pourrait susciter de la compassion ou de la pitié, mais qui nourrit surtout un plaisir malin. Dans *La Religieuse*, « la souffrance se montre et se fait spectacle »²⁰, la chair impressionnante, abandonnée à la merci de la torture et de la douleur, devient l'objet d'un voyeurisme sensuel²¹. La représentation des moments morbides de la torture, ainsi que la description détaillée des scènes érotiques, transforment la lecture en une « participation [...] obscène [...] [qui] passe [...] par le corps »²² et suscite une jouissance perverse. Et ce d'autant plus que le corps se dévoile voluptueusement, libidinalement, beau dans sa nudité, séduisant dans sa souffrance même. Ainsi la scène qui clôt la séquence de l'exorcisme peint-elle l'héroïne qui, avant de rejoindre sa cellule, se prosterne pour montrer au grand vicaire toutes les cruautés que son corps meurtri a dû subir :

Je lui dis, en lui montrant ma tête meurtrie en plusieurs endroits, mes pieds ensanglantés, mes bras livides et sans chair, mon vêtement sale et déchiré :
Vous voyez ! (p. 96)

En s'exhibant, Suzanne a fait entrer dans le couvent l'art de séduire. Elle détourne l'attention du vicaire et entrave les préparatifs d'un procès qu'elle veut, paradoxalement, impartial²³. Cette scène, comme la plupart des scènes de torture ou de douleur, associe souvent les images érotiques et profanes d'une chair féminine dénudée aux représentations chrétiennes du corps souffrant, martyrisé. La perspective religieuse de la douleur humaine et les allusions à la Passion du Christ sont ainsi mêlées à des notations libertines.

La Religieuse de Nicloux : une ode à la liberté²⁴ ?

Guillaume Nicloux présente son film comme une adaptation qui « trahit le plus fidèlement possible le roman » :

20. Anne Coudreuse, *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1999, p. 7.

21. La perfection de l'imitation de l'horreur devient elle-même source de plaisir. Aristote écrit à ce propos : « Les imitations, comme celles de la peinture, de la sculpture, de la poésie, et, en général, toutes les bonnes imitations [sont agréables], même si l'original n'en est pas agréable », Aristote, *Rhétorique*, Tome 1, livre 1, Paris, Le Livre de Poche, 1991, I, 11.

22. Anne Coudreuse, *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 8.

23. « Je ne demandai au ciel que le bonheur d'être interrogée et entendue sans partialité » (p. 86).

24. Guillaume Nicloux, interviewé par Mathilde Blottière, <http://www.telerama.fr/cinema/guillaume-nicloux-la-religieuse-c-est-une-ode-a-la-liberte,94980.php>

Je me suis réapproprié *La Religieuse* lors d'une deuxième lecture, en notant de manière instinctive et spontanée les scènes, impressions, images qui me marquaient le plus. À partir de ces données, j'ai commencé à tisser une suite, une progression et à introduire les éléments romanesques dont j'ai déjà parlé²⁵.

L'adaptation du roman n'est toutefois pas très libre. Les « fonctions cardinales » du récit, c'est-à-dire les éléments structurels « qu'on ne peut supprimer sans altérer l'histoire »²⁶, ont été gardées et la trame de l'histoire du film est presque identique à l'intrigue du roman. On retrouve ainsi dans l'adaptation la plupart des personnages du roman. M. Simonin n'est plus avocat, mais comptable, et les sœurs ont des prénoms. Par contre, l'*incipit* des mémoires de Mlle Suzanne Simonin a été, lui, abandonné. Or cet *incipit*, dans lequel le conditionnel se mêle au futur pour introduire une histoire passée, dont la formulation est précise et synthétique mais dont le message est ambivalent, se présente comme une préface introduisant, non un plaidoyer à proprement parler, mais un récit qui tend à répondre à la question : « Qui suis-je ? ».

