

**LA RELIGIEUSE ET LE PROBLEME
DE LA SENSIBILITÉ**

Le problème de la sensibilité dans *La Religieuse* est d'abord un problème d'interprétation textuelle : celui de savoir si le texte doit être considéré comme un paradigme ou comme une subversion de la relation sentimentale. Mais c'est aussi, simultanément, un problème de l'ordre de l'histoire littéraire, dans la mesure où nous supposons couramment que les grands textes 'font' quelque chose à cette histoire, soit en infirmant une tradition, soit en signalant, comme des signes annonciateurs, le futur en lice. Et on présume souvent que Diderot occupe une position charnière en ce qui concerne la sensibilité : il serait son chantre, avant d'être son pourfendeur. Cet admirateur naïf des charmes de l'identification (*Eloge de Richardson, Le Fils naturel...*) se transformerait donc en un scrutateur lucide et moderne des rouages de la représentation (*Paradoxe sur le comédien, Jacques le fataliste*). Où en est *La Religieuse* dans ce revirement - si toutefois revirement il y a ?

Cette question pourrait paraître résolue. *La Religieuse*, nous a-t-on souvent dit, est précisément un texte pris entre deux esthétiques, l'une sentimentale, l'autre autoréflexive. Pour un pan de la critique diderotienne, c'est dans la relation entre les prétendus mémoires de Suzanne Simonin et la fameuse *Préface-annexe* choisie par Diderot pour leur servir de cadre qu'on voit le moment précis de la mutation. Selon cet argument, les mémoires sont commencés sous le sceau de la sensibilité au début des années 1760 ; ce n'est que plus tard que Diderot va s'emparer d'un texte de Grimm détaillant le complot à l'origine des mémoires pour prendre ses distances par rapport à cette sensibilité et la mettre, selon l'expression de Jean Varloot, en «italique¹ ». J'ai déjà eu lieu de

¹ Jean Varloot, «*La Religieuse* et sa *Préface*. Encore un paradoxe de Diderot», *Studies in the French Eighteenth Century Presented to John Lough*, éd. D. J. Mossop, G. E. Rodmell et D. B. Wilson, University of Durham, 1978, p. 260-270, ici p. 269.

faire un relevé et une critique de cette position², et je vais ici rappeler les lignes majeures de ma démonstration. Mais mon objet principal dans le présent article sera le roman lui-même, c'est-à-dire les mémoires de Suzanne Simonin. Je proposerai une brève archéologie d'une lecture *ironique* de ces mémoires, selon laquelle on peut déjà y déceler - sans même penser à la *Préface-annexe* - un dépassement de la sensibilité pourtant affichée du texte. Cette lecture n'est certes pas immotivée, mais - à rebours de la tentation de conclure que Diderot cherche à se débarrasser du régime de la sensibilité - j'essayerai de comprendre la complexité du texte comme un engagement *critique* mais nullement *subversif* avec les présupposés esthétiques de son époque.

Les origines d'une lecture faisant de la *Préface-annexe* un élément décisif dans l'interprétation de *La Religieuse* remontent aux années 1950³. C'est à cette époque qu'Herbert Dieckmann fait la découverte d'un manuscrit de la *Préface-annexe* : ces papiers contiennent non seulement le texte de Friedrich Melchior Grimm paru dans la *Correspondance littéraire* en 1770 déjà et thématissant le complot contre le marquis de Croismare, mais aussi des modifications de la main même de Diderot. Ces modifications ne sont pas inédites au moment de leur découverte, dans la mesure où cette version avait été imprimée dans les années 1880 par les soins de Jules Assézat. En revanche, Assézat n'avait pas présenté le texte comme étant justement de Diderot, tandis que le caractère autographe du manuscrit trouvé par Dieckmann permettait au chercheur de déclarer que « non seulement Diderot révisa-t-il la *Préface-annexe* [...], mais il la transforma en partie intégrale du roman⁴ ». Et c'est à partir de cette prise de conscience qu'on commence à lire les mémoires de la sœur Suzanne à travers la *Préface-annexe*. C'est Robert Mauzi, dans la préface de son édition de 1961, qui est le premier à pousser dans cette direction, affirmant que la *Préface-annexe* « projette sur le roman tout un éclairage d'humour qui détruit délibérément l'illusion⁵ ». Pour Roland Desné, dans son édition de 1968, Diderot cherche à « démystifier l'illusion romanesque » et à provoquer « une nouvelle lecture critique⁶ ». Et nous avons déjà vu que Jean Varloot parle, à la fin des années 1970, d'une « mise en italiques » d'un roman qui

² Nicholas Paige, « Diderot démystifié : Les lectures de *La Religieuse* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 111/4, 2011, p. 851-868. Pour une version plus élaborée, voir Nicholas Paige, *Before Fiction : The Ancien Régime of the Novel*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011, p. 139-170.

