



HAL
open science

La Religieuse, roman de la barbarie

Jean-Luc Martine

► **To cite this version:**

Jean-Luc Martine. La Religieuse, roman de la barbarie. Réussir les agrégations de Lettres 2023, Editions Universitaires de Dijon, 2022, Collection U21, 978-2-36441-445-7. halshs-03778426

HAL Id: halshs-03778426

<https://shs.hal.science/halshs-03778426>

Submitted on 8 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Religieuse, roman de la barbarie

Introduction

Les mots « barbares » et « barbarie » ne figurent pas dans le texte de *La Religieuse*¹. On peut cependant aisément se persuader que les souffrances endurées par son héroïne dessinent un espace qui relève bien de « l'inhumain », de la « cruauté », de la « brutalité », de la « violence », de la « tyrannie », de « l'oppression », voire de « l'atrocité », et qui s'oppose aux « formes intellectuelles, esthétiques morales² » liées aux idées d'humanisme ou de civilisation. Ces éléments sémantiques convainquent sans peine que, lorsque le roman de Diderot entreprend de représenter quelque chose du mal, il le fait en lui donnant une forme extrême qui participe de la barbarie. Mais ces approximations, aussi convaincantes soient-elles, ne dispensent pas de justifier mieux le recours à l'idée de barbarie. Il faut alors se rapporter à la manière dont Diderot la reprend et la retravaille, dès sa traduction commentée de *L'Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury³. Ce détour, permettra de comprendre pourquoi il est utile de saisir la présence du mal dans *La Religieuse* à partir de la barbarie.

Le premier apport de *l'Essai*, lorsqu'il y est question de la barbarie, est celui qui permet de penser le mal à partir de l'idée de dénaturation. Voici comment Diderot définit la barbarie dans la *Lettre* qu'il insère au début de sa traduction de *l'Essai* :

Il y a de la philosophie à l'impiété aussi loin que de la religion au fanatisme ; mais du fanatisme à la barbarie, il n'y a qu'un pas. Par barbarie, j'entends, comme vous, cette sombre disposition qui rend un homme insensible aux charmes de la nature et de l'art, et aux douceurs de la société. En effet, comment appeler ceux qui mutilèrent les statues qui s'étaient sauvées des ruines de l'ancienne Rome, sinon des barbares ? Et quel autre nom donner à des gens qui, nés avec cet enjouement qui répand un coloris de finesse sur la Raison et d'aménité sur les vertus, l'ont émoussé, l'ont perdu, et sont parvenus, rare et sublime effort ! jusqu'à fuir comme des monstres ceux qu'il leur est ordonné d'aimer.⁴

Diderot présente la barbarie comme une déliaison à l'égard de la nature, de l'art et de la société. Deux images du barbare s'entrecroisent ici. La première, bien connue, est celle des hordes venues de l'extérieur saccager l'héritage de l'ancienne Rome. La seconde illustre un processus inverse, qui part du centre de la civilisation : des hommes civilisés sont devenus des barbares en étouffant en eux la raison et la vertu, mais aussi toute l'aimable et souriante gaité de la civilité policée dont ils sont les héritiers. Ce qui prend forme, c'est bien l'image d'un barbare dont la sauvagerie et la cruauté procèdent d'une dénaturation. Le chapitre II de *l'Essai* en précise les traits : l'homme civilisé devient un barbare en tournant le dos à sa « constitution naturelle⁵. »

¹ Le texte de *La Religieuse* sera cité dans l'édition du concours : *La Religieuse*, GF Flammarion, par Florence Lotterier, Paris 2009.

² J'emprunte les termes qui décrivent ici le sémantisme qui se déploie dans la notion de barbarie au *TLF*.

³ La traduction par Diderot de *An Inquiry Concerning Virtue* de Shaftesbury paraît d'abord sous le titre de *Principes de la philosophie morale ou Essai de M. S*** sur le mérite et la vertu* (Amsterdam, 1745, s. n.). Cette traduction est reprise en 1751 et 1769. En 1751, elle reparait sous le titre de *Philosophie morale réduite à ses principes*. C'est le texte de cette édition qui sert de base à l'édition que nous utilisons : *Essai sur le mérite et la vertu*, Éditions Alive, Paris, 1998. Pour une lecture plus précise de ce premier travail de Diderot sur la notion de barbarie, je me permets de renvoyer à mon article : « Au commencement, il y a les barbares. Lecture de *l'Essai sur le mérite et la vertu* ». *Dix-Huitième Siècle*, 2020, n°52 (1), p.83-100.

⁴ Diderot, *Essai sur le mérite et la vertu*, p. 15.

⁵ *Idem*.

L'inscription de la représentation du mal que propose *La Religieuse* dans le cadre de l'idée de barbarie fournit une norme à partir de laquelle le mal peut être pensé (la nature) et indique qu'il apparaît dans la distance prise par rapport à cette norme (la dénaturation). Par ailleurs, le recours à l'idée de barbarie permet de relier le mal à quelque chose qui se produit *dans* la civilisation, voire qui procède *de* la civilisation. Ici, Diderot enregistre un apport qui vient de Montaigne, auquel il fait explicitement référence. Les barbares sont pris dans la structure réversible dont les *Essais* présentent un remarquable exemple : le barbare n'est plus l'Autre, il ne faut pas confondre différence et barbarie : chacun « appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage⁶ ». Surtout, Montaigne envisage la barbarie des civilisés eux-mêmes⁷. Le couvent tel qu'il apparaît dans *La Religieuse* signale la persistance de la barbarie *dans* la civilisation et il indique une barbarie *de* la civilisation. Le passage par Montaigne permet enfin d'élargir l'idée de barbarie au-delà de la sphère d'une individualité malade. Elle déborde et se déverse dans l'espace social et dans l'histoire⁸. Ainsi, le préambule de Diderot affirme la barbarie superlative du fanatisme, qui rétrécit l'esprit, épuise le cœur et ensanglante l'histoire. La raison sensible du philosophe se doit alors d'être « l'ennemie de l'enthousiasme et de la bigoterie⁹ ». Enfin, le recours à cette notion de barbarie permet d'associer la barbarie à deux autres éléments. Le premier, qui apparaît ici nettement, est le fanatisme. Le second est plus discret, mais sans doute plus important. En effet, à partir de la liaison qui s'établit chez Shaftesbury, et qui sera continuellement reprise par Diderot, entre le fanatisme et l'enthousiasme, la barbarie a quelque chose à voir avec l'esthétique. Le mot et l'idée de barbarie renvoient en effet avec insistance à la sphère poétique, où résonne la célèbre formule du *Discours sur la poésie dramatique* : « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage.¹⁰ » Ces propos ne sont évidemment pas étrangers à la poésie sombre de *La Religieuse*.