Dans le film, la première image montre une jeune fille qui dort paisiblement dans son lit. Sans surprise, on peut deviner qu'il s'agit de Suzanne Simonin, brillamment interprétée par Pauline Étienne. Ensuite, la main paternelle d'un homme, qui s'avère être le marquis de Croismare, lui caresse la tête. Nicloux change également la fin du roman. Et, comme le remarque Alexandre Boussageon, en modifiant le statut social de Suzanne et les liens qui l'attachent au marquis, le « réalisateur glisse [...] dans le film son motif obsessionnel : la paternité »²⁷.

À quelques exceptions près, la chronologie du roman est respectée et le réalisateur a refusé de transposer le roman du XVIII^e siècle dans un décor de 2013. Les dialogues suivent de près ceux du roman. Certaines conversations sont même intégralement reprises.

Mais dans le film, les scènes changent de forme : on passe des tableaux imaginés à des scènes regardées, ce qui implique un sujet observant dont le regard est orienté. Ainsi, la scène de la religieuse folle est sensiblement modifiée : la religieuse de Nicloux n'est pas folle, elle est « une pauvre illuminée, au mauvais sens du terme » (37'). Elle n'est

25. *Ibid.*

26. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, p. 16.

27. Alexandre Boussageon, « *La Religieuse*, histoire d'une adaptation hautement inflammable : sommaire des controverses », *Le Nouvel Observateur* (21 mars 2013).

ni échevelée ni dénudée. La scène du carrosse durant laquelle Suzanne saigne et pleure, la tête sur les genoux d'une mère en colère, est remplacée par le beau tableau d'une jeune fille dormant sur le chemin la menant à la maison paternelle (20'). Les deux scènes décrivant l'une Suzanne dans l'*in-pace* et l'autre la mère de Sainte-Eutrope se détruisant, ont en effet disparu, tout comme la plupart des « scènes hallucinées »²⁸. Les religieuses paraissent relativement calmes même au paroxysme de la douleur ou au zénith de la jouissance. Les scènes d'amour qui peuplent l'épisode de Sainte-Eutrope, et qui séduisent « par leur brillant et léger *immoralisme* »²⁹ sont, soit abandonnées, soit respectueusement et sobrement présentées, faisant du film une « adaptation un peu trop sage du roman »³⁰.

On peut penser que Nicloux privilégie une interprétation de *La Religieuse*. Le film gravite en effet autour de la problématique fondamentale qu'est la liberté, et raconte l'histoire d'une héroïne qui se révolte contre le sort qui lui est fait et qui lutte farouchement pour reconquérir sa liberté. La Suzanne de Diderot est aussi en quête d'une liberté injustement dérobée. Or, le rapport de l'héroïne/narratrice du roman diderotien avec l'objet de sa quête est beaucoup plus complexe et constitue un *paradoxe*. Ce paradoxe se fonde sur de véritables nœuds qui forment l'axe invisible du récit : le goût pour la liberté, l'aspiration au bonheur, et la quête de soi.

La liberté, telle que Suzanne/narratrice la conçoit, répond à une injonction à la fois ambiguë et viscérale. Au père Séraphin, qui met la jeune fille en garde contre une décision hâtive qu'elle regretterait (« Vous ne savez pas ce que c'est que la peine, le travail, l'indigence », p. 30), Suzanne répond : « Je connais du moins le prix de la liberté, et le poids d'un état auquel on n'est point appelée » (p. 30). Cette certitude sera toutefois ébranlée, voire réduite à néant, dès que Suzanne se sera jetée dans le monde séculier : « Alors je regrettai ma cellule, et je sentis toute l'horreur de ma situation » (p. 189). L'héroïne du roman réussit à fuir, mais réussit-elle à changer son sort ? Suzanne, qui aspire à une autre vie, finit écrasée. Désespérée, l'héroïne fuit à l'aveuglette, vers l'inconnu, vers un espace sans repère, vers un

28. Cette expression, empruntée à Jean Sgard, désigne des scènes ou tableaux de *La Religieuse* décrivant des expériences traumatisantes que la narratrice peint dans ses mémoires. Voir « La beauté convulsive de *La Religieuse* », in S. Auroux, D. Bourel et Ch. Porset (dir.), *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique : mélanges en hommage à Jacques Chouillet (1915-1990)*, Paris, PUF, 1991, p. 209-215.

