



HAL
open science

Moines et Nonnes chez Diderot et Hoffmann : enfermement, folie, tentation

Clarisse Chapel

► **To cite this version:**

Clarisse Chapel. Moines et Nonnes chez Diderot et Hoffmann : enfermement, folie, tentation. Litté-
ratures. 2022. dumas-03697598

HAL Id: dumas-03697598

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03697598>

Submitted on 17 Jun 2022

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.

Université de La Réunion

UFR Lettres et Sciences Humaines

Master de Recherche en LETTRES

Année universitaire 2019-2022

**Moines et Nonnes chez Diderot et Hoffmann :
enfermement, folie, tentation.**

Mémoire de recherche en Lettres Modernes soutenu par Clarisse Chapel

**Sous la direction de M. Guilhem Armand, Professeur des Universités en Langue
et Littérature du XVII^e et XVIII^e siècles.**

Dans un premier temps, je tiens à exprimer toute ma gratitude à Monsieur Guilhem Armand pour m'avoir accompagnée au long de ce travail de recherche tout en me laissant une grande liberté d'expression et pour m'avoir guidée quand je me perdais dans les paradoxes qu'offrent Diderot et Hoffmann.

Puis, j'adresse également ma reconnaissance à Monsieur Marc Arino pour avoir accepté d'être mon jury pour ce travail et pour avoir su faire preuve d'une bienveillance et d'une disponibilité que je n'oublierai pas.

Je souhaite aussi remercier toute l'équipe enseignante du département de Lettres pour tout le savoir qu'ils m'ont transmis et pour leur soutien au cours de ces années.

Enfin, mes derniers remerciements s'adressent à mes parents, mes proches et mes amis qui m'ont soutenue mentalement de loin ou de près pour ce travail de recherche et, plus particulièrement, à Odile Bénard, à Laëtitia Demmery, à Maëva Orgueil et à Mathilde Rondet pour leur aide précieuse lors de la correction.

Merci à vous.

Sommaire

INTRODUCTION	6
PARTIE I :.....	14
LA FIGURE CLAUSTRALE ENTRE NORME ET MARGE.	14
A. Les religieuses et la question de l'hystérie : norme et transgression	16
1. Les différents hystérismes dans le cloître	16
a. L'hystérie mystique.....	17
b. L'hystérie sadique.....	20
c. L'hystérie perverse	23
2. L'aliénation de la religieuse	27
a. Une femme correspondant aux critères du dix-huitième siècle ?	27
b. Le rôle aliénant de la religieuse : la « triple mutilation métaphorique ».....	29
c. De la mélancolie théologique à la mélancolie médicale : Suzanne, médecin et patiente	32
3. Suzanne et ses doubles psychiques	34
a. Une raison masculine chez une jeune fille <i>ignorante</i>	34
b. La question de la nature, des désirs et du corps.....	35
c. Une paradoxale marginalité	38
B. Le retour à l'animalité ou les pulsions dévoyées : le moine Médard	41
1. L'homme e(s)t la Raison.....	41
a. L'homme entre raisonné et raisonnable.....	42
b. Le destin de Médard : un <i>choix</i> inéluctable ?	44
c. Du symptôme à l'histoire.....	46
2. De la simple passion au prisme de la folie : la concupiscence théologique	50
a. La <i>Superbia</i>	50
b. La <i>Curiositas</i>	53
c. La <i>Voluptas</i>	55
3. Le <i>leitmotiv</i> du double	59
a. Le double psychique	59
b. Le double physique.....	61
C. Le Cloître ou l'ami dévoué de la folie	65
1. Un Espace de l'ambiguïté.....	65
a. La Représentation du cloître.....	65
b. Une Hétérotopie ?	68
c. Un Lieu habité par le bien et par le mal.....	71
2. Un Laboratoire de l'humain contre-nature ?	76
a. Du corps docile à l'esprit discipliné.....	76
b. L'Innocence mortifère	79
c. La Folie au cœur du lieu moral	82
CONCLUSION PARTIELLE DU CHAPITRE I	85
PARTIE II :.....	86
DU LATENT AU MANIFESTE : UNE ANALYSE DES MÉANDRES DE L'HOMME	86
A. De la théologie à la science : l'homme déchu du royaume de Dieu.	88
1. L'homme entre animalité et humanité	88
a. Des Origines.....	89
b. De la bête au cruel : l'homme violent.....	93
c. L'homme en proie aux contradictions des lois	96
2. De la reproduction naturelle à une question sociétale.....	104
a. Entre interdits religieux et « impératif » sexuel	104
b. Le Contrôle de la sexualité.....	107
c. De la transgression morale aux tabous culturels.....	109
B. D'une métaphysique théologique à une métaphysique générale : un au-delà imaginé et un au-delà mental	114

1.	L'angoisse humaine entre mort et inconnu	114
a.	La peur de l'Autre	115
b.	Les apparitions de la mort... ..	118
c.	...en l'absence de Dieu.	121
2.	De la Création divine à la création humaine	128
a.	La Thèse du génie	128
b.	Une autre vision de la Création	134
	CONCLUSION PARTIELLE DU CHAPITRE II	140
	PARTIE III :	141
	À LA QUÊTE DE VÉRITÉ DANS L'INTER-DIT.....	141
A.	<i>De la poétique à la poïétique : réflexivité de la création</i>	144
1.	Lumières sensibles et Romantisme raisonné	144
a.	Un Grand Homme sensible ?	145
b.	Un Idéaliste rationnel ?.....	149
c.	L'œil des observateurs du monde	154
2.	Le mémoire ou le témoignage d'outre-tombe.....	160
a.	La forme du roman	160
b.	Un récit de vie.....	165
c.	Les voix diégétiques.....	172
B.	<i>Vérité du sentiment, Vérité du texte</i>	181
1.	Hybridation des genres par le <i>pathos</i> : le « je » entre spéculaire et spectaculaire.....	181
a.	Transmutation de la diégèse en scène pathétique	182
b.	Sensibilité ambivalente : prisme des émotions	189
c.	Spécularité du texte ou les reflets de la folie.....	195
2.	Métatextualité libératrice de vérités : une folie du réel	202
a.	La Circularité du texte.....	202
b.	Du pacte de lecture traditionnel au pacte de recherche	208
c.	L'invitation à une quête paradoxale	214
	CONCLUSION PARTIELLE DU III	220
	CONCLUSION GÉNÉRALE.....	222
	BIBLIOGRAPHIE	229
	ANNEXE	246
	ANNEXE : ARBRE GÉNÉALOGIQUE DES ÉLIXIRS DU DIABLE.....	247

Introduction

L'histoire de la folie est liée, depuis le Moyen-Âge, au motif de l'exclusion. La société rejette, à la fois socialement et physiquement, ceux qu'elle considère comme *monstrueux* comme en dehors de la norme. Au Moyen-Âge, ce sont les lépreux qui sont exclus et enfermés dans des léproseries. Au XVII^e siècle, ce sont les vénériens dans des hôpitaux. Or, comme l'explique Michel Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, c'est « sous l'influence du monde de l'internement tel qu'il s'est constitué au XVII^e siècle, que la maladie vénérienne s'est détachée, dans une certaine mesure, de son contexte médical, et qu'elle s'est intégrée, à côté de la folie, dans un espace moral d'exclusion¹ ». Ce faisant, de 1650 à 1800 environ – ce que Foucault appelle le « Grand renfermement » –, les vénériens partagent le même espace d'enfermement que les déraisonnés. Cette proximité entre sexualité et folie engendre pendant plusieurs siècles un amalgame entre les « péchés contre la chair » et les « fautes contre la raison » :

En inventant, dans la géométrie imaginaire de sa morale, l'espace de l'internement, l'époque classique venait de trouver à la fois une patrie et un lieu de rédemption communs aux *péchés contre la chair* et aux *fautes contre la raison*. La folie se met à voisiner avec le péché, et c'est peut-être là que va se nouer pour des siècles cette parenté de la déraison et de la culpabilité que l'aliéné éprouve de nos jours comme un destin, et que le médecin découvre comme une vérité de nature².

Autrement dit, pour l'âge classique, il n'y aucune différenciation entre la folie *morale* et la folie *mentale* ; dans chacun des cas, la raison a cédé face à la déraison. Pourtant, la folie exprime assurément cette *vérité de nature* en indiquant qu'un dérèglement s'est produit dans l'esprit et dans le corps. Or, en tant que manifestation de la nature dans son versant négatif, primitif, incontrôlable (dans les pulsions), la folie engendre une peur ; c'est cette peur de se déposséder de soi-même qui pousse ceux qui sont raisonnés et raisonnables à exclure les aliénés de mœurs ou d'esprit dans des asiles, pour nier leur existence ainsi que celle de la folie elle-même.

Paradoxalement, alors que le fou n'a aucune place dans la société, sa voix, elle, étouffée, s'affirme et devient un topos littéraire. C'est ainsi que l'exclu de la société se mue en un personnage de choix de la littérature puisqu'il est l'incarnation d'une vérité profonde, « le désir d'un certain relâchement, d'une suspension de règles de la raison et des formes de

¹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972, p. 18.