La destinée de Suzanne, construite comme victime innocente (quel que soit le caractère problématique de son innocence) se donne comme une représentation singulièrement dense de souffrances endurées, de violences subies. Il est alors tentant d'envisager le récit que fait Suzanne de ses malheurs non seulement comme celui d'une destinée remarquablement malheureuse, mais également comme une représentation du mal (comme l'une de ses représentations), et de conférer ainsi un caractère exemplaire à une victime sur laquelle s'abattent presque toutes les souffrances imaginables. Poser les liens entre la singularité de l'histoire racontée et sa valeur universelle (ou universalisable) permet de saisir en même temps l'exemplarité du personnage et le caractère philosophique de l'entreprise narrative de Diderot. La liaison entre les idées, d'une part, et les événements du récit, d'autre part, ne se présente pas comme un système de renvois qui laisserait intacte la structure conceptuelle à laquelle se réfère la narration. *La Religieuse*, en tant que récit, se donne plutôt comme une expérience fictive dont la forme affecte le système conceptuel auquel elle se rapporte. Cela participe de la manière tout à fait singulière dont s'agence chez Diderot la relation entre fiction et philosophie, laquelle se présente comme le travail philosophique accompli par la narration elle-même.

La tradition philosophique, formalisée par Leibniz, nous indique que l'idée de mal dont on envisage de comprendre que les mésaventures de Suzanne sont une traduction narrative, se répartit elle-même en trois composantes qui en fractionnent l'unité. Le mal sera dit métaphysique, moral ou physique selon qu'il relève de l'une ou l'autre de ces composantes qui ne s'agencent pas pour former un concept unifié. Ainsi, en face de la multiplicité des aventures du personnage, nous

⁶ Montaigne, *Essais*, livre I, chap. XXXI, « Des cannibales ».

⁷ *Essai sur le mérite*, p. 16.

⁸ *Idem* : « Rappelez-vous l'histoire de nos troubles civils, et vous verrez la moitié de la nation se baigner par piété dans le sang de l'autre moitié, et violer, pour soutenir la cause de Dieu, les premiers sentiments de l'humanité, comme s'il fallait cesser d'être homme pour se montrer religieux ».

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ *Discours sur la poésie dramatique*, chap. XVIII « Des mœurs » dans Diderot, *Œuvres*, tome IV Esthétique-théâtre, Robert Laffont, Paris, 1996, p. 1331. Sauf exceptions signalées, nous citons Diderot dans cette édition.

rencontrons une notion dont l'unification est, elle aussi, problématique. Pour le comprendre, il faut préciser les contours des trois régions du mal. Sous sa forme la plus générale, le mal apparaît quand une réalité n'est pas ce qu'elle devrait être. L'opposition de l'être et du devoir-être en quoi consiste le mal peut alors se formuler de trois façons différentes. Le mal peut être d'abord pensé comme n'étant pas ce qui doit être. Cette première formulation du rapport se laisse comprendre comme une absence de bien, comme un manque, comme quelque chose dont on dit que c'est « mal fait ». Le mal apparaît ici comme une négation, laquelle renvoie à une déficience, qui, dans sa plus grande extension, va d'un couteau qui coupe mal ou d'une porte qui ferme mal jusqu'à la participation de chaque chose à un mal universel, généralement pensé comme la déchéance supposée de l'être fini par rapport à la perfection divine. Nous sommes ici dans le registre du mal métaphysique, de l'imperfection. Nous verrons que Diderot procède sur ce plan à une série d'opérations qui permettent d'enregistrer cette conception du mal comme manque et négation et de la situer dans un autre agencement, où elle pourra se formuler comme une dénaturación. Diderot va également procéder à un déplacement analogue au sein du second espace de l'idée de mal, qui concerne le mal moral. Ici le « n'est pas » qui désigne la relation entre l'être et le devoir-être ne recouvre plus une absence de bien, mais il est le contraire du bien, ce qui s'oppose au bien. C'est ce qui apparaît lorsque l'on dit que quelqu'un a mal agi, qu'il a commis une faute, qu'il a transgressé une loi ou un principe. Le mal n'est plus alors une négation, mais un négatif. Il est la force positive et agissante qui conduit à la transgression. Là encore, Diderot va déplacer le discours de la faute et de la perversion dans le cadre de la barbarie comme dénaturación. Enfin, le mal peut enfin se dire comme ce qui relève du scandale intime de la souffrance. Ainsi, il n'apparaît plus par rapport à une norme du bien. Il ne nie plus le bien, c'est lui qui est à nier. Pris dans l'affect, il participe d'un sentiment intime qui ne se confond pas avec les idées que la raison s'en forme. Irréductible en droit, il ne devrait pas s'articuler aux autres composantes de l'idée de mal, et rester un absolu, non pas d'intensité (les petits maux de ce point de vue valent les grandes douleurs), mais comme ce qui est sans rapport, sans mesure commune ni avec les autres formes du mal, ni avec l'idée de bien. C'est évidemment sous cette forme que le texte de Diderot nous invite d'abord à nous rapporter au mal, et c'est dans cette composante que prend sa source la puissance pathétique propre à l'histoire de Suzanne. Or le texte de Diderot ne nous invite pas à isoler ainsi la souffrance qu'il nous donne à partager. L'expérience que propose le texte consiste plutôt à voir (à sentir) comment la souffrance se rapporte à la transgression et par elle à la dénaturación. Si notre hypothèse est juste, c'est alors bien dans le cadre de la barbarie comme dénaturación qu'il faut envisager *La Religieuse* comme représentation du mal.

L'entreprise se distribue différemment sur les trois plans de l'idée de mal. Si l'opération de pensée qui consiste à penser la négation dans les termes de la dénaturación gouverne la narration, ce n'est pas elle qui apparaît au premier plan. Ce que propose *La Religieuse*, c'est de donner d'abord à sentir le mal dans sa composante douloureuse et pathétique. C'est à partir de cette composante que le récit envisage que la douleur puisse trouver sa raison dans la barbarie pensée comme dénaturación, au sein d'un espace métaphysique qui est alors reconstruit en termes physique (d'énergies et de déplacements). Sur le plan moral, il s'agit de proposer une redistribution de l'espace propre à la transgression, qui affecte l'univers des lois et des principes, afin de le penser lui aussi dans le cadre naturaliste que rend possible l'idée de dénaturación. Le trajet de pensée que propose *La Religieuse* serait alors le suivant : se saisir du pathétique lié à la douleur des victimes pour le poser comme l'effet d'une dénaturación dans laquelle se trouve également prise la morale.