29. Henri Lefebvre, *Diderot ou les Affirmations fondamentales du matérialisme*, op. cit., p. 9. Souligné dans le texte.

30. Ariane Valadié, *Voici*, <http://www.premiere.fr/film/La-Religieuse-2103765/%28affichage%29/press>

non-lieu qui se situe quelque part à Paris, en définitive nulle part (chez une blanchisseuse). L'issue est mitigée : cherchant à échapper à l'enfer monacal, Suzanne trouve non pas le bonheur rêvé mais son *destin*.

Nicloux mettant en avant la quête de la liberté, choisit de faire de sa Suzanne une rebelle, ardente et énergique, qui ne réclame que sa liberté. Elle se lance dans une aventure à la recherche de cette liberté violemment dérobée ; une aventure qui défie tout, mais qui ne sacrifie rien. La liberté à laquelle la jeune cloîtrée aspire ignore les degrés, les tactiques et les compromis ; elle est aussi pure, aussi virginale et claire que les premiers rayons du soleil. La fuite conclusive et éphémère se transforme en une fuite organisée. Le voyage vers l'ailleurs devient un facteur d'amélioration, de libération : Suzanne s'échappe du monde du nécessaire et s'ouvre sur celui du possible. Le trajet à parcourir devient initiatique puisqu'il est hors de l'espace et du temps du cloître, donc de la contrainte et de l'obligation. Cette fuite transforme l'échec initial en expérience formatrice grâce à laquelle émergent une volonté plus claire et la détermination de prendre son sort en main, traduisant le désir de Suzanne d'écrire une autre histoire, différente de celle qui se déroule dans le couvent, distincte aussi de celle qu'on lui a imposée. Le film de Nicloux acquiert donc une dimension épique dans la mesure où il trace le chemin qui mène l'héroïne de l'enfance à l'âge adulte. Comme dans l'épopée, le personnage principal évolue. Notons à ce propos que le film adopte la forme même du récit épique qui « depuis l'*Iliade*, est réputé pour sa manière de commencer in *medias res*, puis de procéder à un retour en arrière à des fins explicatives »³¹. La vie de la religieuse est comparée à un cheminement, à la fois matériel et moral, qui aboutit à la maturité.

Il s'avère donc que ce qui fait agir la Suzanne de Nicloux, c'est plutôt sa volonté inébranlable de maîtriser, même partiellement, son destin et de réaliser un rêve devenu projet de vie, guidée par les lumières du *logos*. La Suzanne de Diderot, elle, s'enfonce dans l'obscurité. Marchant sur une voie indéterminée, elle avance vers un lieu inaccessible, menant à la perte, « tel serait un voyageur qui marcherait dans les ténèbres, entre des précipices qu'il ne verrait pas, et qui serait frappé de tous côtés par des voix souterraines qui lui crieraient : C'est fait de toi ! » (p. 165).

Partant à la recherche de sa liberté (puisque'elle n'a jamais été vraiment libre), la Suzanne de Diderot se perd dans le labyrinthe des passions qu'offrent ou suscitent les mères supérieures, comme jadis le

31. Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 2, Paris, Seuil, 1984, p. 156.

héros de Thèbes s'était perdu dans cette passion coupable avec Jocaste la mère/épouse et s'était « égaré dans les nœuds qu'il [...] [avait] lui-même tissés »³². Aveuglement, Suzanne goûte, innocemment ou non, au fruit interdit des liaisons coupables et des amours incestueuses. Au vœu de la mère de Moni de voir Suzanne heureuse, la narratrice répond : « Si vous m'aimez toujours, je le serai » (p. 44). Au couvent de Sainte-Eutrope la religieuse naïve se donne, sans avoir l'air de se donner, et donne, sans avoir l'air de le donner, un consentement non consentant, un consentement « innocent ». L'héroïne du film, elle, ne succombe pas à l'appel du corps. Au souhait de la mère de Moni de la voir heureuse, Suzanne répond très clairement qu'elle ne l'est pas (38') ; et à la proposition de la supérieure de Sainte-Eutrope de la déshabiller, elle fait comprendre qu'elle préfère le faire seule (72').