² *Ibid.*, p. 100, nous soulignons.

l'ordre³ ». La figure du fou *de facto* permet de remettre en cause le cadre normatif des pouvoirs en place, qu'il s'agisse du pouvoir politique ou du pouvoir religieux – les deux étant plus ou moins liés. C'est dans cette optique que la littérature de la Renaissance reconsidère le fou moralement et humainement, notamment chez un auteur comme Érasme. Dans son *Éloge de la Folie*, le personnage allégorique de la Folie entreprend sa propre louange face au manque de reconnaissance des hommes et affirme régner conjointement sur les vices et sur les vertus. De là, Érasme, dans son *Éloge*, place la Folie comme figure de vérité pour pouvoir critiquer son pendant qu'est la Sagesse ; une sagesse renvoyant, entre autres, à celle des théologiens qui détournent le sens des Écritures à leur profit. Leur prétendue sagesse se mue alors en une folie morale et devient, plus singulièrement, une forme de *duplicité* parce que, comme l'explique Gérard Defaux, « la plus grande folie pour l'homme, et en même temps la plus inévitable, consiste à se croire sage, à ignorer sa propre déraison⁴ ». C'est ce que souligne également Montaigne dans son « Apologie de Raymond Sebond » : « La présomption est notre maladie naturelle et originelle⁵ ». Bien que la folie ne renvoie pas à une réalité clinique et s'inscrit dans un contexte moral et religieux, l'esprit satirique des deux humanistes montre que le fou n'est pas forcément celui qu'on croit. Ils vont ainsi, en critiquant les institutions politico-religieuses, à l'encontre de leur norme sociale.

En revanche, au XVII^e siècle et plus particulièrement avec le classicisme, norme littéraire rime avec norme sociale. Si la folie était précédemment l'alliée de la sagesse et de la vérité, elle est désormais associée à un défaut, celui d'être trop original, trop marginal. La folie est rejetée dans la société et moquée dans la littérature. Marginalité et disconvenance vont de pair sous la plume de moralistes tels que La Bruyère ou de dramaturges comme Molière qui en font des ridicules : le rire étant la manifestation de l'exclusion. Mais déjà, dans *Le Misanthrope*, Molière remet quelque peu en question ce pouvoir du rire et ses vertus, en interrogeant justement les normes d'une société du paraître : les ridicules ne sont pas toujours ce que l'on croit et le marginal ne dit pas que des *folies*, ou du moins sa « folie » consiste-t-elle à dire au monde « ses vérités » ; la disconvenance sociale qui tient à une dérangeante originalité qui le marginalise s'avère toutefois porteuse d'une part de vérité. La fondamentale ambiguïté de cette pièce qui porte une interrogation tranchante sur le rire et sa portée esquisse

³ Robert Morrissey, "Vers Un Topos Littéraire : La Préhistoire De La Rêverie." In *Modern Philology*, vol. 77, n° 3, 1980, p. 271.

⁴ Gérard Defaux, « Sagesse et folie d'Érasme à Molière », *MLN*, May 1976, Vol. 91, n° 4, p. 658.

⁵ Montaigne, « Apologie de Raymond Sebond », *Les Essais* [1595] (II, 12), Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 186v.

une première remise en cause, à l'époque classique, de certaines figures marginales, dont Jean-Jacques Rousseau s'emparera bientôt.

Et c'est dans cette lignée que le XVIII^e siècle, en réaction à l'intolérance du classique, réhabilite peu à peu une lecture positive des marginaux selon laquelle ils offrent un nouveau regard sur la société (religieuse) et sur ses normes de manière philosophique⁶. Alors que pendant de nombreux siècles la folie en littérature servait à critiquer tantôt la société et tantôt la religion, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles – entre le crépuscule des Lumières et l'aube du Romantisme – une nouvelle figure doublement marginale, en réunissant ces deux critiques, se fait jour : le moine ou la nonne. Après avoir été un objet de satire depuis le Moyen-Âge, le religieux – ou la religieuse – qui *a priori* incarne la règle, celle du cloître, devient un personnage de choix en littérature pour matérialiser la folie parce qu'il transgressera à la fois l'ordre humain et l'ordre divin en étant aliéné de mœurs *et* d'esprit.

C'est ainsi que l'on a pu voir naître une figure forte, un personnage qui au sein de ce topos se montre, lui, doublement monstrueux. Mais, se demande Diderot dans *La Religieuse*, la règle du cloître n'est-elle pas elle-même une invitation à la folie par son opposition aux règles de nature ? Ce texte commencé aux alentours de 1760 ne paraît dans sa version définitive⁷ qu'en 1796. Né d'une mystification⁸ à l'adresse du marquis de Croismare pour le faire revenir à Paris, le texte – d'abord sous forme de lettres que Diderot remanie – devient un roman-mémoires reprenant la technique diégétique du roman épistolaire et relatant la correspondance de Suzanne⁹. Suzanne, qui est obligée d'embrasser la vie claustrale à cause de ses parents, demande secours au marquis pour la libérer de son état, au travers de ses mémoires où elle raconte sa vie de manière pathétique. Cette jeune femme, qui a un *trop* fort

⁶ La liste est longue des marginaux dans le roman du 18^e siècle notamment. La première moitié s'intéresse plus précisément aux marginaux sociaux, comme *Le Paysan parvenu* de Marivaux. La seconde va se pencher sur des types encore plus originaux.

⁷ La première version parut aux alentours de 1780-1782, dans *La Correspondance littéraire* de Grimm qui révèle la mystification.

⁸ Alors que cela fait plusieurs mois que le marquis de Croismare est en Normandie et qu'il avait promis de revenir à Paris, Diderot, Grimm et Madame d'Épinay créent ensemble cette mystification pour le faire revenir près d'eux. Diderot se rappelle qu'avant le départ de Croismare, il s'était intéressé de près à la tentative d'apostasie d'une jeune religieuse que ses parents avaient enfermée contre son gré. Ainsi, Diderot et ses amis décident d'écrire de fausses lettres à l'intention du marquis en s'inspirant de cette jeune religieuse. Notons, toutefois, que *La Religieuse* a également pour inspiration tragique la mort de la sœur de Diderot, Angélique, qui est devenue folle dans son couvent et en mourut.

⁹ Ce personnage fictif est inspiré de Marguerite Delamarre sur la généalogie du texte, voir notamment la Présentation de Florence Lotterie, dans notre édition de référence pour cette étude : Diderot, *La Religieuse*, Paris, Flammarion, « GF », 2009, p. I.

désir de liberté¹⁰, entre contre son gré au couvent de Sainte-Marie en espérant que cela ne soit qu'une situation temporaire, ce qui n'est guère le cas ; son noviciat passé, elle refuse devant toute l'assemblée de prononcer ses vœux. De retour chez elle où elle est également enfermée par punition, elle apprend du confesseur de sa mère la vérité au sujet de sa naissance adultérine et est alors convaincue de reprendre l'habit religieux. Elle postule et prononce ses vœux à l'abbaye de Longchamp où elle se trouve sous la tutelle de la paisible et mystique Mère de Moni. Or, cette dernière meurt – ainsi que les parents de Suzanne – et est remplacée par la sadique Mère Sainte-Christine qui, ne supportant pas les favorites de sa prédécesseur et à cause de remarques déplacées de Suzanne, décide de lui faire supplice. Suzanne, qui est enfermée à l'*in pace* et battue, décide d'écrire un mémoire sur sa condition, avec de nombreuses réflexions sur la pertinence de l'univers monacal et sur la liberté. Enfermée dans le cloître et exclue de la communauté, elle est seule jusqu'à la rencontre de sœur Ursule, son unique amie, qui la met en contact avec un avocat, Maître Manouri. Elle entame un procès pour son apostasie qu'elle perd et est conséquemment prise pour le Diable, ce qui entraîne de nouvelles tortures et son exorcisme. Par le conseil de son avocat et à l'aide du grand vicaire M. Hébert, elle change une dernière fois de couvent pour celui de Sainte-Eutrope, à Arpajon. La Mère supérieure de ce lieu, qui est lesbienne, prend en adoration l'*innocence* de Suzanne et en profite pour satisfaire ses passions en la violant. Quoique Suzanne ne prenne ces caresses que pour de l'amitié, elle exécute néanmoins l'ordre du Père Lemoine : elle fuit la présence de la Mère qui ne le supporte pas et qui en meurt dans un accès de folie paroxystique. Un nouveau vicaire prend place, Dom Morel, qui touché par les confessions pathétiques de Suzanne l'aide à s'enfuir¹¹. Tandis qu'elle se cache en travaillant chez une blanchisseuse, on parle de sa fuite dans la capitale ; et, attendant Croismare, elle meurt. Au long de son récit de vie, Suzanne, bien que mélancolique, ne cède pas à la folie, mais s'avère une observatrice privilégiée des dérives mentales et morales du couvent ; son regard parfois très analytique, voire clinique, évoque alors davantage celui de l'auteur que celui d'une jeune femme naïve. Sous la plume de Diderot, il semblerait donc que ce soit la règle qui crée la marge en son sein. Mais si la folie se dévoile ici au travers de personnages féminins que sont les Mères supérieures – chacune représentant une caractéristique particulière du prisme de l'hystérie –, leurs homologues masculins ne semblent pas moins propices à révéler la folie.