³ Les quatre paragraphes suivants résument une partie du propos de Nicholas Paige, « Diderot démystifié », art. cit.

⁴ Herbert Dieckmann, « The *Préface-Annexe* of *La Religieuse* », *Diderot Studies*, n°2, 1952, p. 21-147, ici p. 22.

⁵ Denis Diderot, *La Religieuse*, éd. Robert Mauzi, Paris, Armand Colin, 1961, p. xi.

⁶ Denis Diderot, *La Religieuse*, éd. Roland Desné, Paris, GF-Flammarion, 1968, p. 32.

serait devenu, par ce geste, enfin aussi « moderne⁷ » que *Jacques le fataliste*.

À partir de là, d'analyse en analyse, la critique développe l'argument, et semble arriver à un consensus. Diderot utilise sa préface *contre* son roman. Plus : la *Préface-annexe* « sauve » un roman larmoyant, permettant une *distanciation* - le mot apparaît pour la première fois sous la plume de Varloot⁸ - par rapport au pathos débordant de l'époque. *La Religieuse* et sa *Préface-annexe* témoignent donc d'une mutation dans l'esthétique de Diderot, qui finit par laisser derrière lui l'époque de *L'Eloge* et de ses drames : l'ensemble textuel sert donc d'embrasseur, entre le goût (féminin) des larmes et une esthétique plus digne de son nom, et plus mâle - une esthétique, disons avec Kant, *désintéressée*. L'œuvre reproduit ainsi en miniature la trajectoire accomplie dans la carrière de Diderot, qui, à son tour, n'est qu'un abrégé de la naissance de l'esthétique moderne. Diderot devient ainsi une sorte de nouveau Cervantès, mettant à mort la forme surannée qu'est le roman de sensibilité.

Pourtant, à regarder de près la *Préface-annexe*, j'ai beaucoup de mal à y déceler des signes de l'avenir. Pourquoi ? D'abord, le seul élément qui suggère quelque chose de l'ordre de la distanciation se trouve déjà dans la version originale de Grimm, je veux dire, la version qui paraît dans la *Correspondance littéraire* dix ans avant la parution du roman et la mise en annexe de ce même texte, maintenant modifié par Diderot. Cet élément, c'est la fameuse anecdote des amis s'amusant du malheur de la religieuse et de la sensibilité du marquis de Croismare : « Nous employions alors nos soupers à composer, au milieu des éclats de rire, les lettres de la Religieuse, qui devait faire pleurer notre bon marquis ; et nous y lisions, avec les mêmes éclats de rire, les réponses honnêtes que ce digne et généreux ami lui faisait⁹ ». On ne peut nier que Grimm semble mettre en scène la supériorité du rire sur le pleurer. Ni, d'ailleurs, que d'autres endroits de son texte semblent saturés par une ironie portant sur le discours de la sensibilité. Ainsi, racontant la fin du complot, Grimm nous informe que « ni la jeunesse, ni la beauté, ni l'innocence de sœur Suzanne, ni son âme douce, sensible et tendre, capable de toucher les cœurs les moins enclins à la compassion, ne purent la sauver d'une mort inévitable¹⁰ » : il y a sans doute ici une certaine joie à tuer, avec Suzanne, des lieux communs.

Remarquons pourtant que les modifications qu'apporte Diderot au texte au moment de le réutiliser comme postface du roman ne vont pas du tout dans ce même sens. Tout de suite après l'anecdote sur les rires accueillant les pleurs,

⁷ Jean Varloot, « *La Religieuse* et sa *Préface* », art. cit., p. 270.

⁸ *Ibid.*, p. 269.

⁹ Je cite le texte original de Grimm, qui n'est plus reproduit, d'après Denis Diderot, *Œuvres*, éd. Jacques-André Naigeon, Paris, Deterville, 1798-1800, t. 7, p. 272.

¹⁰ *Ibid.*, p. 312.

Diderot se hâte d'interposer une seconde anecdote, devenue également fameuse : il s'agit de Diderot interrompu en pleine composition par son ami d'Alainville, qui voit l'écrivain en pleurs. Là où Grimm voit la sensibilité comme matière à rire, Diderot, sans être moins conscient de son artifice, continue à miser sur les larmes : « Je me déssole d'un conte que je me fais¹¹ ». L'autre addition majeure de Diderot - et en fait, il n'y en a que ces deux - est celle qui clôt la *Préface-annexe* : c'est la « Question aux gens de lettres » (p. 408). Dans ce morceau de métapoétique, Diderot oppose un pathétique romanesque à la simplicité vraisemblable, le beau au vrai, et, du côté de l'expérience de lecture, l'admiration à l'illusion. Diderot demande à son lecteur de choisir entre ces oppositions, et il nous souffle la bonne réponse : c'est l'illusion, bien sûr, ce qui renforce le sens de l'anecdote d'Alainville. Ce qu'on ne voit absolument pas dans les rajouts de Diderot serait un appel à la lecture désintéressée, distanciée, critique. Diderot valorise l'illusion, tout en la sachant impossible. Mais c'est là le paradoxe au cœur d'une bonne partie de la spéculation esthétique datant au moins depuis le premier XVII^e siècle. Et tandis que la plupart des théoriciens passent la contradiction sous silence, Diderot l'explore.