Le mal physique : représentation de la souffrance et violence du roman

L'objet de représentation qui apparaît avec le plus d'évidence, à la lecture de *La Religieuse*, ce sont les souffrances multipliées de son personnage principal. On dira alors que le roman se donne à lire comme une représentation de la douleur. Suzanne est à chaque étape de son parcours une figure exemplaire de victime, qui endure, du début à la fin de son existence, une série remarquablement dense d'injustices, de violences, d'outrages, de persécutions, de sévices. Suzanne est un corps interminablement souffrant, une âme inlassablement tourmentée. À l'intérieur de cet espace, on a intérêt à dissocier la souffrance comme objet de la représentation et la manière dont elle est donnée à lire, qui est au service des effets que le roman entend produire. Dissocier la violence que le récit représente et celle qu'il produit, la barbarie comme objet de la peinture et la puissance des effets engendrés, permet en effet de comprendre la manière philosophique dont fonctionne la mimésis chez Diderot. Dans le régime « classique » de la mimésis comme imitation de la nature à l'intérieur duquel Diderot pense l'art, le modèle vient avant sa représentation : c'est le privilège à la fois temporel et ontologique de l'objet de la représentation sur la représentation elle-même. Il y donc d'abord la douleur du monde, dont Suzanne est une victime exemplaire.

Elle souffre de l'injustice dont elle est la victime au sein de sa famille (ses sœurs lui sont préférées et elle ne reçoit pas l'affection que ses bonnes qualités devraient lui promettre). Elle éprouve la souffrance de voir se refermer sur elle la prison d'un premier cloître (Sainte-Marie), puis celle des persécutions qui la conduisent au refus de prononcer ses vœux. Enfermée à nouveau dans la maison familiale, elle y ressent plus rigoureusement encore la force des contraintes qui font du couvent le seul chemin de sa destinée. Elle s'y résigne et arrive à Lonchamp, où la présence de la mère De Moni semble d'abord adoucir ses souffrances. Mais l'arrivée de la supérieure qui lui succède ouvre la séquence interminable des persécutions. Diderot concentre alors sur son personnage toutes les souffrances imaginables, au point de menacer la vraisemblance de sa narration, ce que commente Suzanne au sujet de son propre récit¹¹. Toute la période durant laquelle Suzanne tente d'obtenir la résiliation de ses vœux n'est qu'une longue succession de douleurs (« Je ne finirais point, dit-elle à son destinataire, si je voulais suivre ce détail de persécutions.¹² ») La visite du grand vicaire est précédée d'un redoublement de méchanceté :

On ne me donna d'aliments que ce qu'il en fallait pour m'empêcher de mourir de faim ; on m'excéda de mortifications ; on multiplia autour de moi les épouvantes ; on m'ôta tout à fait le repos de la nuit ; tout ce qui peut abattre la santé et troubler l'esprit, on le mit en œuvre ; ce fut un raffinement de cruauté dont vous n'avez pas d'idée¹³.

Suzanne éprouve ensuite, lors la perte de son procès, la dissipation de l'espoir de se voir libérée de ses vœux, puis de nouvelles persécutions, la maladie où elle frôle la mort, et enfin la douleur de voir mourir la sœur Ursule (« Il était dit que je souffrirai dans cette maison toutes les peines qu'il est possible d'éprouver »). Le changement de couvent et le séjour à Sainte-Eutrope ne mettent pas fin à ses souffrances. Placée sous le signe du désir et de la passion, la séquence située à sainte-Eutrope ajoute aux souffrances de Suzanne celles des autres personnages : la supérieure en vient à se consumer d'amour et de culpabilité ; Thérèse souffre atrocement d'avoir perdu sa place

¹¹ *La Religieuse*, p. 97 : « Je vous entends, vous, monsieur le marquis, et la plupart de ceux qui liront ces mémoires : « Des horreurs si multipliées, si variées, si continues ! Une suite d'atrocités si recherchées dans les âmes religieuses ! Cela n'est pas vraisemblable, » diront-ils, dites-vous. Et j'en conviens, mais cela est vrai [...] Plus j'y réfléchis, plus je me persuade que ce qui m'arrive n'était point encore arrivé, et n'arrivera peut-être jamais. Une fois (et plutôt à Dieu que ce soit la première et la dernière !) il plut à la Providence, dont les voies nous sont inconnues, de rassembler sur une seule infortunée toute la masse de cruautés réparties, dans ses impénétrables décrets, sur la multitude infinie de malheureuses qui l'avaient précédée dans un cloître, et qui devaient lui succéder ».

¹² *La Religieuse*, p. 84.

¹³ *La Religieuse*, p. 87.

de favorite. Cette séquence convulsive s'achève par la mort des deux religieuses, par l'arrivée d'une supérieure âgée et pleine de superstitions, qui semble promettre à Suzanne un nouveau cycle de persécutions, ce qui la convainc de s'enfuir. Elle est agressée dans le fiacre par le jeune bénédictin qui l'aide à s'évader, puis « exposée à toutes les instances de son perfide ravisseur¹⁴. » La fin, très elliptique, de la narration montre Suzanne entrant au service d'une blanchisseuse, mais vivant comme traquée (« Je vis dans des alarmes continuelles¹⁵ ») et toujours recluse dans les habits du couvent, conduite encore par des pratiques qu'elle « répète machinalement », toute à l'espoir que le marquis vienne enfin à son secours.

Si l'on ajoute aux douleurs de Suzanne celles de ses consœurs (La mère de Moni, la sœur Ursule, la supérieure de Sainte-Eutrope, sœur Thérèse, et la foule des religieuses sans nom), il apparaît nettement que l'objet que privilégie le texte, c'est la souffrance, et particulièrement la souffrance des femmes¹⁶. C'est bien entendu à partir de cet objet que se construit la composante pathétique du roman : il s'agit pour Diderot de produire les effets les plus puissants, les plus intenses possibles. C'est pour cela que la narration repose sur les malheurs d'une innocente et qu'elle s'inscrit dans le topos des épreuves de la vertu. À ce titre, les malheurs de Suzanne ainsi que les procédés que Diderot met inlassablement en œuvre pour en maximiser les effets (notamment tout ce qui relève de l'art du tableau, et plus généralement de la théâtralité) participent d'une recherche délibérée du pathétique. Cependant, il ne faut pas perdre de vue l'objet auquel s'arrime ce pathétique (la douleur), ni la fonction de cet objet : représenter le mal (ici le mal physique). Les souffrances de l'innocence sont certes un moyen du pathétique, mais ce n'est pas leur seule fonction : le sens du pathétique ne s'épuise pas dans sa production. Ce qui apparaît dans cette structure, c'est que les maux subis par Suzanne sont aussi déliés qu'il est possible de toute idée de faute. La représentation de la souffrance que propose *La Religieuse* sépare en effet très remarquablement l'univers de la douleur de celui de la faute.