¹⁰ Cette volonté de liberté est présente d'emblée chez la protagoniste, toutefois elle se concrétise quand cette dernière voit une première moniale folle lors de son noviciat, au couvent de Sainte-Marie : telle une révélation, cette confrontation avec une hystérique semble éduquer Suzanne sur les (potentiels) dangers du couvent.

¹¹ Durant sa fuite, elle manque d'être violée par le moine à qui Dom Morel l'avait confiée.

Entre 1760 et 1796, une nouvelle vogue littéraire se plaît, pour des raisons esthétiques, à développer ses intrigues dans des monastères, lieux de vertu corrompus par un mal diabolique, à l'instar du *Moine* de Lewis, en 1796 : c'est l'essor du roman gothique. Parallèlement, un nouveau genre connaît une certaine popularité à partir de 1772¹² : le fantastique, qui s'approche de l'atmosphère sombre du roman gothique mais qui en diffère par le doute entre phénomène rationnel et phénomène surnaturel qui s'immisce dans la fiction.

Cette alliance des contraires se retrouve au cœur de l'esthétique romantique d'un maître du genre du romantisme noir (allemand) : Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Quoique Hoffmann soit éminemment connu pour *Le Marchand de sable*, l'ouvrage qui nous intéresse demeure un chef-d'œuvre d'étrangeté ; publié en 1816, cet ouvrage se nomme *Les Élixirs du Diable*. À l'instar de l'œuvre diderotienne, l'œuvre hoffmannienne est un roman-mémoires où sont interrogées la norme et la marge en étant écrit par un personnage religieux du nom de Médard. Né à Saint-Tilleul – un endroit saint – sous le nom de François (qu'il partage avec ses ancêtres), Médard a une aspiration pour la religion dès sa plus tendre enfance, voire une prédestination. Naissant au milieu de tableaux saints, Médard grandit ensuite proche d'un couvent de cisterciennes dont l'abbesse le prend pour élève. Malgré son peu d'expérience du monde civil et les conseils du prieur Léonard, il décide d'embrasser l'état religieux ; cinq ans passent pendant lesquels il succède au frère Cyrille en devenant le gardien de la salle des reliques où se trouve un mystérieux élixir ; celui que le Diable a tenté de donner à saint Antoine lors de son exil dans le désert. Indépendamment de cette fonction, le moine se découvre un talent oratoire, un tel talent qu'il pense, par un orgueil démesuré, être un saint prédestiné. Lors d'un de ses prêches, Médard voit dans la foule le peintre de Saint-Tilleul qu'il prend pour l'incarnation du Diable ; bouleversé, le moine crie qu'il est saint Antoine avant de s'évanouir. À son réveil, vu que son talent oratoire a disparu, Médard décide dans son désespoir de goûter à l'élixir, ce qui entraîne une étrange « hallucination » où une belle jeune femme – qui ressemble au portrait de sainte Rosalie – lui avoue son amour sacrilège ; il veut alors renoncer à ses vœux. Alors qu'il est en mission pour aller à Rome, il traverse une forêt dans laquelle il rencontre un inconnu qui, pris de panique par l'apparition soudaine de Médard, tombe à la renverse dans le gouffre du Diable. Un coup du destin lui fait prendre la place de ce comte Victorin à qui il ressemble comme un jumeau et Médard décide de se rendre au château du baron de F.... Il y rencontre notamment la deuxième épouse du

¹² Cette date renvoie à la publication du *Diable amoureux* de Jacques Cazotte, qui est considéré comme le récit précurseur du fantastique (malgré certains désaccords entre critiques).

baron, Euphémie (avec qui il aura des relations sexuelles), et sa fille Aurélie qui est l'inconnue de sa vision. Au fur et à mesure, sa folie s'amplifie et Médard tente de violer Aurélie mais ne réussit qu'à tuer son frère Hermogène qui s'était interposé. Le moine réussit à s'échapper jusqu'à un faubourg et change d'apparence grâce à Pietro Belcampo qui est un coiffeur aux expressions et logorrhées folles. Tandis que Médard pense réussir à changer de vie, le peintre réapparaît pour raconter les crimes du moine, ce qui oblige ce dernier à fuir. Il descend vers l'Italie, et fait halte chez le garde des eaux et des forêts, chez qui il rencontre son double maléfique et aliéné, Victorin. Reprenant la route du sud, Médard s'arrête dans la résidence d'un prince italien dont il intègre la cour avant de se faire désigner par Aurélie comme le meurtrier de son frère. Médard est enfermé en prison jusqu'à ce qu'on le confronte à son double qui est mis à mort. Libéré et prêt à épouser Aurélie, il n'arrive plus à se contrôler et tente de la tuer le jour des noces. Contraint de fuir de nouveau, Médard se réveille dans un hôpital administré par les frères de la Charité (dans lequel Pietro Belcampo l'a emmené). Après avoir été guéri, il décide d'aller faire pénitence à Rome ; sur le chemin, Médard rencontre un moine à qui il confesse ses péchés et, en retour, celui-ci lui offre un livre appartenant au peintre qui raconte la malédiction tombée sur la famille de Médard (et de son aïeul, le peintre). Une fois arrivé à Rome, Médard prie par contrition et se fait remarquer par le Pape. Or, en voyant les agissements diaboliques du siège papal et le meurtre de frère Cyrille, Médard se sauve en retournant au couvent des capucins de B... où il se repent de ses péchés et guérit de sa folie lors de la vêtue d'Aurélie, qui meurt au même moment de la main de Victorin. Dans *Les Élixirs*, la folie est montrée (principalement) au travers du protagoniste qui devient son propre observateur ; le cloître, chez Hoffmann, semble également un lieu disposé à faire basculer de la normalité à la marginalité, si jamais les germes de la folie poussent déjà à cause d'une malédiction familiale.

Chacun de ces deux textes, au-delà de leurs différences esthétiques et philosophiques, montre une monstruosité dans le sacré, exhibe le mal au sein du lieu consacré au bien, le vice dans la vertu, la marge au cœur de la norme. De ce fait, les deux auteurs choisissent tous deux la figure controversée du moine – ou de la nonne – pour mettre en lumière des questions sur la condition humaine entre nature et religion, puis sur le lieu secret et d'enfermement qu'est le cloître. La maison de Dieu, confinée et régie par de strictes règles, ressemblera plus à un espace carcéral où la vertu, sous couvert de l'influence du Diable, cédera à la tentation : des

personnages se laissent aller à la mélancolie¹³ et à force de refoulement (d'un point de vue psychanalytique) deviennent peu à peu fous. Or, chez les auteurs, la dimension morale de la folie semble supplantée par la dimension clinique et le cloître deviendrait alors un laboratoire de l'humain : la folie agirait comme un révélateur de la nature humaine et notamment des mécanismes qui régissent l'homme.

Dans ce cas précis, notre étude ne peut se limiter à une simple école : nous ne cherchons pas nous-mêmes à enfermer ces figures une seconde fois, mais bien à libérer leur parole ainsi que celle des auteurs. Interroger la folie, c'est se placer dans une approche foucauldienne qui la resitue dans son contexte socio-historique, mais également dans un angle freudien qui met en lumière le psychisme humain par le biais de l'inconscient – les deux approches suggèrent notamment un lien important entre la folie et la sexualité. Ce thème de la sexualité est également important vu que les œuvres présentent une folie différente selon le genre masculin ou féminin des religieux – d'où la nécessité des *genders studies*. Même si les auteurs utilisent tous deux la forme (libre mais critiquée) du roman-mémoires pour laisser s'exprimer les protagonistes (ou la voix autodiégétique) sur la folie, il ne faut pas non plus oublier qu'il ne s'agit ici que d'êtres de papiers qui prennent vie à travers une construction textuelle – d'où le recours à Genette et d'autres critiques de théories littéraires comme Vincent Jouve. En tant que construction textuelle toutefois, les œuvres permettent aux auteurs de retranscrire leur idéologie – ce qui nous place dans l'histoire littéraire et dans l'histoire des idées – et leurs visions propres, celle sur le monde et celle sur l'humain ; d'autant plus que les thématiques abordées sont conjointes à des préoccupations personnelles des auteurs : la sœur de Diderot, Angélique (qui a failli remplacer le nom de Suzanne), est morte folle au couvent ; Hoffmann est inquiet, voire obsédé, par l'idée de devenir fou. Au-delà de leurs préoccupations personnelles, les deux auteurs sont proches sur certains points : la folie est réhabilitée et théorisée par Diderot comme proche du génie, ce que Hoffmann suggère également. Or, il est étonnant de voir combien ces auteurs si lointains, tant géographiquement que temporellement, aux œuvres apparemment si différentes – le rationalisme des Lumières est logiquement opposé à la sensibilité romantique –, s'avèrent si proches dans leur appréhension des notions de folie, de la nature ou encore de la création artistique. Du fond à la forme des œuvres, de nombreuses convergences (mais aussi des divergences) poétiques sont remarquées entre ces deux auteurs.