Voilà donc pour l'argument que j'avais dans l'article sus-cité : il n'y a pas de quoi conclure que Diderot fasse de la *Préface-annexe* un réquisitoire contre la sensibilité d'un roman conçu sous l'emprise de celle-ci. Tout porte plutôt à croire qu'il l'utilise pour retourner le problème de l'intérêt affectif provoqué par des fictions. Or, il reste un gros problème, dans la mesure où le roman lui-même peut déjà être interprété comme une subversion du discours de la sensibilité. Une récente étude de Christophe Martin¹² part de la toute fin du texte, là où Suzanne parle d'avoir relu ses mémoires et d'y avoir remarqué sa propre coquetterie : « Serait-ce que nous croyons les hommes moins sensibles à la peinture de nos peines qu'à l'image de nos charmes, et nous promettrions-nous encore plus de facilité à les séduire qu'à les toucher ? » (p. 382). Pour Martin, c'est le roman lui-même qui nous invite à une relecture au cours de laquelle le *topos* sentimental de l'innocence aux prises avec la séduction sera subverti. Martin va jusqu'à invoquer le concept narratologique de la narration « peu fiable » pour qualifier le discours de la protagoniste - un plaidoyer habilement agencé par Diderot pour éveiller chez le lecteur un soupçon quant à la lecture affective, intéressée, que demande Suzanne Simonin. « À lire sans prévention les différentes séquences du récit, écrit Martin, on est bien loin, en effet, de la figure victimaire, de la jeune femme sans

¹¹ Denis Diderot, *Contes et romans*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, Pléiade, 2004, p. 385. Les références ultérieures aux écrits romanesques de Diderot renverront à cette édition et figureront directement dans le texte.

¹² Christophe Martin, « Innocence et séduction : Les aventures de la voix féminine dans *La Religieuse* de Diderot », *Littérature*, n° 171, 2013, p. 39-53.

défense que la mémorialiste souhaite (non sans efficacité) imposer à l'imagination du lecteur¹³ ». Et puisque c'est *l'innocente* victime qui est au cœur du dispositif de la sensibilité, toute suggestion que la victime porte une part de responsabilité dans sa victimisation devrait logiquement court-circuiter le dispositif même.

Or, Martin n'est que le dernier en date à poursuivre ce genre de lecture de *La Religieuse* : il existe une série d'études dans la critique anglophone qui vont dans le même sens, et cela depuis bientôt 40 ans - depuis, et pour cause, la vague « déconstructionniste » qui déferla aux États-Unis dans les années 1980. Sans tenter une archéologie complète de la lecture qu'avance Martin, ni prétendre que c'est une innovation purement américaine, je vais signaler deux textes en particulier. Dans un article de 1983, Walter Rex propose que Diderot avait rendu Suzanne elle-même responsable des persécutions qu'elle subit¹⁴ ¹⁵. Ici, le geste déconstructif consiste à dire que cette position est aux antipodes du but affiché du texte, qui est de dénoncer les maux du cloître. L'autre étude est un chapitre d'un livre bien connu chez les dix-huitiémistes américains - *The Surprising Effects of Sympathy* de David Marshall, sorti en 1988¹³. S'appelant justement « Sympathy and Seduction » - pour rappel, l'article de Martin s'intitule « Innocence et séduction » - le chapitre cherche à montrer que Suzanne est consciente de son statut de spectacle pour les autres, et que dès lors il n'y a plus vraiment de séparation entre nature et artifice, sympathie et séduction, *toucher* au sens de faire preuve de commisération et *toucher* érotiquement. Au fond, le problème de la sympathie est qu'en promettant de nous aider à surmonter la barrière entre moi et autrui, elle finit en fait par la battre en brèche, et par battre en brèche d'autres interdits symboliques, tels que l'homosexualité. La méthode déconstructionniste est bien marquée une fois de plus, puisque les dichotomies structurantes du texte se révèlent fragiles : le pôle positif serait « toujours déjà » contaminé par le pôle négatif¹⁶.

Il est clair que pour Marshall et Martin, le texte même de *La Religieuse* se met « en abyme », bien indépendamment du rajout de la *Préface-annexe*. Toutes ces situations où la protagoniste tente d'intéresser d'autres personnages à son sort - intéresser bien sûr au sens fort et sentimental - sont en fait une représentation du

¹³ Christophe Martin, « Innocence et séduction », art. cit., p. 50-51.