Les malheurs de Suzanne ne viennent rétribuer aucune faute qu'elle aurait commise. S'il y a quelque chose comme une faute à l'origine de sa destinée, ce n'est pas la sienne, mais celle de sa mère (et nous verrons que le texte travaille en fait à dissoudre cette culpabilité). Par ailleurs, on peut chercher, dans telle ou telle séquence de la narration, les éléments qui contribueraient à rendre plus équivoque la conduite du personnage, ainsi qu'à rendre plus ambiguë sa narration. La manière dont Suzanne se comporte à Longchamp, comme le note Christophe Martin¹⁷, n'est évidemment pas étrangère à ses persécutions. Mais ce qui importe, c'est que cela ne change absolument rien à son innocence. Qu'elle puisse être la cause, à certains moments, des violences qu'elle subit ne permet jamais d'envisager que ces souffrances puissent être pensées comme la rétribution d'une faute ou d'une transgression. Les souffrances de Suzanne ne disent rien sur la culpabilité, et le texte travaille en fait à produire tout autre chose : il désarrime la douleur de la faute, le mal physique du mal moral, pour les renvoyer tous deux à une autre instance, celle de la barbarie comme dénaturation.

Ce que disent les souffrances de Suzanne, qui reste en tout point innocente, malgré ses équivoques (et en fait aussi à cause d'elles) ce n'est pas sa sourde culpabilité, c'est le caractère dénaturé et dénaturant du cloître. Pour mesurer cela, et, si l'on veut, pour innocenter Suzanne, il faut bien sentir la nature du double discours que tient à chaque instant, et en même temps, un récit qui superpose deux représentations du monde, deux systèmes de paramètres, on pourrait dire deux référentiels distincts. Le texte ne dit jamais la même chose que ses personnages. Il y a le référentiel qui correspond au monde vu par Suzanne, et où la relation entre la faute et le châtement peut

¹⁴ *La Religieuse*, p. 190.

¹⁵ *La Religieuse*, p. 192.

¹⁶ Les souffrances du père Morel, structurellement analogues, ne sauraient produire un pathétique équivalent.

¹⁷ *Christophe Martin commente La Religieuse*, Foliothèque, Gallimard, 2010, « candeur funeste », p. 118-123.

éventuellement avoir un sens (c'est l'espace de la religiosité du personnage, c'est aussi celui de ses évaluations morales). Mais il y a aussi celui que le texte travaille à projeter (le monde du texte, le monde vu par le texte), et à partir duquel le lecteur est invité à observer le monde des personnages. Et c'est dans cette projection que réside en partie l'expérience de pensée en quoi consistent les effets du récit. Dans ce second système de repères, dans ce second référentiel, les mêmes éléments sont vus autrement, et surtout les évaluations morales faites par les personnages deviennent une conséquence du système de valeur sur lequel elles reposent. Dans le premier repère, celui du monde des personnages, Suzanne reste une victime innocente, qui parfois joue des pouvoirs séducteurs de son innocence exhibée. Elle peut bien prendre à l'occasion le visage d'une « séductrice perverse.¹⁸ » Mais si on observe sa conduite à partir du système que construit le récit, il n'y a plus aucune équivoque, et donc plus aucun moyen de relier la douleur à la faute, le mal physique au mal moral. Ce qui se passe pour Suzanne se produit aussi, de manière plus flagrante, pour les autres personnages du récit : les douleurs de la mère de Suzanne, celles de la mère de Moni, celles d'Ursule, celles de la mère de Sainte-Eutrope, toutes sont également prises dans le même jeu de déplacements, au point d'innocenter également les personnages qui font le mal. Et c'est bien ici que la recherche du plus grand pathétique possible, des effets les plus puissants, trouve sa justification : l'ampleur des maux que subit le personnage se mesure à l'intensité des effets produits sur le lecteur, laquelle bloque toute liaison entre l'espace de la douleur et celui de la faute.

Cette déliaison, qui est le produit de la mimésis du mal, répond à une autre disjonction qui regarde cette fois non plus l'objet de la représentation mais la représentation elle-même. On verra que les deux se rejoignent pour désigner l'espace propre à la barbarie, mais en l'envisageant de deux points de vue différents et complémentaires. L'écriture de *La Religieuse* répond, dans le roman, à la réaction contre la dégénérescence et l'affadissement des formes dont on lit le constat chez Diderot depuis *Les Bijoux indiscrets*. C'est à quoi répondent les réflexions sur le théâtre des années 1757-1758, l'*Éloge de Richardson*, ainsi que les *Salons*. Diderot en appelle à une poésie qui aurait besoin de la barbarie pour se régénérer. Si « la poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage¹⁹ », c'est parce que « tout s'affaiblit en s'adoucissant.²⁰ » L'excès d'une certaine culture entraîne la décadence des arts, et il faut tenter de redonner des forces au malade. Cet aspect renvoie à l'idée d'enthousiasme, compris comme source des passions fortes capables de rendre leur puissance à la poésie, au théâtre, à la peinture, et également au roman.

La notion d'enthousiasme se voit précisée dans les articles « Éclectique » et « Théosophe » de l'*Encyclopédie*, avant de voisiner avec la barbarie dans le *Discours sur la poésie dramatique* et plus tard dans le *Salon* de 1767. L'article « Éclectisme » contient un développement en forme de digression sur l'enthousiasme des artistes : « J'observerai ici en passant, qu'il est impossible en poésie, en peinture, en éloquence, en musique, de rien produire de sublime sans enthousiasme²¹. » Diderot souligne le lien qui associe nécessairement l'enthousiasme au sublime. Cet enthousiasme est défini ensuite comme « un mouvement violent de l'âme, par lequel nous sommes transportés au milieu des objets que nous avons à représenter ; alors nous voyons une scène entière se passer dans notre imagination, comme si elle était hors de nous : elle y est en effet, car tant que dure cette illusion, tous les êtres présents sont anéantis et nos idées sont réalisées à leur place²² ». Ces remarques répondent aussi bien à ce que Diderot veut faire voir de l'état dans lequel il a composé *La Religieuse* (c'est que ce sert à montrer la *Préface annexe*) qu'à la manière dont nous sommes invités à lire le récit de Suzanne (c'est sur ce mode que la mère supérieure de Sainte-Eutrope reçoit les confidences de sa protégée). On laissera ici de côté ce qui regarde la composante créatrice de l'idée d'enthousiasme pour nous en tenir à la manière dont le récit produit ses effets, à la véhémence de sa forme. On

¹⁸ *Idem*, p. 123.

¹⁹ *De la poésie dramatique*, p. 1331.

²⁰ *Idem*.