¹³ Selon la théorie des humeurs, la mélancolie – étymologiquement « bile noire » – correspond à la terre, c'est-à-dire l'humeur froide et sèche, qui détermine logiquement le tempérament fondamental de l'atrabilaire. Néanmoins, l'abbé Roubaud distingue ce dernier du mélancolique : l'un est revêche, l'autre est triste.

C'est en cela que nous pouvons nous demander comment un philosophe des Lumières français et un romantique allemand exploitent une même figure claustrale entre norme et marge pour questionner la nature de l'homme en société et en soi, selon une approche à la fois anthropologique et philosophique. Et comment ces deux auteurs, au-delà de leurs différences poétiques, se rejoignent-ils pour émettre une critique de la littérature libérant la vérité et libérée par la métatextualité ?

Pour y répondre, nous comparerons dans un premier temps les figures claustrales féminine et masculine, et particulièrement la distinction de la folie selon le genre. Nous nous demanderons comment le topos du cloître s'avère propice à leur basculement de la normalité à la marginalité et comment ce topos qui exacerbe les pulsions semble devenir un laboratoire de l'humain qui suscite un autre regard philosophique sur l'homme.

Nous nous pencherons ensuite sur les différents messages, à savoir anthropologique, philosophique et ontologique, qu'ont transmis deux auteurs à la poétique divergente pour signifier qu'ils se rejoignent dans une lecture profondément humaniste de l'homme dans sa nature collective et individuelle, des limites de la folie aux dépassements mentaux du génie (créateur).

Enfin, nous étudierons les rapports entre la poétique et la poïétique réflexives de ces auteurs qui cherchent à transmettre une vérité sur l'homme au travers de l'espace interstitiel, tout en questionnant la dimension métatextuelle des œuvres au travers des discours *de* la folie et des discours *sur* la folie, propres à dire « une folie du réel » et autorisant le dévoilement de vérités paradoxales.

PARTIE I :

La figure claustrale entre norme et marge.

La figure du religieux et de la religieuse, est plurielle en littérature puisqu'elle est associée régulièrement et paradoxalement à une image de débauche. Au Moyen-Âge, le moine était une figure stéréotypée des fabliaux, à la fois paillard et rusé. La littérature des Lumières héritera de lui, pour en faire un prêtre aux aventures libertines et licencieuses¹⁴, ou encore un personnage sadique comme a pu le dépeindre Sade dans ses œuvres¹⁵. Bien qu'encore attachée à cette dimension érotique dans nos deux romans, la figure monacale prend une dimension plus riche et sert un discours sur l'humain que permet la mise en scène de la claustration ecclésiastique.

Ainsi, la figure monacale masculine, qui par sa malédiction vient perturber l'ordre du monde – c'est le propre du fantastique –, et celle féminine qui, à sa manière, viendrait faire « irruption de l'inadmissible dans l'inaltérable légalité¹⁶ » du couvent, posent les questions de folie mentale et de folie morale et, malgré des différences notables, semblent chercher un sens à celles-ci au travers des termes médicaux et des descriptions, à savoir si la folie est conjoncturelle ou essence de l'homme.

En choisissant de placer les œuvres sous le signe de l'enfermement, de la folie et de la tentation, l'œil philosophe de l'un et la sensibilité romantique de l'autre se rejoignent dans une même interrogation sur la loi et l'infraction, la norme et la marge, où le cloître est l'élément déclencheur de la mélancolie des personnages : Suzanne est enfermée malgré elle, tandis que Médard, moine par vocation, s'enfuit plus ou moins contre son gré. De ce fait, ce topos de la cellule monacale ou du cloître, qui devient un microcosme carcéral, constituerait un *point de départ* de la folie mais peut-être sans s'avérer nécessairement ni totalement *créateur* de la folie ; sur ce point, le sexe des personnages est vraisemblablement un des facteurs permettant cette différenciation.

¹⁴ Voir, par exemple, *Vénus dans le cloître* de l'abbé du Prat, ou *Le Portier des Chartreux. Histoire de Dom Bougre écrite par lui-même* (Anonyme), ou encore *l'Histoire de la tourière des Carmélites* de Meusnier de Querlon.

¹⁵ Voir, notamment, l'épisode central des moines de l'abbaye de la Vierge miraculeuse de Sainte-Marie-des-Bois, dans *Justine ou les Infortunes de la vertu*.

¹⁶ Définition de Roger Caillois (*Au cœur du fantastique*, 1965) : « Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne ».

A. Les religieuses et la question de l'hystérie : norme et transgression

Les épouses de Dieu ne sont pas pleinement *femmes* selon l'idéologie du rôle genré car elles n'occupent pas leur « fonction reproductrice » naturelle – et plus que validée par la société. Or, elles ont néanmoins un « rôle » social, celui de prier pour la société et la question morale est d'autant plus indispensable pour elles. Malgré tout, elles restent soumises à une des seules lois¹⁷ de la nature qu'on reconnaît aux femmes : l'hystérisme.

1. Les différents hystérismes dans le cloître

La femme porte au-dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle, et suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce. C'est dans le délire hystérique qu'elle revient sur le passé, qu'elle s'élançait dans l'avenir, que tous les temps lui sont présents. C'est de l'organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extraordinaires¹⁸.

L'hystérisme est « une des maladies des plus compliquées qu'il y ait par rapport à ses causes & à ses symptômes »¹⁹. L'article encyclopédique explique que l'hystérie est une passion (au sens médical du terme) associée à la mélancolie qui créerait un désordre à la fois mental et physique, donc une désorganisation des pensées qui peut être accompagnée de mouvements convulsifs. Depuis l'Antiquité, c'est une folie dont la cause est associée à la matrice féminine, d'où sa racine grecque *ὄστέρα* signifiant « utérus ». Mais l'évolution étiologique au XVIII^e siècle, notamment avec les traités sur les vapeurs de l'École de Montpellier²⁰ – ou ceux d'outre-Manche²¹ –, lie cette maladie également au diaphragme, ce qui fait de l'hystérie, non plus une maladie essentiellement féminine (selon l'idée générale de l'époque), mais toujours contraire à la raison – et à la virilité²². Il a fallu attendre Jean-Martin Charcot, au milieu du XIX^e siècle, pour que la maladie soit totalement réétudiée, rectifiant ainsi les précédentes conjectures : « les pauvres hystériques qui autrefois ont été exorcisées ou brûlées comme possédées tombèrent à l'époque éclairée dans la malédiction du ridicule ; considérés comme simulation et exagération, leurs états furent jugés indignes d'une

¹⁷ Loi, ici, liée à une prétendue faiblesse anatomique de la femme, due à l'utérus, qui devient donc une caractéristique *naturelle* du genre sexuel féminin. Soulignons, néanmoins, que la femme du fait de sa nature féminine et de sa vocation en tant qu'épouse a pour obligation, un devoir de production.

¹⁸ Denis Diderot, « Sur les femmes » [1772], in *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), tome II, Paris, Garnier, 1875-1877, p. 255.

¹⁹ Art. « Hystérique » (passion ou affection), *Encyclopédie*, vol. VIII (1765), p. 420a-b.

²⁰ Voir, notamment, Pierre Pomme, *Traité des affections vaporeuses des deux sexes* (1767).

²¹ Voir, par exemple, un auteur que Diderot traduit, et plus précisément dans le tome 4 : Robert James, *Dictionnaire universel de médecine, de chirurgie, de chimie, de botanique, d'anatomie, de pharmacie et d'histoire naturelle, etc.* (1746).

²² Comme nous le verrons dans le chapitre sur Médard.

observation clinique²³ ». Toutefois, dans les œuvres, cette maladie peut se décliner de trois façons : mystiquement, sadiquement et perversément.

a. L'hystérie mystique

Seul hystérisme présent dans *Les Élixirs du Diable*, il est le premier des trois se manifestant dans *La Religieuse*. Le mysticisme est « l'attitude philosophique ou religieuse fondée davantage sur le sentiment et l'intuition que sur la connaissance rationnelle, et qui a pour objet l'union intime et directe entre l'homme et la divinité²⁴. » Toutefois, au cours des siècles, les points de vue se démultiplient selon la précompréhension de ce phénomène : il est pour Diderot « un objet de curiosité intellectuelle [...] incontestable, mais “étranger”²⁵ » et surtout lié aux femmes vu qu'il « n'y a[urait] qu'une tête de femme qui puisse s'exalter au point de pressentir sérieusement l'approche d'un dieu, de s'agiter, de s'écheveler, d'écumer, de s'écrier : *Je le sens, je sens, le voilà, le dieu*, et d'en trouver le vrai discours²⁶ » ; tandis que pour le romantisme allemand en général, c'est « une des attitudes les plus fondamentales²⁷. » Équivalent de « folie divine », on le distingue par l'*enthousiasme* dont font preuve les mystiques ; enthousiasme qui est cependant ambivalent par son caractère vu que se mêlent l'inspiration et l'aliénation²⁸. En outre, les mystiques sont ceux et celles qui parlent.