¹⁴ Walter Rex, « Secrets from Suzanne : The Tangled Motives of *La Religieuse* », *The Eighteenth Century*, n° 24/3, 1983, p. 185-198.

¹⁵ David Marshall, *The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Diderot, Rousseau, and Maty Shelley*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

¹⁶ Notons que Martin, sans citer ces prédécesseurs, refuse la conclusion déconstructionniste qui ferait de la complicité de Suzanne une subversion de la portée philosophique du texte : le roman garde ce qu'il appelle (sans véritable explication) une « cohérence profonde », et finit tout de même par dénoncer la monstruosité de l'espace conventuel (Christophe Martin, « Innocence et séduction », art. cit., p. 53).

rapport auteur-lecteur¹⁷. En un sens, la remarque me semble incontestable, mais aussi applicable à une échelle qui pourrait bien être celle de la littérature disons pré-réaliste tout entière. Par exemple, comment ne pas voir dans les larmes versées dans *Bérénice* ou *Horace* une modélisation du spectacle affectif de la tragédie même ? Plus spécifiquement donc, la proposition de ces études est que cette mise en abyme est aussi une mise en garde : au lieu simplement de représenter la supplique sentimentale, elle fait réfléchir, de façon critique, sur l'entreprise qui consiste à intéresser autrui ; éveillant par là le lecteur aux dangers de la séduction - tout comme la *Préface-annexe*. Et peut-être - encore comme ce qui est présenté dans la *Préface-annexe*, ou du moins dans son anecdote sur le rire du groupe d'hommes - en se moquant même du *topos* éculé de la relation sentimentale.

J'admets, certes, la tentation de cette lecture, qui vient surtout de la forte charge érotique de certaines scènes - une charge qui vire également au comique par l'invraisemblable prétention à l'ignorance que la narratrice ne cesse de maintenir. Pour en prendre l'exemple fétichisé par la critique, la supérieure de Saint-Eutrope dit à Suzanne « Je veux apprendre toute votre vie » (p. 339). « Je commençai donc mon récit à peu près comme je viens de vous l'écrire » (p. 341-342), écrit Suzanne, soulignant la ressemblance structurale entre les situations énonciatives. Au début, son récit produit sur sa destinataire une bonne réponse sensible : « Je ne saurais vous dire l'effet qu'il produisit sur elle, les soupirs qu'elle poussa, les pleurs qu'elle versa, les marques d'indignation qu'elle donna contre mes cruels parents, contre les filles affreuses de Sainte-Marie, contre celles de Longchamp [...] » (p. 342). Puis la réaction de la destinataire devient plus vive : « De temps en temps elle m'interrompait, elle se levait, elle se promenait, puis elle se rassoyait à sa place ; d'autres fois elle levait les yeux et les mains au ciel, et puis elle cachait la tête entre mes genoux. Quand je lui parlais de ma scène du cachot, et celle de mon exorcisme, de mon amende honorable, elle poussa presque des cris [...] » (p. 342). Pourtant, si l'on s'en tient à *L'Eloge de Richardson*, Suzanne ne serait peut-être qu'un avatar du romancier anglais, et la supérieure, sa lectrice. Après tout, souvenons-nous de cet «ami» anonyme de Diderot, «un des hommes les plus sensibles que je connaisse », qui s'agit tout comme la supérieure

¹⁷ «La valeur métadiscursive d'un tel propos ne fait guère de doute», écrit Christophe Martin (*ibid.*, p. 41). Pour Marshall, « If we read the novel carefully, even without the knowledge of the fraud revealed in the “Préface-Annexe”, we can find many *avertissements* about the risks of becoming a sympathetic reader to Suzanne’s touching story » (David Marshall, *The Surprising Effects of Sympathy*, *op. cit.*, p. 104). Pour une étude qui anticipe ces deux de beaucoup, voir Robert J. Ellrich, « The Rhetoric of *La Religieuse* and Eighteenth-Century Forensic Rhetoric », *Diderot Studies*, n° 3, 1961, p. 129-154, ici p. 133 : « The novel is thus framed [...] by the author’s awareness of the reader’s reaction » (p. 133).

en lisant les cahiers de *Clarissa* supprimés par son traducteur français: «Je l'examinais, dit Diderot de cet homme; d'abord je vois couler des pleurs, bientôt il s'interrompt, il sanglote ; tout à coup il se lève, il marche sans savoir où il va, il pousse des cris comme un homme désolé et il adresse les reproches les plus amers à toute la famille des Harlove » (p. 908). Si tout nous indique dans cette scène de *La Religieuse* le prototype d'une lecture sensible, les choses sont cependant sur le point de se détraquer. Des imprécations adressées aux persécutrices de Suzanne - « Les méchantes créatures ! » - la supérieure passe bientôt à une appréciation physique de Suzanne : « Serrer ces bras avec des cordes ! », etc. (p. 342). Et voici que les genoux mentionnés ci-dessus s'écartent pour faire place au genou pressant de la supérieure, et Suzanne découvre que la maladie de celle-ci est, en effet, contagieuse.