²¹ Article *Éclectisme*,

²² *Idem*.

note juste pour le moment que cet enthousiasme est, dans *La Religieuse*, à la fois la cause de la dénaturation et la source des effets puissants que produit le texte, ce qui pourrait laisser entendre sa profonde ambivalence. La représentation de la douleur ne fait pas seulement apparaître la barbarie comme dénaturation, elle rend sensible aussi la force dénaturante.

Représenter la douleur est impossible : nous n'éprouvons pas la souffrance représentée, nous sommes seulement sensibles à ses signes. L'enthousiasme nous approche des affects de la victime, jusqu'à nous permettre presque d'en sentir quelque chose (la mère de Moni tout comme la supérieure d'Arpajon permettent d'envisager ce que pourrait être la communication des sentiments, d'une âme à une autre), mais nous restons cependant, aussi remués que nous puissions l'être, tout à fait extérieurs à la souffrance de ceux qui souffrent. Il y a ici un échec nécessaire de la représentation mimétique. Tout transporté que l'auteur puisse être par son sujet, tout saisi d'horreur et de pitié que puisse être le lecteur, jamais la douleur représentée n'est à la hauteur, ni surtout de la même nature, que la douleur éprouvée par les victimes. La violence produite par le texte n'est en rien celle subie par le modèle (réel ou fictif) de l'imitation. Or ce défaut de la représentation, par lequel le récit signale qu'il n'est pas ce qu'il représente, est en même temps ce qui permet à la représentation de nous apprendre quelque chose sur ce qu'elle imite. C'est dans le défaut de l'imitation, dans son imperfection même, que la mimésis permet de voir quelque chose que sans cela nous n'aurions pas vu.

Le défaut de la copie par rapport au modèle n'est pas un échec de la représentation (selon la lecture platonicienne), mais il est au contraire ce qui éclaire l'objet représenté, ce qui permet de rendre intelligible l'objet qu'il représente, justement à partir du manque, du défaut de la copie sur le modèle. Ce qui apparaît ici, dans une pratique de la poésie comme imitation de la nature qui est profondément aristotélicienne, c'est le pouvoir analytique de la représentation. Représenter la souffrance permet de dissocier le sentiment de ses causes, mais cela permet également de voir ce qu'il y a de commun entre la barbarie et l'enthousiasme, ce que partagent le crime et sa représentation. Cette proximité est lisible à partir du plaisir trouble que nous prenons au spectacle des souffrances : la même énergie produit la dénaturation en quoi consiste la barbarie, remue le poète inspiré et affecte le spectateur d'une imitation bien faite. C'est précisément ce que le spectacle des horreurs elles-mêmes (et moins encore la douleur qu'on éprouverait à subir les crimes) ne nous permettrait pas de percevoir. La mimésis permet d'isoler la composante énergétique qui produit la dénaturation en quoi consiste la barbarie, en nous la faisant éprouver sur un mode amorti, et d'une manière qui permet d'en être affecté sans être fasciné ou absorbé tout à fait. Le roman de Diderot, s'il représente la barbarie, n'est pas en lui-même barbare. Il permet d'isoler la violence, de la penser, et de la civiliser à partir de sa représentation. Conformément à la manière dont Diderot pense toujours l'art, la puissance des affects devient un instrument à la fois pour la connaissance et pour la vertu. La régénération du roman par les passions fortes est à la fois, et dans le même mouvement, sans aucun paradoxe, élévation poétique et moralisation.

La représentation de la souffrance, par la manière dont elle nous affecte, nous fait voir la barbarie et nous conduit alors vers la vertu, qui ne saurait être autre chose chez Diderot que la réconciliation de la morale avec la nature. Or, la représentation du mal moral que propose *La Religieuse* laisse paraître précisément le contraire : une morale dénaturée, monstrueuse, barbare.

Le mal moral : représenter la perversion

L'univers de la faute, du mal que l'on fait et non plus que l'on éprouve comme souffrance, doit être envisagé dans *La Religieuse* à partir de deux éléments distincts, qui résultent du même aspect du texte : le choix narratif du récit à la première personne. Cette manière de produire le récit

des aventures du personnage a pour première conséquence immédiate, nous l'avons vu, que l'on entre dans la question du mal par la souffrance. Suzanne raconte ses malheurs et fait entendre, autant qu'il est possible de le faire, ses souffrances. Cette structure narrative a pour seconde conséquence que l'espace du mal moral, de la transgression et de la faute, est en quelque sorte relégué au second plan. Les souffrances subies renvoient aux actes qui les engendrent mais de telle manière que le mal apparaît moins comme la transgression d'une règle ou d'un principe que comme la conséquence d'une situation. La structure narrative contribue à dissocier l'espace de la douleur de celui de la faute, ce qui vaut pour les persécuteurs comme pour Suzanne. En effet, si Suzanne souffre, elle est également la cause de souffrances : elle fait souffrir sa mère, la supérieure de Lonchamp, celle de Sainte-Eutrope, la sœur Ursule, Thérèse, ainsi que d'autres des religieuses qu'elle côtoie. Elle n'est pas responsable des maux qu'elle endure, qui ne peuvent jamais être compris comme des rétributions d'une faute, mais elle ne l'est pas non plus des maux qu'elle cause, qui résultent du simple fait qu'elle existe et fasse valoir ses droits à exister. Enfin, celles qui font souffrir Suzanne, c'est ce que le texte travaille à construire, ne sont pas non plus à proprement parler coupables de ces souffrances, qui résultent moins d'une perversion qui serait la leur, que d'une situation pervertie et contre nature.

On pourrait envisager chacune des situations à partir desquelles le roman pose la question de la faute, de la transgression et des maux qu'elles engendrent. On s'en tiendra à la première, celle par laquelle s'ouvre le récit. Les premiers mots de l'histoire que raconte Suzanne évoquent ses peines. Elle est privée de l'affection de ses parents au profit de ses deux sœurs, qui valent pourtant moins qu'elle « pour les agréments de l'esprit et de la figure, le caractère et les talents.²³ ». Suzanne ne reçoit pas ce qu'elle est en droit de recevoir en tant que fille, ni ce qu'elle pourrait être en droit de recevoir en tant qu'elle est la meilleure des trois. À ce refus d'une affection qui devrait résulter de son statut s'ajoute l'injustice de voir ses sœurs préférées, en dépit de leur moindre valeur²⁴, ainsi que le surcroît d'injustice d'être punie en raison même de ses propres qualités. Suzanne voudrait être « aimée, chérie, fêtée, excusée toujours » comme le sont ses sœurs, au point de désirer leur ressembler. Elle est une fille mal aimée, en raison même de ses qualités. Cette injustice initiale est saisie à partir de la souffrance de l'enfant : « Ô combien j'ai pleuré de fois de n'être pas née laide, bête, sotté, orgueilleuse ; en un mot, avec tous les travers qui leur réussaient auprès de nos parents²⁵ ! » La séquence présente ainsi une souffrance, causée par une injustice (ne pas être aimé de parents par ailleurs aimants) et adossée à ce que le récit présente comme une « bizarrerie » : « Je me suis demandé d'où venait cette bizarrerie, dans un père, une mère d'ailleurs honnêtes, justes et pieux²⁶ ».