Effectivement, dans *Les Élixirs du Diable*, dès la première évocation de la princesse-abbesse, Médard mentionne la voix de celle-ci en premier dans une énumération : « sa voix, son air, le cadre étranger même²⁹ ». Bien qu'il fût encore « François » et enfant lorsqu'il l'a rencontrée, le Médard *narrateur* – le « je-narrant » – signifie que, même en étant adulte, c'est encore la première chose dont il se souvient d'elle. Puis, en grandissant, dans son récit rétrospectif, c'est toujours cette tonalité de celle qui « [lui] parlait avec bonté » (*ED*, 30) qu'il entend parmi d'autres : « Dans le chant de l'hymne, je reconnaissais la voix de l'abbesse qui descendait en moi comme un rayon de lumière et remplissait mon âme de l'idée la plus sacrée, la plus divine » (*ED*, 31). C'est d'ailleurs ce thème de la parole que l'on peut retrouver avec le personnage d'Aurélie, dès lors qu'elle prend l'habit, à la fin de l'œuvre : « Lorsque

²³ Sigmund Freud, « Hystérie », *Psychanalyse*, vol. 14, n° 1, 2009, p. 96.

²⁴ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « mysticisme », <https://www.cnrtl.fr/definition/mysticisme>

²⁵ Marie Souviron, « La “crise mystique” du jeune Diderot », *Dix-huitième Siècle*, n° 19, 1987, p. 322.

²⁶ Denis Diderot, « Sur les femmes », *op. cit.*, p. 253.

²⁷ Alain Montandon, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *Romantisme*, n° 24, 1979, p. 8.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ E.T.A. Hoffmann, *Les Élixirs du Diable* (1816), traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac, Paris, Stock, 1987, p. 27. Cette édition sera celle de référence pour cette étude et désormais notée *ED*.

j'entendis sa voix [...] la lumière se fit en moi [...] Chaque mot d'Aurélie me donnait une force nouvelle » (*ED*, 438) et ce, jusqu'à la mort de la jeune femme (« Les dernières paroles d'Aurélie m'avaient découvert le secret de mes péchés », *ED*, 445). Médard qui voulait faire sienne Aurélie, jusqu'à commettre des actes abominables, finit sauvé par la parole de celle-ci lorsqu'elle devient épouse de Dieu et *de facto* intouchable. Ainsi, on peut constater que seule la voix d'une religieuse est apte à être illuminatrice – d'où le champ lexical de l'illumination³⁰ – car ce sont celles qui sont elles-mêmes les plus illuminées et en lien direct avec Dieu. Néanmoins, dans l'œuvre hoffmannienne, il n'est possible d'étudier que l'effet provoqué sur Médard et non la parole en elle-même. Cela suffit néanmoins à démontrer que l'enthousiasme dont font preuve l'abbesse et Aurélie est si sensible qu'il transcende Médard, ce qui les sanctifie aux yeux du moine (« Quelle sainteté ! », *ED*, 33 ; « Aurélie, dis-je, ô vierge sainte », *ED*, 441), et les place directement en mystiques. Mais, alors, comment signifier qu'il s'agit d'hystérie ? Ce n'est pas à proprement parler un désordre mental et physique qui est présenté ici ; toutefois « la folie est à l'image de ce qui parle en l'homme et le dépasse³¹ », ainsi c'est le langage qui devient hystérique parce qu'il est opposé à la raison, et ce, surtout chez des femmes étant donné qu'elles auraient moins de raison que les hommes selon la pensée de l'époque. Elles sont donc bien aliénées par leur don du fait que c'est une puissance supérieure qui prend possession d'elles et dicte par leur bouche des « vérités » non vérifiables, des « vérités » mystiques et les transcendent ainsi que ceux autour d'elles.

Par ailleurs, il est possible de retrouver également cette thématique de la parole divine dans *La Religieuse*, avec la première Mère à l'abbaye de Longchamp : la Mère de Moni. Suzanne dit de cette dernière qu'elle « priait haut, mais avec tant d'onction [...] qu'on eût dit que l'esprit de Dieu l'inspirait³² » et Florence Lotterie, dans sa préface, la présente en effet comme étant « inspirée ». Cette religieuse-là, également désignée sous les substantifs de « sainte femme » (*LR*, 43), transcende ses filles symboliques : « ses pensées [...] pénétraient jusqu'au du cœur, d'abord on l'écoutait, peu à peu [...] on s'unissait à elle, l'âme tressaillait et l'on partageait ses transports » (*LR*, 41). Or, ces idées qui viennent à l'esprit ainsi, Suzanne en avait déjà émis une critique parce que, selon le caractère qu'elles prennent, celles-ci peuvent être aussi bien perçues comme « instigation de Satan » (par exemple, quand Suzanne

³⁰ L'illumination est, par définition, « le fait d'éclairer d'une vive lumière » ou le « fait d'être touché par la lumière divine » (*Trésor de la langue française informatisé*, définition de « illumination »). Ainsi, nous voyons ce champ lexical par les termes « lumière » ou « rayon de lumière », par l'allégorie « descendait en moi » qui suggère une transcendance, tout comme « l'idée la plus sacrée, la plus divine ».

³¹ Alain Montandon, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *art. cit.*, p. 8.

³² Denis Diderot, *La Religieuse* [1780], F. Lotterie (éd.) Paris, GF, 2009, p. 41, nous soulignons. Cette édition sera celle de référence pour cette étude et désormais notée *LR*.

veut refuser ses vœux) que comme « inspiration de Dieu » (LR, 23). Cela souligne leur ambivalence et leur aspect aliénant puisque, dans chacun des cas, ces idées viennent d'une puissance (malfaisante ou bienveillante) et non de la raison elle-même, et qu'il « est très dangereux de mêler sa voix à la sienne [Dieu] » (LR, 21). D'autre part, l'aliénation se voit aussi par une affirmation de la part de la Mère (« puisqu'il ne lui [à Dieu] plaît pas de se faire entendre par ma bouche... », LR, 43), qui établit bel et bien un lien entre le Dieu et la mystique, que le premier est celui qui crée la deuxième : elle dépend de lui. L'œuvre diderotienne offre une représentation de l'hystérie plus explicite que chez Hoffmann, vu qu'il est possible d'entrevoir une (petite) confusion dans les mouvements de la Mère. L'adverbe « subitement³³ » et le verbe d'action « s'agitait³⁴ » trahissent des gestes instinctifs, non contrôlés, qui ne sont pas réfléchis, et qui peuvent *ipso facto* se rapprocher des convulsions hystériques. De surcroît, une remarque de Suzanne à propos de la Mère, qui « avait les yeux [...] toujours dans le passé ou l'avenir » (LR, 45), est associable à une des caractéristiques de l'hystérie chez la femme, selon Diderot³⁵ : « C'est dans le délire hystérique qu'elle revient sur le passé, qu'elle s'élance dans l'avenir³⁶ ». L'hystérie mystique, ou du moins des moments de cette hystérie sont aperçus chez Suzanne lorsqu'elle prie avec ferveur devant ses sœurs spirituelles³⁷ ; cependant elle est plus raisonnable qu'hystérique et, surtout, elle n'en sent pas la vocation³⁸.

L'hystérie mystique est donc complexe, car, revêtue de sacralité, elle semble être un don dû à une communion privilégiée entre Dieu et la mystique mais il s'agit tout de même d'une aliénation. Dans *Les Élixirs du Diable*, elle ne passe que par la parole créant un langage hystérique au vu du registre irrationnel, ce que nous retrouvons dans *La Religieuse* en plus des mouvements désordonnés : dans chacun des cas, en étant contraire à la raison, leur « folie divine » les marginalise. Néanmoins, cette marginalisation est également signe d'élection.

³³ LR, p. 42 : « Cependant elle m'entreprit, elle s'échauffa peu à peu, à mesure que ma douleur tombait son enthousiasme croissait ; elle se jeta subitement à mes genoux, je l'imitai. »

³⁴ LR, p. 45 : « Elle s'agitait, son âme se remplissait de tumulte, se composait et se ragitait [sic.] ensuite. »

³⁵ Cette analyse de Diderot, fondée sur les connaissances médicales de son temps, intègre aussi une lecture plus générale du mysticisme et de l'enthousiasme religieux par les Lumières, comme un dérèglement mental.