Voir ce passage comme une illustration des dérives de la sensibilité me semble logique. Plus : dans le rire suscité par le décalage entre ce que le personnage sait et ce que nous savons - je parle bien sûr de l'orgasme - ce n'est pas seulement la transparence sentimentale qui en souffre. Toute la scène semble marquée au sceau de la parodie. Et non seulement rétrospectivement, puisque Suzanne a déjà été sur les genoux de la supérieure, l'a déjà vue « renversée sur sa chaise », et a déjà conclu qu'une femme si «sensible» ne pourrait pas ne pas être «bonne» (p. 339): encore un contexte - comme les dernières phrases du texte, point de départ pour Martin - où la mention de la sensibilité semble bien calculée pour provoquer le rire, ou tout au moins le sourire, du lecteur.

Certes, l'épisode de la supérieure de Saint-Eutrope est l'exemple le plus excessif d'un débordement sentimental : c'est pourquoi on le cite toujours. Mais d'autres moments métadiscursifs ne manquent pas, et ne manquent pas de suggérer que les signes de la sensibilité sont loin d'être transparents, et leur réception mal garantie. On peut penser à ces moments où la protagoniste semble consciente de son pouvoir d'intéresser les autres à son sort, de son talent d'actrice, de son statut de *beau spectacle*. Prosternée dans le couvent de Longchamp, «je fûs, dit-elle, un spectacle bien touchant » (p. 283) : elle remarque son effet sur les autres, sur ses consœurs en pleurs, et en plus spéculé sur le pouvoir qu'elle aurait pu tirer du fait que son «âme s'allume facilement, s'exalte, se touche» (p. 284). Un peu plus tard, elle se décrit ainsi : « J'ai la figure intéressante [...], j'ai un son de voix qui touche, on sent que mon expression est celle de la vérité » (p. 302). Très tôt dans le livre, lors de sa prise d'habit, elle écoute les louanges de ses compagnes - « Comme cet habit fait valoir sa taille et ses bras ! » - et vérifie dans un miroir, lorsqu'elle rentre dans sa cellule, que ces flatteries «n'étaient pas tout à fait déplacées » (p. 245). Suzanne se sait spectacle, sait que quand son âme s'allume elle en allume d'autres, et sait «allumer» au sens courant du terme son destinataire, le marquis de Croismare. D'où ces «blasons » dans le texte, où Suzanne parcourt

verbalement son propre corps : « En vérité, je serais bien belle, si je méritais la plus petite partie des éloges qu'elle me donnait; si c'était mon front, il était blanc, uni et d'une forme charmante ; si c'étaient mes yeux, ils étaient brillants » - et j'en passe, jusqu'à « si c'était ma gorge, elle était d'une fermeté de pierre et d'une forme admirable » (p. 335). D'où aussi cet autre moment où Suzanne se veut peintre des charmes cachés du couvent: «Vous qui vous connaissez en peinture, je vous assure, monsieur le marquis, que c'était un assez agréable tableau à voir. Imaginez un atelier de dix à douze personnes dont la plus jeune pouvait avoir quinze ans [...]» (p. 351). Imaginez: et elle nous aide à imaginer.

D'où donc la tentation, selon Christophe Martin, de «démasquer» les «stratégies de séduction¹⁸» de Suzanne, et de les voir comme une mise en abyme de la séduction romanesque même. Nous rejoignons donc facilement la leçon supposée de la *Préface-annexe*, ce texte qui nous avertirait de ne pas prendre les signes de l'émotion pour de l'argent comptant. Et le rire des amis réunis autour des lettres de la sœur infortunée et de son bienfaiteur fait écho au rire du lecteur à ces moments où le texte semble faire parade de sa manipulation. Un texte qui, après tout, se conclut sur l'idée un peu vertigineuse que nous avons un « instinct » qui nous porte à la manipulation du sentiment : « Je suis une femme, peut-être un peu coquette, que sais-je ? Mais c'est naturellement et sans artifice » (p. 382). C'est sans artifice que la femme exerce l'artifice. Mais l'homme aussi, dans la mesure où Suzanne n'est que la figure de l'écrivain sensible - d'un Baculard, par exemple, d'un Marmontel, ou, bien sûr, d'un Diderot.