La séquence initiale, dont tous les maux résultent, construit une situation où la souffrance résulte d'une structure étrangement perturbée : des parents honnêtes, justes et pieux qui n'aiment pas une de leurs filles, des filles moins valeureuses mais préférées, une fille détestée en raison même de ses qualités. Bien entendu, la raison de ces désordres est pressentie par le lecteur avant que Suzanne ne formule ses propres soupçons, en les accompagnant d'étranges précautions. Elle évoque des propos échappés, des circonstances rassemblées, des mots de voisins, de valets, tout un travail d'enquête, et elle entoure la formulation de ses conclusions d'une prudence que la suite rend absurde, puisqu'elles seront confirmées sans aucune ambiguïté : elle n'est pas la fille de son père, ce qui explique son défaut de tendresse ; elle rappelle sans cesse à sa mère la faute dont elle est le fruit. Diderot fait ici comme ailleurs le choix d'oublier de caractère rétrospectif de la narration (au prix d'in vraisemblances répétées) au profit de la plus grande efficacité des effets : le lecteur vit les événements au moment où ils arrivent au personnage, dans l'effacement de la narration. De ce

²³ *La Religieuse*, p. 12.

²⁴ Il s'agit bien ici de valeur : la rétribution sous la forme de la dot vient évaluer l'affection accordée, les sœurs seront richement dotées, Suzanne n'a rien.

²⁵ *La Religieuse*, p. 12.

²⁶ *Idem*.

choix résulte le pathétique, lui-même fondé sur une injustice adossée à une situation à proprement parler monstrueuse. Les éléments nous sont donnés à voir ainsi dans une *épaisseur* qui conditionne leur perception : la douleur renvoie à l'injustice, laquelle se rapporte à la bizarrerie. Cette étrangeté s'explique ensuite, mais sans qu'aucun des éléments par lesquels nous sommes arrivés à cette explication ne s'effacent. La bâtardise de Susanne reste perçue *à travers* la souffrance qu'elle a causée, l'injustice de ne pas être aimée et l'étrangeté de la structure d'ensemble sont vues ainsi dans l'épaisseur d'une série de filtres optiques. Cette perspective contribue à dénaturer la relation entre la cause et les effets. La conduite des parents ne s'explique qu'en apparence par la faute de la mère. Elle est vue en fait comme une étrangeté que l'établissement de la vérité n'effacera pas. Le fait que Suzanne ne soit la fille de M. Simonin que par la loi ne devrait pas rendre compte de la conduite des parents. On a ici un premier exemple de la manière dont la construction narrative, qui nous fait accéder à la sphère morale à partir de celle de la souffrance, contribue à redresser les repères éthiques et à installer l'idée, comme le dira le *Supplément au voyage de Bougainville*, qu'il y a des inconvénients à « attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas. »

La suite de la séquence précise cette étrangeté sur un autre plan : ce dont souffre Suzanne, c'est de quelque chose dont elle ne peut en rien être la cause. Elle souffre d'une faute (si tant est que c'en soit une) qui n'est pas la sienne. Il y a là un transfert aberrant de culpabilité et de châtiement qui renforce le caractère absurde de la situation. Suzanne est la victime d'une transgression qui n'est pas la sienne. Cette situation fait d'elle l'image même de l'innocente victime, en même temps qu'elle isole radicalement l'espace de la souffrance de celui de la faute. Or c'est bien cette logique aberrante qui sera la source de toutes les peines du personnage : il faut qu'elle disparaisse dans ce tombeau des vivants qu'est pour elle le couvent.²⁷ C'est à partir de cet écart initial, qui consiste à expier par le plus lourd des châtiements une faute qui n'est pas la sienne, que l'ensemble du récit se développe. Lorsqu'elles sont perçues à partir d'une punition sans crime, l'ensemble des données présentées dans le cadre moral se déforment pour prendre une allure « bizarre », dont le caractère finalement monstrueux correspond assez précisément à la manière dont nous avons vu que Diderot envisageait la barbarie.

La conduite des parents de Suzanne, et singulièrement celle de sa mère, en même temps que celle des religieuses qui en sont les complices, est alors placée sous le signe d'une violence dont l'injustice profonde est pourtant soutenue par la loi. Face à la fermeté des parents, c'est à nouveau sous l'angle de la détresse de Suzanne que la situation est donnée à voir.²⁸ Mais cette douleur est alors située dans un cadre où elle contraste avec l'artificialité des raisons alléguées et avec la fausseté hypocrite de la supérieure. L'ensemble présente un agencement d'une singulière immoralité. Toute la séquence qui évoque les premières années que Suzanne passe au couvent de Sainte-Marie jusqu'au moment où elle proteste avec éclat contre la violence qu'on lui fait, est l'occasion de rendre sensibles, en leur donnant toujours la forme du mensonge, toutes les compromissions possibles avec la loi morale. C'est ainsi qu'apparaît la conduite de la mère supérieure, dont l'hypocrisie cache l'intérêt²⁹ ; c'est également ainsi que sont présentées les flatteries des religieuses ; c'est encore de cette manière qu'on présente à Suzanne les rapports entre la vie conventuelle et le monde, sous un angle où se déploie une logique mensongère qui repose en vérité sur le ressentiment. C'est enfin sous cet aspect que le discours du cloître tente de présenter, pour en atténuer les effets, le spectacle de la religieuse folle. Cette scène propose un diptyque qui voit se succéder le spectacle terrible de la folie, où Suzanne lit son propre sort dans celui de l'infortunée, et la suite « de mensonges ridicules qui se contredisaient » par laquelle les religieuses tentent de neutraliser le spectacle en occultant sa cause véritable : le cloître lui-même. À nouveau l'espace moral (le mensonge) est perçu à travers l'espace de la douleur, de manière à apparaître comme littéralement monstrueux.

²⁷ *La Religieuse*, p. 14 : « Hélas ! je n'ai ni père ni mère ; je suis une malheureuse qu'on déteste et qu'on veut enterrer ici toute vive. »

²⁸ *La Religieuse*, p. 21.

²⁹ *La Religieuse*, p. 19-19.