Cf.

Voltaire, art. « Fanatique », *Dictionnaire philosophique portatif*, 1764.

³⁶ Denis Diderot, « Sur les femmes », *op. cit.*, p. 255.

³⁷ LR, p. 68 : « Je fus un spectacle bien touchant, il faut le croire, pour ma compagne et pour les deux religieuses qui survinrent. Quand je me relevai, je crus être seule ; je me trompais ; elles étaient toutes les trois placées derrière moi, debout et fondant en larmes : elles n'avaient osé m'interrompre ; elles attendaient que je sortisse de moi-même de l'état de transport et d'effusion où elles me voyaient. Quand je me retournai de leur côté, mon visage avait sans doute un caractère bien imposant, si j'en juge par l'effet qu'il produisit sur elles et par ce qu'elles ajoutèrent que je ressemblais alors à notre ancienne supérieure, lorsqu'elle nous consolait, et que ma vue leur avait causé le même tressaillement. »

³⁸ LR, p. 68-69 : « Il est sûr que j'éprouvais une facilité extrême à partager son extase [...] Mais qu'est-ce que cela signifie, quand la vocation n'y est pas ? »

b. L'hystérie sadique

Une marginalité plus exacerbée est exposée à travers la deuxième Mère de Longchamp, sœur Sainte-Christine (qui devient donc Mère Sainte-Christine), qui « avait le caractère petit, une tête étroite et brouillée de *superstitions* » (LR, 50, nous soulignons), selon Suzanne. Cette description associe la Mère à un trait féminin, et surtout à l'hystérie selon Diderot : « j'ai vu [...] la jalousie, la *superstition*, la colère, portés dans les femmes à un point que l'homme n'éprouvera jamais³⁹. » Toutefois, elle est celle qui heurte le plus la préconception genrée de la nature féminine, prétendument douce et tendre – au contraire de sa prédécesseur et des mystiques⁴⁰ –, car elle est *cruelle*. Cette cruauté se voit en premier lieu lorsqu'elle réintroduit les instruments de mortification au couvent : « La première chose, lorsqu'elle entra en charge, ce fut de se faire apporter tous les cilices avec les disciplines [...] La seconde au contraire renvoya à chaque religieuse son cilice et sa discipline » (LR, 51). Or, comme le rappelle Diderot, dans l'*Encyclopédie*, « le caractère de la macération est partout cruel, petit, pusillanime. La mortification consiste plus dans la privation des plaisirs ; la macération s'impose des peines⁴¹. » Ici, l'attribut du sujet « petit » fait écho à celui de la description de Sainte-Christine (sous la forme d'adjectif épithète). Ainsi, il est avéré qu'elle a « le goût pervers de faire souffrir ou de voir souffrir autrui⁴² », d'où sa désignation actuelle de « Mère sadique ». Son délire mortifère et sadique se dirige principalement contre Suzanne, car, d'une part, « les favorites du règne antérieur ne sont jamais les favorites du règne qui suit » (LR, 51), puis, d'autre part, car Suzanne conteste les actions surrogatoires⁴³ qu'impose la nouvelle Mère : « je m'y refusais fermement [...] Mes discours en entraînent quelques-unes. L'autorité des *maîtresses* se trouva très bornée ; elles ne pouvaient plus disposer de nous comme de leurs *esclaves* » (LR, 52, nous soulignons). Or, le sadisme sous-entend un certain

³⁹ Denis Diderot, « Sur les femmes », *op. cit.*, p. 252, nous soulignons.

⁴⁰ Bien qu'il ne s'agisse point du cas dans les œuvres du corpus, mysticisme et fanatisme peuvent aller de pair, et plus particulièrement pour les Lumières qui combattent l'obscurantisme de l'Église. L'enthousiasme des mystiques, pouvant virer au fanatisme, peut s'avérer dangereux pour eux-mêmes (Voltaire prend de nombreuses fois en exemple les convulsionnaires de Saint-Médard, qu'il critique, notamment dans *Siècle de Louis XIV* daté de 1751 ou dans son article « Fanatique » dans son *Dictionnaire philosophique*), pour les autres, voire peut s'avérer totalement inoffensifs : pour Voltaire, qui l'explicite dans ses *Lettres philosophiques*, les quakers de Pennsylvanie ont un aspect ridicule certes, mais qui est dissipé par leurs grandes vertus, par leur respect de la spiritualité chrétienne, ainsi que par leur tolérance (voir, pour cela : Alessandro Tuccillo, « “La vertu sous des apparences ridicules” : Voltaire et le mythe politique du “bon quaker” », *Dix-huitième siècle*, vol. 49, n° 1, 2017, pp. 661-676).

⁴¹ Art. « Macération » (Morale. Gramm.), *Encyclopédie*, vol. IX (1765), p. 790b-791a, (nous soulignons)

⁴² *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « sadisme », <https://www.cnrtl.fr/definition/sadisme>

⁴³ Les moniales sont soumises aux règles de l'Église et aux Écritures, néanmoins selon l'ordre religieux auquel elles appartiennent (ici, l'ordre de sainte Claire), différentes Constitutions régissent leur vie. La Mère Sainte-Christine rétablit des pratiques que le précédent règlement du couvent avait abolies.

pouvoir, ou du moins une prise de pouvoir (si bien que nous remarquons la présence d'un jeu dominant/subalternisé avec le parallèle entre « maîtresses » et « esclaves »). Et, c'est ce que fait Sainte-Christine puisqu'elle s'émancipe de la *Justice* et de la *Loi* du couvent représentées par les hommes ecclésiastiques pour faire souffrir Suzanne.

Ce pouvoir se retranscrit donc dans la violence sadique dont fait preuve la supérieure. Tout d'abord, c'est une violence psychologique, la Mère isole Suzanne : « on défendit aux autres religieuses de m'approcher, et bientôt je me trouvai seule » (*LR*, 53). Ainsi, elle utilise sa position hiérarchique sur les autres religieuses, au lieu de le faire directement sur la protagoniste, ce qui amplifie la mutilation sociale⁴⁴ que connaissent les moniales. Par ailleurs, on peut remarquer que ce qui était interdiction d'approcher Suzanne pour les autres religieuses devient comme un devoir de la faire souffrir pour faire plaisir à leur Mère supérieure : « Les choses en vinrent au point que l'on se fit un jeu de me tourmenter, c'était l'amusement de cinquante personnes liguées » (*LR*, 54). De même que la douceur de la Mère de Moni inspirait les sœurs⁴⁵, le sadisme de la Mère contamine les religieuses, Suzanne devient la brebis galeuse et ses sœurs chrétiennes de dangereux moutons de Panurge ; ces dernières qui suivaient Suzanne dans ses protestations deviennent à présent sous sa plume de « cruelles ennemies » (*LR*, 54). Pourtant, selon la pensée de Diderot, les sœurs ne sont pas réellement coupables, il n'y a que Mère Sainte-Christine qui le soit : « Les femmes sont sujettes à une férocité épidémique. L'exemple d'une seule en entraîne une multitude. Il n'y a que *la première qui soit criminelle* ; les autres sont malades⁴⁶. » Néanmoins, qu'elles soient malades ou cruelles, cela n'empêche guère une gradation de la violence, qui devient physique, dans un prétendu but de protection, comme le dit une des sœurs à Sainte-Christine :

Elle aura écrit contre vous [Mère Sainte-Christine], contre nous quelque mémoire au grand vicaire, à l'archevêque, Dieu sait comment elle aura peint l'intérieur de la maison ; on croit aisément le mal. Madame, il faut disposer de cette créature, si vous ne voulez pas qu'elle dispose de nous⁴⁷.

⁴⁴ Comme nous le verrons dans « Le rôle aliénant de la religieuse : la "triple mutilation métaphorique" ».

⁴⁵ Mère de Moni avait prévenu Suzanne : « Entre toutes ces créatures que vous voyez autour de moi, si dociles, si innocentes, si douces, eh bien, mon enfant, il n'y en a presque pas une, non presque pas une dont je ne pusse faire une bête féroce », *LR*, p. 80.

⁴⁶ Denis Diderot, « Sur les femmes », *op. cit.*, p. 257, nous soulignons. Cette perspective de Diderot n'est pas unanime parmi les Lumières, mais la lutte contre le fanatisme l'est. Voltaire, dans son article « Fanatisme » du *Dictionnaire philosophique*, porte aussi un regard clinique sur le fanatisme, en utilisant une métaphore médicale : « Lorsqu'une fois le fanatisme a gangrené un cerveau, la maladie est presque incurable [...] Il n'y a d'autre remède à cette maladie épidémique que l'esprit philosophique, qui, répandu de proche en proche, adoucit enfin les mœurs des hommes, et qui prévient les accès du mal ». Or, comme nous le constatons dans cet article, pour Voltaire, chacun est un malade-criminel, quoique l'instigateur de ce mal (il cite plusieurs noms de fanatiques et leurs crimes) soit le plus coupable.