De quoi penser, avec Martin, que Diderot vise à appeler de ses vœux une «lecture de soupçon¹⁹», ou, avec Marshall, qu'il faut lire ces passages comme des mises en garde contre les risques de la sympathie. N'est-ce pas une invitation à une relecture avisée, incrédule, où on se rendrait compte de la duplicité de la narratrice et des rouages du sentiment ? De là, pourquoi ne pas pousser un peu plus loin, et voir carrément le roman comme une parodie, comme le glas qui sonne pour le roman sentimental, pour le règne de la sensibilité ?

Pourtant, il faut reconnaître que, si métadiscursivité il y a, elle n'est pas limitée à ces moments un peu 'limite'. De nombreux passages nous montrent une sympathie qui se transmet très bien, sans excès. Souvenons-nous de la sœur Sainte-Ursule, son amie à Eongchamp : elle et Suzanne partagent bien des larmes, et dans les tableaux que Diderot nous compose, il ne semble pas entrer une once d'érotisme (p. 319). Juste après la mort de cette sœur, lorsque les deux jeunes acolytes de «l'honnête et dur M. Hébert» (p. 321) voient l'état quelque peu amélioré de Suzanne, «leurs yeux s'humectèrent» : «je remarquai sur leurs

¹⁸ Christophe Martin, «Innocence et séduction», art. cit., p. 44-45.

¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

visages, écrit la mémorialiste, l'attendrissement et la joie» (p. 322). Bien avant son entrée en religion, Suzanne s'était entretenue avec le Père Séraphin, qui fait preuve d'«humanité » (p. 254) en devenant «attendri» (p. 256) devant les pleurs de l'infortunée. M. Manouri pleure au moins une fois, montrant par là, selon Suzanne, « le cœur sensible » (p. 313). Sans arrière-pensées lubriques, paraît-il, au contraire : c'est à ce moment précis que Manouri dit à Suzanne : « vous auriez été ma propre sœur que je n'aurais pas mieux fait » (p. 313), devenant en quelque sorte le double de Diderot, dont la sœur Angélique, on le sait, entra chez les Ursulines pour y mourir folle à l'âge de 27 ou de 28 ans. Et puis il y a Dom Morel, avec qui Suzanne a un échange symétrique : «À mesure que je m'ouvrais, sa confiance faisait les mêmes progrès; si je me confessais à lui, il se confessait à moi ; ce qu'il me disait de ses peines avait la plus grande conformité avec les miennes [...] C'est ainsi que la ressemblance des caractères se joignant à celle des événements, plus nous nous revoyions, plus nous nous plaisions l'un à l'autre ; [...] l'histoire de ses sentiments, c'était l'histoire des miens» (p. 368-369)²⁰.

Nous avons donc beaucoup de figurations de la relation qui pourrait s'obtenir entre le lecteur et un texte sentimental. Certaines sont positives, d'autres excessives et possiblement satiriques ; d'autres, notons-le, sont négatives dans la mesure où la « sympathie » ne coule pas : c'est le cas des suppliques que Suzanne adresse à sa propre mère, et du premier mémoire de Manouri, jugé insuffisamment «pathétique» (p. 307). Que conclure?

Une solution, modeste mais pour moi vraisemblable, serait de voir dans le roman un éventail de relations sentimentales. Au milieu, les 'bonnes' relations, celles qui se voient dans les personnages de la sœur Sainte-Ursule, de M. Manouri, de Dom Morel. Au pôle négatif, des figures insensibles : la mère biologique, ou la mère Sainte-Catherine et certaines des consœurs. Bien entendu, ces figures servent la cause de la sensibilité en incitant le lecteur à ne pas devenir comme elles, ou plus spécifiquement en nous encourageant à fournir nous-mêmes l'émotion qu'un personnage devrait avoir mais n'a manifestement pas²¹. Puis, au pôle excessif, les figures trop sensibles, avec, à la proue, la supérieure d'Arpajon, et peut-être aussi Mme de Moni²². Donc, selon cette perspective, il y aurait une critique dans *La Religieuse*, dans la mesure où les voies de la sensibilité sont

²⁰ Le cas de Morel est compliqué, puisqu'il pourrait bien être le « perfide ravisseur» (p. 378) qui viole Suzanne lors de son évasion. C'est là une hypothèse partagée par beaucoup de commentateurs. Or, comme le note Michel Delon dans son édition, rien dans le texte ne confirme cette identification (Denis Diderot, *Contes et romans*, éd. cit., p. 1029).

²¹ Philip Fisher appelle l'émotion suscitée précisément par son absence dans le monde fictionnel «volunteered passion»; voir Philip Fisher, *The Vehement Passions*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 142-146.