Une fois passé le scandale de la profession, l'ensemble des relations entre la mère et la fille restent placées sous le signe de l'inhumanité. C'est le cas pour les trois éléments de cette séquence : le voyage en carrosse jusqu'à la chambre où Suzanne trouve une nouvelle prison (p. 28-29), l'entrevue avec le directeur chargé d'expliquer « la conduite sévère » des parents (p. 29-32), et enfin l'explication avec la mère (p. 32-36). L'ensemble de ce moment du récit, et la manière dont il est agencé narrativement, indique à chaque étape un dévoiement profond de l'éthique. Les règles morales qui gouvernent les conduites sont adossées à des principes faux, qui meurtrissent ceux qui en suivent les maximes et blessent ceux qui subissent les actes qui en découlent. Ce dévoiement produit de l'inhumain, engendre de la dénaturation autant qu'il est lui-même dénaturé. L'immoralité profonde de la morale renvoie alors à ce que le roman construit : la barbarie d'une dénaturation, dont le signe est ici que le lien naturel qui devrait relier la mère à la fille se renverse en cruauté. Ce renversement est alors la cause des maux qui affectent tous ceux qui sont pris dans cette structure folle.

Ainsi, à partir de la souffrance, le récit envisage la sphère morale comme un espace profondément dévoyé, où le bien engendre le mal, où le vice se pare de la vertu, où règnent à la fois l'erreur, le mensonge et le ressentiment. Toutes les évaluations morales sont frappées de la même maladie qui les déforme et les rend monstrueuses. Le couvent devient alors le règne de l'injustice. La sphère morale n'a pas d'autonomie, elle sert à renvoyer à autre chose. Sa perversion n'est pas celle de sa propre loi, c'est le signe d'une dénaturation qui porte un nom, la barbarie, laquelle demande à être si ce n'est expliquée, tout au moins représentée.

Le mal métaphysique : représenter la dénaturation.

Diderot ne renonce pas à l'unification du mal, malgré les tensions qui sont propres à la notion. La dimension qui est chez lui privilégiée et à partir de laquelle il tente d'opérer cette unification, est celle du mal métaphysique, mais elle l'est au prix d'un réaménagement qui en modifie profondément la structure. Dans la tradition philosophique dont il hérite et qu'il retravaille, l'espace du mal métaphysique est celui du manque, celui où les choses ne sont pas ce qu'elles devraient être. Il s'agit plus précisément du manque d'être du réel par rapport à l'idée de ce qu'il devrait être. Le problème du mal, envisagé sous cet angle, est alors celui de son existence. Le mal dont nous parlons ici consiste en effet uniquement dans le manque du réel par rapport à une idée, donc dans un rien, un vide. Un être qui percevrait tout ce qui existe, mais rien que ce qui existe, ne verrait jamais le mal. Le problème est alors de lui trouver un statut, de parvenir à formuler « ce qu'est » le mal, dont nous savons seulement, pour le moment, qu'il « n'est pas » ce qui devrait être. À supposer que ce « ne pas être » ne s'évanouisse pas en une pure et simple négation, quel peut être son mode d'être ? Diderot travaille dans cet espace, mais à partir d'un autre système, non pas celui (platonicien) des Idées comme structure intelligible de la réalité, mais à partir d'une idée spécifique, celle de nature. Le non-être de l'être dont le mal est la privation est alors compris dans ce cadre comme une dégénérescence de la nature, comme une dénaturation.

Une telle dénaturation, Diderot la rend sensible dans la structure de la représentation qu'il en propose. C'est en cela que *La Religieuse* est bien un roman de la barbarie. Je n'en prendrai qu'un exemple, celui du portrait de madame ***, la mère supérieure de Sainte-Eutrope³⁰. Il faudrait commenter dans son ensemble le portrait de ce personnage, mais le principe sur lequel repose la représentation est facile à saisir : la mère supérieure est successivement une chose et une autre, voire une chose et son contraire. Le portrait énonce ainsi le principe de sa construction : « sa figure décomposée marque tout le décousu de son esprit et toute l'inégalité de son caractère. » La technique à la fois narrative et picturale employée par Diderot permet de fondre ensemble les

³⁰ *La Religieuse*, p. 121-123.

désaccords simultanés (et en cela picturaux : un œil est plus haut et plus grand que l'autre) et les désordres successifs (elle est tantôt familière et tantôt impérieuse, alternativement compatissante et dure). Cette façon de rendre sensible par la représentation le désordre de la nature est l'une des composantes importantes de l'écriture de Diderot. On en retient pour le moment essentiellement le principe : la façon dont le personnage est désaccordé renvoie à un accord dont elle est le désaccord. Le portrait désigne, par son désordre propre, une norme, une forme qui conférerait aux choses une consistance, une cohérence interne, une perfection propre, un bien dont on voit que la supérieure est en tout point privée. Le mal qui apparaît dans ce portrait (la figure du mal qui est construite par lui) est alors la privation de ce bien, la perte de cette consistance. Ce que rend visible le portrait, c'est aussi bien la maladie comme désordre du corps, que l'injustice comme désordre de l'âme, et ce dans une situation où le mal prend la forme d'une *dégénérescence*. Ainsi, le non-être en quoi consiste le mal n'est plus une simple négation où le mal disparaîtrait. Il a la forme d'une privation. L'être (ici la supérieure) est alors privé de ce qui lui confère sa consistance propre. Le portrait que propose Diderot fait paraître *en même temps* la norme (l'harmonie, l'équilibre, la santé, la justice) et sa dégénérescence, en lui conférant quelque chose comme un être propre, une sorte de consistance qui la rend repérable, nommable. Le désordre possède ainsi son ordre propre, alors même que l'être qui en est affecté tend vers l'innommable, vers l'informe. Ainsi, on peut continuer à dire ce qui tend vers l'indicible. Nous sommes bien en présence de l'inhumain, de la dégénérescence de l'humain par laquelle l'homme tend vers ce qu'il n'est pas, et donc en présence de ce que Diderot appelle barbarie.