⁴⁷ *LR*, p. 61.

C'est ainsi que Suzanne est enfermée à « l'*in pace* » qui signifie littéralement « en paix ». Sous ce doux nom se cache « un des plus horribles abus de l'état monastique⁴⁸ » selon Voltaire étant donné qu'il désigne le cachot disciplinaire des monastères. Euphémisé, voire antiphrastique à souhait, l'*in pace* est dérivé de la formule « *vade in pace* » qui était dite lorsqu'un moine ou une moniale y était enfermé(e), parfois jusqu'à ce que mort s'ensuive⁴⁹. Dès lors, « Par ce sépulcral jeu de mots, l'emprisonnement est assimilé à un ensevelissement vivant⁵⁰. » C'est en cela que la supérieure sadique considère elle-même ce cachot comme une des « voies les plus dures » (LR, 60), ce qui ne la dissuade pas de l'utiliser – bien au contraire. Pour satisfaire son plaisir sadique, Mère Sainte-Christine abuse de son pouvoir en dépossédant Suzanne de toute liberté : elle supprime la présence physique de sa fille symbolique en l'enfermant doublement étant donné que le cloître est déjà un microcosme carcéral et que la cellule concrétise l'emprisonnement⁵¹. Pire encore, à la sortie de Suzanne du cachot, la supérieure conteste, une fois de plus, l'état de sujet de la jeune moniale qui devient une morte-vivante au sein du cloître : « Marchez sur elle [Suzanne], ce n'est qu'un cadavre » (LR, 82). Que Suzanne soit enfermée au cloître ou à l'*in pace*, la supérieure arrive à prendre son bien le plus précieux, qui est l'origine de son combat – sa liberté –, pour pouvoir décupler son plaisir pervers.

Mère Sainte-Christine en s'arrogeant les pleins pouvoirs sur Suzanne peut satisfaire son délire sadique et mortifère, mais s'agissant d'une femme et d'une religieuse la question morale est ici d'autant plus transgressée. Son hystérisme, « caché » sous le masque de la justice, semble être ainsi normalisé. Néanmoins, le regard plus ou moins clinique⁵² de Suzanne dénonce sa cruauté en dévoilant son attitude hystérique. Celle-ci réapparaît totalement lorsqu'elle perd le contrôle sur Suzanne : en apprenant l'affaire juridique lancée par la pauvre protagoniste, Mère Sainte-Christine « accourut dans [la] cellule » (LR, 72) de Suzanne, là, elle la « conjure » (LR, 73) d'arrêter ; elle se sent menacée. Elle tente de convaincre Suzanne en lui avouant que « personne ne remplit mieux ses devoirs que

⁴⁸ Voltaire, « Des ordres religieux », in *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* [1756-1769], Paris, Garnier, vol. 2, 1963, p. 291.

⁴⁹ *Trésor de la langue française informatisée*, définition de « in pace », <https://www.cnrtl.fr/definition/in%20pace>

⁵⁰ Élisabeth Lusset, « *Vade in pace*. La fortune littéraire et historiographique de la prison monastique du Moyen-Âge au XX^e siècle », *Revue historique*, vol. 698, n° 2, 2021, p. 282.

⁵¹ Ce faisant, elle redouble l'action de la vraie mère de Suzanne qui supprimait sa présence physique - lui rappelant trop la faute de son adultère - en l'enfermant au couvent. Sur ce point, voir G.A. "Le corps de Suzanne ou l'objet du délit : corps et identité dans *La Religieuse de Diderot*", *Travaux et Documents*, n° 55, 2020, p.

43-

56.

⁵² L'écriture diderotienne qui est une écriture clinique (mais aussi sentimentale) permet *de facto* de dénoncer cette hystérie.

[Suzanne] », mais cela ne change rien à la détermination de celle-ci. Puis, s'ensuit une série d'apostrophes « Ô Jésus ! », « Ô mon Dieu » traduisant la panique de la supérieure, ce qui est appuyé par sa question rhétorique « que dira le monde ? » (LR, 75). Conséquemment, même en se plaçant comme la raison dans le cloître, la supérieure reste soumise à ses instincts qui réclament la violence, informant ainsi de son aliénation hystérique et sadique.

c. L'hystérie perverse

La perversité traitée pour ce troisième et dernier hystérisme est jumelée au lesbianisme⁵³, qui est condamné par le christianisme⁵⁴. De ce fait, pour des raisons évidentes – dans ce récit qui se fait passer pour authentique⁵⁵ – le nom de la supérieure de Saint-Eutrope, à Arpajon, est dissimulé⁵⁶ ; néanmoins, Suzanne décrit minutieusement sa nouvelle Mère de façon psychologique et physique. La protagoniste dit d'elle qu'elle « ouvre la bouche avant que d'avoir arrangé ses idées [...] est-elle assise, elle s'agite sur son fauteuil » (LR, 121-122), et conclut sa description par : « sa figure décomposée marque tout le décousu de son esprit et toute l'inégalité de son caractère » (LR, 122). Ainsi, dès l'introduction de la Mère, le lecteur est directement plongé dans son hystérisme, cette fois-ci, visible par le désordre à la fois *physique* et *mental*, car chacune de ses actions n'est qu'agitation. De plus, les premières paroles rapportées de la supérieure (« mais qu'elle a la peau blanche et douce ! le bel embonpoint ! le beau cou [...] Sœur Sainte-Augustine, mais tu es folle d'être honteuse, laisse tomber ce linge, je suis femme et ta supérieure... Oh la belle gorge ! qu'elle est ferme !... », LR, 123) éclairent déjà sur la spécificité de son hystérisme – s'exprimant également dans ses exclamations et donc dans le langage – et sur la manière dont elle le dissimule en usant de son genre sexuel et de sa position hiérarchique.

⁵³ Rappelons tout de même que Diderot n'a rien contre l'homosexualité, *a fortiori* féminine : malgré le but premier de reproduction, le plaisir qui est lié au coït invite néanmoins à d'autres découvertes et « tout ce qui est ne peut être ni hors de nature ni contre nature » (*Le Rêve de D'Alembert*, où il défend aussi l'onanisme). De même, dans sa correspondance avec Sophie Volland, il évoque l'excitation que provoque en lui l'idée saphique.

⁵⁴ La Bible, « Genèse », 19, 1-29 : « Sodome et Gomorre ».

⁵⁵ *cf. infra* : « Un récit de vie ».

⁵⁶ Ici, Suzanne protège une « maison », une famille de noble, et non l'anonymat de la Mère de Saint-Eutrope *per se*. En effet, elle la présente comme « Madame *** » (LR, p. 121) ce qui sous-entend qu'elle est de haute naissance puisque « madame » est un titre (Mère de Moni et les supérieures sont généralement de haute naissance ; Sainte-Christine quant à elle devient supérieure par intérim). Semblablement, elle semble tenir où elle boit avec ses filles spirituelles « du thé, du café, du chocolat, des liqueurs » (LR, p. 122), autant de denrées rares et chères qu'elle semble avoir au quotidien (donc procurées non avec son traitement religieux, mais avec sa *rente*). Tête frivole, elle affiche un *habitus* d'aristocrate, voire de *mondaine*. Cela est doublement choquant : une religieuse a quitté *le monde*, pour vivre dans la règle.

C'est par ces subterfuges que la Mère d'Arpajon entreprend de toucher ses filles symboliques – ce qui devient un inceste symbolique – et, plus particulièrement, Suzanne. Tout d'abord, ce sont des gestes semblant « amicalement » tactiles (« elle me conduisait en me tenant embrassée par le milieu du corps », *LR*, 123 ; « elle me prenait une de mes mains qu'elle me frappait de petits coups avec la sienne », *LR*, 125), dans la mesure où ils ne sont pas dirigés vers des zones exclusivement érogènes. Mais cette amitié progresse rapidement puisque « ce fut elle qui déshabilla [Suzanne] » (*LR*, 127) et qui lui prodigua « mille caresses qui [l']embarrassèrent un peu » (*LR*, 127), jouant ainsi sur le double sens du mot et sur la réception ambiguë de Suzanne ; puis cette dernière dit même : « Je voyais croître de jour en jour la tendresse que la supérieure avait conçue pour moi. » (*LR*, 137), où le substantif « tendresse » « ne se dit que de la sensibilité à l'amitié ou à l'amour⁵⁷ » et « se prend quelquefois pour la passion même de l'amour⁵⁸ ». Bien sûr, cette insinuation avertit des prémices de la scène d'orgasme où, cette fois, les caresses sont partagées et donc rendues :