²² Si l'on persiste à voir Dom Morel lui-même connue le violeur de Suzanne Simonin (voir note 20), on pourrait le ranger du côté de ceux que le partage sentimental fait dérailler.

semées d'embûches ; mais pas critique dans le sens où Diderot mettrait en question - ou «démâquerait»²³, pour reprendre le mot de Martin - la relation sentimentale elle-même. C'est, je crois, un distinguo important. Diderot n'est pas Ua Rochefoucauld, pour qui une vertu supposée n'est qu'un vice qui ne se dit pas ; et *La Religieuse* ne prétend pas nous montrer que la sensibilité n'est *que* la façade respectable de la libido. Un mode du roman n'est tout simplement pas le « ne... que ». Plutôt, le roman explore la sensibilité et ses diverses manifestations, bonnes et moins bonnes. Cette exploration est « critique » dans le sens spécifique où elle vise à mieux comprendre les effets de la sensibilité (et de sa représentation). Mais elle n'est pas critique dans un sens plus fort : *La Religieuse* n'est pas un texte *anti-sensible*.

Et au fond, il n'est pas difficile de trouver ailleurs dans l'œuvre de Diderot une préoccupation du voisinage troublant entre le sentiment et le sexe. Pour preuve, son analyse du tableau de Greuze, *La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort*, dans le *Salon* de 1765. La plus grande partie du texte consiste en un entretien imaginaire avec la jeune fille en question. Devant la réticence de celle-ci, Diderot finit par reconstruire lui-même la véritable cause des larmes - non pas la perte de l'oiseau, bien sûr, mais celle de sa virginité - et il s'efforce de convaincre la fille que le garçon reviendra et tiendra ses promesses. Et c'est à la fin de sa longue apostrophe que Diderot glisse une phrase qui rend explicite la charge sexuelle provoquée par l'intérêt sympathique : « Qu'elle est belle ! qu'elle est intéressante ! Je n'aime point à affliger, malgré cela, il ne me déplairait pas trop d'être la cause de sa peine²⁴ ». Les *Salons* - non seulement ici, mais aussi et peut-être surtout dans les pages consacrées au motif de « Suzanne et les vieillards²⁵ » - permettent donc à Diderot de penser la relation, sexuée et sexuelle, entre l'innocence « spectaculaire » et le consommateur de l'art.

Mais c'est une autre Suzanne, celle de *La Religieuse*, qui l'entraînera plus loin dans son interrogation. On sait que Michael Fried a souligné à quel point Diderot, dans ses *Salons*, refuse la théâtralité, c'est-à-dire une mise en scène de personnages qui se savent regardés²⁶. Dans le cas de Suzanne épiée par les vieillards, l'innocence de la figure centrale est impossible sans l'ignorance de son propre statut de spectacle - spectacle pour le spectateur du tableau aussi bien que pour les vieillards. C'est ainsi que Diderot écrit : « Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui

²³ Christophe Martin, « Innocence et séduction », art. cit., p. 44.

²⁴ Denis Diderot, *Œuvres*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, vol. 5, p. 383.

²⁵ Voir notamment Denis Diderot, *ibid.*, p. 298-300, 558-560, 1020 et 1034.

²⁶ Michael Fried, *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.

l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi; ni l'un ni l'autre ne me savaient là²⁷». Or pour Suzanne Simonin - son prénom ne serait-il pas surdéterminé ? - la chasteté devient problématique²⁸. Après tout, nous l'avons vu, elle sait qu'elle est regardée, non seulement par ses directeurs, supérieures et consœurs, mais aussi, métaphoriquement, par le bon marquis de Croismare. C'est peut-être une conséquence inévitable de l'usage de la première personne, mais en tout cas c'est un problème pour Diderot, qui - à en juger par les *Salons* - préfère que les objets du désir soient passifs : Boucher, se plaint-il, «ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir, mais je ne veux pas qu'on me les montre²⁹ ». Pour Martin, qui évoque ce même passage, Diderot ne ferait pas «du Boucher» parce que sa Suzanne ne «montre » rien et laisse seulement imaginer³⁰. Pourtant, tout se passe comme si le romancier n'arrivait plus à faire la distinction entre « [la] femme qu'on voit et [la] femme qui se montre³¹ » aussi facilement que nous le laisseraient entendre ses analyses du motif de *La Chaste Suzanne*. D'où donc les fameuses incohérences dans l'intrigue de *La Religieuse*, longtemps soulignées par la critique : éparpillées un peu partout dans le roman, elles se multiplient justement lorsque la sexualité risque de poindre dans la conscience de l'héroïne³². Pour préserver l'intérêt à la fois sentimental et érotique de son héroïne, pour qu'elle soit un digne objet de notre commisération et notre excitation, Diderot ne doit pas faire rimer innocence et connaissance. Et pourtant, si Suzanne reste étrangement inéducable, elle en vient néanmoins à soupçonner, dans les dernières phrases du texte, la proximité entre émouvoir et séduire, et à reconnaître sa propre coquetterie.

Le discours de *La Religieuse* sur la sympathie est certes compliqué, et bien plus que si le roman n'était qu'une démystification des lieux communs de l'époque.