Cette manière de faire apparaître ensemble, dans l'écriture même, la norme et sa négation, la nature et la dénaturation, pose des problèmes spécifiques qui sont liés à celui, plus général, de la représentation. Mais ce qui importe ici c'est d'en comprendre le principe : la logique folle du couvent est celle d'un espace dénaturé, d'un espace de la dénaturation. On le voit dans la manière dont les désordres de la supérieure affectent l'ensemble de l'institution : « sa figure décomposée marque tout le décousu de son esprit et toute l'inégalité de son caractère ; aussi l'ordre et le désordre se succédaient-ils dans la maison³¹. » Ici, le rapport entre l'économie du couvent et celle du personnage fait du désordre de l'un la cause du désordre de l'autre. Mais dans le fond, c'est l'institution qui affecte les esprits et les corps. L'idée est bien connue, et elle apparaît explicitement dans le premier mémoire de l'avocat Manouri : le couvent décrit l'espace d'une dénaturation qui coupe celles qui y sont enfermées de leur nature, qui produit une nature pervertie³², ce qui en fait le pendant sinistre de la société tahitienne qu'invente Diderot dans *Le Supplément au voyage de Bougainville*. Alors que Diderot imagine une société tahitienne où les lois suivraient d'aussi près qu'il est possible celles de la nature, le couvent présente l'image d'une société systématiquement contraire à la nature telle que Diderot la conçoit : sociable, inconstante et féconde. Là où Tahiti propose l'image d'une sociabilité heureuse, reposant sur l'inscription de la fécondité et de l'inconstance dans la loi, le couvent projette l'image d'une société barbare et stérile, qui fait de la chasteté une loi d'airain. Ainsi, les désordres des religieuses sont l'image et le produit du caractère contre-nature du couvent, comme ce dernier est le produit d'une société malade. Le couvent est bien l'espace de la barbarie dans la civilisation, de la barbarie de la civilisation.

Conclusion

Ce que ce nous avons voulu montrer, à partir de la question du mal et de sa représentation, c'est la manière dont la fiction telle que Diderot la pratique comporte une dimension intimement philosophique. Elle ne tient pas à des énoncés conceptuels qui seraient pris dans la narration, mais elle résulte des agencements narratifs eux-mêmes. Le travail philosophique en quoi consiste *La*

³¹ *La religieuse*, p. 122.

³² Voir Colas Duflo, *Diderot philosophe*, « La nature pervertie : *La Religieuse* », p. 437-445)

Religiense peut alors se lire comme une manière d'expérimenter la structure de l'idée de mal. Dans cette expérience, Diderot privilégie la composante métaphysique, mais il le fait en écartant l'idée de négation (qui reviendrait à dire que le mal n'existe pas) au profit de celle d'un négatif qui travaille le réel. Le processus de dégénérescence, qui produit la dénaturation de la nature, rend compte des désordres qui pervertissent la sphère morale et des douleurs qui en résultent. Mais cette manière abstraite de formuler le travail philosophique qu'accomplit le texte ne doit jamais oublier la composante affective qui le mobilise. Il faut éprouver, grâce à Suzanne, la dégénérescence et la perversion de manière sensible, à partir de l'expérience des affects que mobilise le roman et qui le rendent, comme dit le 18^e siècle, *intéressant*. Ce sont cette émotion et ce parti-pris affectif (peu importe qu'il soit impur, que la compassion s'y érotise, par exemple) qui font de la barbarie un scandale.

C'est également par le travail de la représentation, par l'imitation, que le texte nous rend sensible au caractère énergétique de la nature qu'il imite. Les images de la barbarie, quand elles sont à la hauteur de leur objet, en isolent en effet l'énergie. Or l'énergie est en elle-même une force aveugle :

Quelquefois cette cruelle énergie bout au fond du cœur de l'homme et l'homme s'ennuie jusqu'à ce qu'il ait aperçu l'objet de sa passion ou de son goût. Quelquefois il erre, soucieux, inquiet, jusqu'à ce qu'il ait rencontré [l'objet] qu'il cherche et que l'énergie naturelle et secrète ne lui désigne pas, car elle est aveugle³³.

La terreur qui s'empare de nous au spectacle des actions barbares est une réponse énergétique à l'énergie de l'image. Mais la contemplation esthétique de la barbarie permet aussi de la penser, de l'analyser, d'en voir à la fois la grandeur et l'atrocité, de l'inscrire dans une *mimésis* qui en ordonne le chaos en lui donnant un sens et ainsi en la civilisant³⁴. C'est grâce à ces images que nous connaissons mieux combien « la nature humaine est admirable, même quelquefois quand elle est atroce.³⁵ » Si l'énergie « offre la réserve première où s'alimente toute activité³⁶ », comme le note J. Chouillet, la contemplation des représentations de cette puissance dans son expression barbare donne l'occasion à l'énergie de devenir consciente d'elle-même et lui permet de se doter d'une sensibilité. Le spectacle de la barbarie est assurément l'un des moyens par lesquels « l'énergie est susceptible d'éducation et d'affinement », et J. Chouillet a eu pleinement raison de dire qu'une « nouvelle morale s'entrevoit, qui pourrait bien n'être qu'une variété de l'esthétique³⁷. » Cette morale possède deux aspects. Elle consiste d'une part, c'est la dimension envisagée par J. Chouillet, à « ne pas affaiblir cette force créatrice qui unifie l'homme dans le bien comme dans le mal ». L'énergie d'un peuple conditionne la grandeur des actions, des bonnes comme des mauvaises : « Il ne se fait aucune action forte chez un peuple faible³⁸ ». Plus encore, l'énergie du crime appelle, en réaction, celle de la vertu : « Si les méchants n'avaient pas cette énergie dans le crime, les bons n'auraient pas la même énergie dans la vertu³⁹. » Ainsi, les passions les plus barbares peuvent devenir « le germe et la récompense de toutes les vertus.⁴⁰ » Mais elles comportent un autre bénéfique, celui de contribuer à nous rendre intelligibles à nous-mêmes : les images de la barbarie,

³³ *Salon de 1767*, p. 694.

³⁴ Sur la relation entre la représentation de la violence barbare, la terreur qu'elle procure et le plaisir apparemment paradoxal qui accompagne cette terreur, voir René Demoris, « Diderot et la cruauté en peinture », Colloque international Diderot, 1984, Actes réunis par A. M. Chouillet, Aux Amateurs de livres, 1985, pp. 299-308 ; Michel Delon, « La Beauté du crime », n° spécial Diderot, *Europe*, mai 1984, pp. 73-83 ; et Dominique Perrache-Leborgne, « Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°13, 1992, pp. 31-46. Il semble que l'on peut prolonger ces lectures en revenant à leur origine théorique dans la *Poétique*, en tenant compte de la manière dont le paradoxe est résolu par Aristote grâce à la sorte de connaissance à laquelle les images, par leur imperfection, nous donnent accès. C'est ce que nous esquissons ici.

³⁵ À Sophie 30 septembre 1760, *Corr*, III, 141.

³⁶ J. Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, A. Colin, 1073, p. 13.

³⁷ *Idem*.

³⁸ *Corr*, 15 oct 1760, III, 141

³⁹ *Corr*, 30 sept 1760 III 99

⁴⁰ À Mme de Maux, *Corr*, IX, 199.

en nous donnant les moyens de mesurer tout ce qui nous éloigne de la nature, réveillent en nous les forces qui nous en rapprochent, tout en donnant à la sensibilité le désir et le moyen de les connaître.

Jean-Luc Martine
Université de Bourgogne/Franche-Comté.