Le rapport qui lie l'héroïne du roman à la femme-mère est l'une des plus importantes manifestations du *paradoxe*. La Suzanne de Diderot se situe dans ce clair-obscur où l'innocence et la culpabilité fusionnent, où le refus et la soumission sont unis, dans cette zone crépusculaire où lumière et obscurité s'affrontent. Suzanne est à la fois prisonnière – de ses faiblesses et des lois de la nécessité – et libre, puisqu'elle a pu, malgré les épreuves les plus désespérantes, se dresser courageusement contre tout et tous.

En somme, l'adaptation de Nicloux fait de Suzanne une jeune femme déterminée à conquérir une liberté à la fois volée et violée, moins sensible que celle de Diderot aux passions fatales que lui offrent les « mères ». Mais le prix à payer pour pouvoir vivre dans un monde juste, ordonné et sécurisant, comme celui de Nicloux, consiste, pour Suzanne, à renoncer, à jamais, à son propre corps, à un corps qui se présente dans le roman dans tous ses états : jeune, beau et séduisant, mais aussi meurtri, faible et malade. Car chez Diderot, ce corps se donne à voir, il affirme sans cesse sa présence et ses droits, défiant les lois du couvent et de la cité. Ce corps, omniprésent dans le roman, est en retrait dans le film Nicloux. Suzanne retourne sagement chez son père, faisant triompher ainsi la vie sur la mort, la liberté sur le déterminisme, le *logos* sur le *pathos*, la raison sur l'hystérisme. Diderot, lui, offre au marquis une Suzanne divinement insaisissable, tel un songe, une Suzanne proche mais inaccessible, séduisante mais mortifère, énigmatique.

Dans le film, le rapport de Suzanne avec le père, homme noble et philosophe, est un rapport fascinant qui ne peut se concevoir que dans un espace social soumis aux convenances, où les fantasmes et les désirs

32. *Ibid.*, p. 121.

doivent être ensevelis et oubliés à jamais. L'héroïne de Nicloux n'est pas non plus cette Chaste Suzanne de Vanloo, surprise dans son bain par deux vieillards concupiscent et qui essayant de se voiler, se présente dans toute sa nudité au lecteur-spectateur qui la contemple, comme Diderot dans le *Salon de 1765*. Séduisante, Suzanne invite ce charmant marquis à s'approcher, au plus intime, à l'écouter, à la voir, à la sentir... Le corps nu est littéralement exhibé. Il se révèle, dans son intériorité et dans son intimité, aux regards fugitifs du lecteur/observateur. La narratrice transforme habilement les rencontres érotiques avec la supérieure d'Arpajon en autant de « scènes »³³ qui se présentent spontanément à un destinataire-spectateur. Au marquis Suzanne offre un corps qui habite non seulement l'espace du couvent, mais aussi l'espace du roman. Ce corps, qui dérangeait par son existence même, séduit. Suzanne, qui écrit « avec la naïveté d'un enfant » (p. 12), métamorphose l'écriture du *je* en une « écriture du corps », pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Anne Deneys-Tunney, érigeant ainsi, au sein même de l'espace sacré, le culte du corps féminin. Du coup, Suzanne devient une déesse et le marquis un adorateur.