²⁷ Denis Diderot, *Œuvres*, éd. cit., p. 1034. Michael Fried, *Absorption and Theatricality*, *op. cit.*, p. 96-97, discute de ce passage et d'autres dans le contexte de la théâtralité.

²⁸ Sur la relation entre les deux Suzanne, voir Gerhardt Stenger, « La *Préface-annexe* : un conte oublié de Diderot? », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 260, 1989, p. 311-322, ici p. 320-322. Notons que Stenger propose que l'innocence de Suzanne Simonin est simplement une reprise de celle de la Suzanne biblique de la tradition picturale : pour lui, cette innocence n'est nullement compromise.

²⁹ Denis Diderot, *Œuvres*, éd. cit., p. 312.

³⁰ Christophe Martin, « Innocence et séduction », art. cit., p. 45.

³¹ Denis Diderot, *Œuvres*, éd. cit., p. 558.

³² Walter Rex, « Secrets from Suzanne », art. cit., résume le problème ainsi : « Events occur, yet at the same time they do not occur because the author deems it not decent, or wise, or opportune (who can fathom all the motives?) to register them. The facts are known, yet they are distinctly not known, not recognized : they are a secret which Suzanne and the author are keeping from themselves » (p. 188). Pour Rex, nous avons ici un exemple classique du déni, où la possibilité du lesbianisme est à la fois évoquée et forclosée. Pour un survol des incohérences narratives, voir par exemple Nicolas Rousseau, *Diderot: L'écriture romanesque à l'épreuve du sensible*, Paris, Champion, 1997, p. 124-128.

Disons plutôt que le texte est marqué non seulement par la psychologie sexuelle particulière à son auteur, mais aussi et surtout par les interrogations multiples que celui-ci fait de ces lieux communs. La *Préface-annexe* en fournit quelques-unes. À la position de Grimm - le discours de la sensibilité serait une sorte d'attrape-nigaud - Diderot en rajoute deux autres : le « je sais bien mais quand même » de l'identification avec un être fictif, posé dans l'anecdote de d'Alainville ; et le problème d'une rhétorique vraisemblable, posé dans la « Question aux gens de lettres ». Ce n'est que dans le roman, en revanche, que nous retrouvons la méditation sur l'érotique de la sensibilité, ce qui pourrait bien constituer la vraie originalité de Diderot. Non « originalité » dans un sens global : ailleurs - dans la littérature érotique pré-sadienne aussi bien que dans les discours scientifiques - on rapproche la sympathie et la sexualité³³; et l'intérêt que Diderot porte dans les *Salons* au potentiel d'excitation des représentations artistiques fait partie d'une longue tradition³⁴. Tout au moins, nous pouvons dire que *La Religieuse* fournit à Diderot l'occasion d'intégrer ce genre de réflexions dans un roman à sujet « moral » et sérieux. Reste à savoir si ces réflexions sont totalement maîtrisées par son auteur. Il me semble plutôt que les nombreuses contradictions et incohérences autour de la sexualité de Suzanne et ses « vieillard.e.s » indiquent que Diderot ne sait pas exactement ce qu'il « veut dire ». Telle pourrait être la force de la fiction : celle-ci finit par imposer une logique qui entraîne son auteur plus loin qu'il n'avait peut-être l'intention d'aller.

En tout cas, interroger les présupposés et lieux communs esthétiques de son moment, ce n'est pas les subvertir, les bouleverser, faire un pas en avant, montrer la voie à ceux qui les ressassent sans interrogation. Si Diderot est certes plus intéressant pour nous que ceux-ci, cela ne veut pas dire qu'il soit plus proche de nous, historiquement. *La Religieuse* n'est pas plus « moderne » que n'importe quel texte du règne de la sensibilité - *Le Voyageur sentimental* de François Vernes (1786), par exemple. Pour être plus précis, le roman de Diderot est plus moderne dans le sens banal où nous le trouvons encore lisible ; mais il n'est pas plus moderne dans le sens où il aurait aidé à enterrer son époque et à accoucher de la nôtre. Autrement dit, *La Religieuse* ne 'fait' rien historiquement, et non pas seulement parce que sa publication est différée. Il ne fait rien historiquement parce

³³ Gaëtan Brulotte, « La Sympathie et la littérature érotique dans la France du XVIII^e siècle », dans *Les Discours de la sympathie : Enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité*, éd. Thierry Belleguic, Eric Van der Schueren et Sabrina Vervacke, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 199-218; Anne C. Vila, *Enlightenment and Pathology: Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth-Century France*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.

³⁴ Voir par exemple David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 317-344 et Victor I. Stoichita, *L'Effet Pygmalion : Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.

que Diderot ne voit pas au-delà de la sensibilité, qui forme l'horizon de toutes ses interrogations, y compris les plus confuses.