La nouvelle Suzanne

Aussi novateur qu'il paraisse être, le roman de *La Religieuse* est pour certains, le symbole « d'un siècle marqué par les excès du cœur et les contradictions de la raison »³⁴. Le roman manifeste une véritable fascination pour le vraisemblable et le fictionnel, le rêve et le réel, le sarcasme et la révolte, le drame et l'humour, la lumière de la raison et la démesure de la passion, l'incroyable et le véridique, la fantaisie et l'authentique. Le langage lui-même est le lieu d'une contradiction : à la fois simple et sophistiqué, mystérieux et clair, philosophique et coquet... Sous le désordre apparent des mots, une cohérence nouvelle, et par là redoutable, se dévoile : celle du paradoxe. À l'image de Suzanne, le texte de *La Religieuse* est prisonnier de l'ici et du maintenant, mais il est toujours à la recherche d'une liberté dont il espère le dépassement perpétuel du donné : le roman est une satire des couvents, mais pas uniquement.

33. « La scène que je viens de peindre fut suivie d'un grand nombre d'autres semblables » (p. 149).

34. Anne Coudreuse, *Le refus du pathos au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 201.

Dans la lettre adressée à Meister évoquée plus haut, Diderot présente *La Religieuse* comme une « effroyable satire des couvents »³⁵. Sur ce plan, le message du roman est univoque : l'institution monacale est non seulement inutile, mais elle mène à la perversion, à la folie. Quant aux religieuses, elles sont toutes, sans exception, des hypocrites, des fanatiques, des superstitieuses cruelles : des persécutrices et des persécutées. L'institution monastique est aussi, et surtout, condamnée à cause de son pouvoir destructeur sur les religieuses, sur leur intégrité physique et morale.

L'adaptation de Nicloux fait ressortir les valeurs universelles que le roman prône. Son objectif n'est pas de nous convaincre de l'inutilité de l'institution monastique, mais de révéler le combat d'une jeune fille pour la liberté, et de réexaminer les réactions et les attitudes de l'être humain lorsqu'il doit vivre dans un milieu qui pervertit sa nature. Le droit à la dignité est le principe sur lequel le réalisateur a fondé son film. Du coup, l'autre dimension du roman s'en trouve amoindrie. Car dans *La Religieuse*, Diderot propose aussi une description fantasmée du corps féminin qui mêle la sensualité à l'érotisme, l'horreur à la bestialité. La parole de *La Religieuse* est en effet fondée sur une dynamique du désir qui maintient au centre de sa visée un objet insaisissable : Suzanne elle-même. Dans ce jeu, la primauté est donnée au regard, regard séducteur d'une jeune fille 'innocente', regard fasciné des supérieures amoureuses, regard charmé d'un destinataire lui-même charmant, ce marquis à la fois père que Suzanne n'a jamais eu et partenaire qu'elle n'a jamais connu, modèle d'identification et d'interdiction, représentant du désir et de la frustration. Le texte de Diderot s'ouvre et se clôt sur un appel discret à *connaître* le marquis³⁶, et tout le récit de Suzanne se situe entre les deux occurrences de ce verbe. Pour autant, dans ce monde, celui du mâle, Suzanne s'objectivise. À force d'être sujet, de révéler ses charmes, d'exhiber son corps, l'héroïne se réduit, de nouveau, à l'état d'objet de séduction. Nicloux, en sauvant Suzanne de ses paradoxes, en lui permettant de contempler la lumière du petit matin, en lui offrant un refuge et une vie, en la libérant du fardeau de la bâtardise et de l'illégitimité, a du même coup détruit le

35. Diderot, *Correspondance*, VER, t. XV, p. 190. C'est ce que confirme aussi la « Préface-annexe » de *La Religieuse* : « c'était la plus cruelle satire qu'on eût jamais faite des cloîtres » (p. 198).

36. Suzanne écrit à la première page de son récit : « 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 » (p. 11). Et elle clôt son mémoire comme suit : « Je [...] connais trop peu [les hommes] » (p. 194).

charme qui enveloppait son être. Triomphante et libre, la nouvelle Suzanne n'est ni divine, ni mythique, ni mortifère, elle vit dans un *sérail* sensuel mais dont la cruauté a disparu.

Houda LANDOLSI
Université d'Uppsala