Après cela elle s'arrêtait, me regardait avec des yeux attendris, et me disait : Sœur Suzanne, m'aimez-vous ? – Et comment ferais-je pour ne pas vous aimer ? il faudrait que j'eusse l'âme bien ingrate. – Cela est vrai. – Vous avez tant de bonté... – Dites de goût pour vous... et en prononçant ces mots, elle baissait les yeux, la main dont elle me tenait embrassée me serrait plus fortement, celle qu'elle avait appuyée sur mon genou pressait davantage, elle m'attirait sur elle, mon visage se trouvait placé sur le sien, elle soupirait, elle se renversait sur sa chaise, elle tremblait, on eût dit qu'elle avait à me confier quelque chose qu'elle n'osait, elle versait des larmes, et puis elle me disait : Ah ! sœur Suzanne, vous ne m'aimez pas ! – Je ne vous aime pas, chère mère ! – Non. – Et dites-moi ce qu'il faut que je fasse pour vous le prouver. – Il faudrait que vous le devinassiez. – Je cherche, je ne devine rien... Cependant, elle avait levé son linge du cou et elle avait mis une de mes mains sur sa gorge, elle se taisait, je me taisais aussi ; elle paraissait goûter le plus grand plaisir ; elle m'invitait à lui baiser le front, les joues, les yeux et la bouche, et je lui obéissais, je ne crois pas qu'il y eût du mal à cela. Cependant son plaisir s'accroissait, et comme je ne demandais pas mieux que d'ajouter à son bonheur d'une manière aussi innocente, je lui baisais encore le front, les joues, les yeux et la bouche. La main qu'elle avait posée sur mon genou se promenait sur tous mes vêtements depuis l'extrémité de mes pieds jusqu'à ma ceinture, me pressant tantôt dans un endroit, tantôt en un autre ; elle m'exhortait en bégayant et d'une voix altérée et basse à redoubler mes caresses, je les redoublais ; enfin il vint un moment, je ne sais si ce fut de plaisir ou de peine, où elle devint pâle comme la mort [...] et elle me parut mourir en poussant un grand soupir⁵⁹.

Cette scène, qui survient quelques pages après celle du clavecin (qui est un motif suggestif libertin), « repose sur un non-dit qui fait appel à la complicité ironique du public autour d'un savoir de “connaisseurs”⁶⁰ ». En effet, pour un lecteur du XVIII^e siècle, il s'agit d'une scène non pas de viol (comme nous l'observons à notre époque), mais de déniaisage d'une ingénue. Le début de l'extrait suit les codes de la littérature érotique où les « techniques d'atténuation ou de double entente » permettent au lecteur d'imaginer, sans que le texte en dévoile trop (ou se pornographise). Le substantif « goût » qui peut aussi désigner le « besoin des sens », les

⁵⁷ *Le Dictionnaire de l'Académie française. Quatrième Édition. T.2* [1762], définition de « tendresse ».

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *LR*, p. 138-139.

⁶⁰ Florence Lotterie, *LR*, p. XXIV.

énumérations des parties où « la ceinture » peut se substituer aux termes de « bas-ventre/parties génitales » sont « gazés » par l’auteur de sorte que sa protagoniste puisse garder son innocence en racontant cette scène et que le lecteur devienne, quant à lui, *voyeur*⁶¹. Cependant, dans cette scène saphique qui aurait dû procurer du « plaisir », un malaise subsiste : « La charge érotique de cette narration saphique se trouve contrebalancée par l’ironie de la situation, cette pointe d’humour cynique quant à la naïveté de Suzanne qui n’y voit qu’innocence⁶². » Au contraire d’autres ingénues, Suzanne n’apprend rien (ce qui est induit par la proposition subordonnée conjonctive circonstancielle de cause « comme je ne demandais pas mieux que d’ajouter à son bonheur d’une manière aussi innocente » et par la proposition indépendante « je ne crois pas qu’il y eût du mal à cela ») et son innocence est ainsi pervertie. C’est ainsi que cette scène peut être considérée comme le paroxysme de la perversité de la Mère – bien qu’elle continue ce type d’agissements plus tard – puisqu’elle abuse de l’innocence et de l’obéissance de Suzanne pour satisfaire son désir, sa pulsion sexuelle. Au vu de cela, le dégoût est accru par une triple infraction : premièrement, elle abuse de son autorité religieuse ; deuxièmement, elle transgresse la morale chrétienne puisque l’homosexualité est péché et ensuite parce qu’elle parjure son vœu de chasteté ; finalement, c’est une transgression de la morale en général, ainsi que de la loi, étant donné qu’elle abuse de la candide Suzanne et la viole⁶³.

Néanmoins, cet hystérisme lesbien a un revers qui avait d’abord été remarquable au travers du personnage de Sainte-Thérèse (« son vêtement était en désordre, ses yeux étaient troublés », *LR*, 136) et qui touche à présent la supérieure : « L’inquiétude commençait à s’emparer de la supérieure ; elle perdait sa gaieté, son embonpoint, son repos. » (*LR*, 149). Toutefois, le comble de cette hystérie est surtout mis en évidence lors de sa non-réalisation, c’est-à-dire lorsque Suzanne refuse de voir seule sa supérieure sur l’ordre du père Le Moine et par peur (et aversion) de gagner elle-même la maladie qui ronge sa Mère et l’ancienne

⁶¹ Anne Coudreuse, « Pour un nouveau lecteur : *La Religieuse* de Diderot et ses destinataires », *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, n° 27, 1999, p. 53 : « Cette “naïveté” du regard de Suzanne, pour qui un symptôme ne vaut pas pour un signe, ne répond pas tant au souci de « gazage » pudique d’une scène d’orgasme,

caractéristique de la stylistique propre au roman libertin, qu’à la nécessité de préserver et de pérenniser (contre toute logique, et d’abord celle, temporelle, du roman-mémoires) l’innocence de Suzanne, et donc de faire porter la perversion sur le lecteur, en le transformant en voyeur, s’adonnant (anachroniquement) au plaisir du “vice impuni” ».

⁶² Guilhem Armand, « Le corps de Suzanne ou l’objet du délit : corps et identité dans *La Religieuse* de Diderot », *Travaux & documents*, n° 55, 2020, p. 53.

⁶³ Quoique Suzanne soit, à première vue, *consentante* et participe aux caresses, elle reste très naïve et textuellement, rien n’indique de « perversité » de sa part. De ce fait, la question du libre-arbitre est problématique puisqu’en ne comprenant pas l’acte sexuel, Suzanne peut-elle réellement s’y refuser ? Elle est bien victime sans s’en rendre compte.

favorite de cette dernière⁶⁴. De ce fait, la supérieure ne peut plus satisfaire ses pulsions libidinales et cela se retranscrit dans la physionomie de son visage : elle qui avait les « yeux [...] pleins de feu et distraits » (*LR*, 121) a maintenant les « yeux [...] éteints » (*LR*, 172). Il est donc concevable de déterminer ici un symptôme pathognomonique de l'hystérie, au sens propre de la maladie, puisqu'il est également dit plus loin que la Mère « devint mélancolique et sérieuse » (*LR*, 173) et qu'à un stade avancé de la maladie « elle portait sa main à son front comme pour en écarter des idées importunes, des images » (*LR*, 187). Or, « un des symptômes des plus ordinaires dans la passion hystérique [...] est l'embarras dans la tête, si connu sous le nom de *vapeurs*⁶⁵ » et ces dernières ont pour cause « l'ennui & une folle passion, mais qui à force de tourmenter l'esprit oblige le corps à se mettre de la partie [...] les *vapeurs* attaquent le corps, le ruinent & le font tomber en consommation⁶⁶ ». Ainsi, l'affection amoureuse qui la soumettait à ses instincts pervers en l'abandonnant de toute raison évolue en une affection médicale l'aliénant de *corps* et d'*esprit*, ce qui la marginalise doublement car, comme si souvent Suzanne l'a appelée, elle devient précisément « folle », et en meurt.

Dans cette œuvre diderotienne, l'hystérie est donc croissante, du mysticisme à la perversité, en passant par le sadisme, elle revêt plusieurs visages différents mais qui aboutissent toujours à une aliénation, qui est à la fois considérée comme une normalité congénitale (car elle serait une nature du genre féminin, que l'on peut également retrouver dans *Les Élixirs du Diable*) et comme une marginalité sociale puisque les supérieures perdent leur raison au profit de leur instinct. Face à ses trois Mères supérieures, Suzanne semble se présenter comme la norme, pourtant elle partage les mêmes mutilations religieuses qu'elles.

⁶⁴ *LR*, p. 142 : « Peut-être cette maladie se gagnait, que Sainte-Thérèse l'avait prise, et que je la prendrais aussi. ».

⁶⁵ Art. « Hystérique » (passion ou affection), *Encyclopédie*, vol. VIII (1765), p. 420a-b.

⁶⁶ Art. « Vapeurs » (en Médecine), *Encyclopédie*, vol. XVI (1765), p. 836b–837a. La question des vapeurs est fort à la mode au XVIII^e siècle : non seulement des traités de médecine s'y consacrent, mais aussi des ouvrages

plus généraux sur la nature féminine ou encore la vie des salons (où il semblerait que se pâmer pour avoir eu des vapeurs soit devenu une mode, à en croire de sarcastiques observateurs de l'époque). Voir par exemple : Pierre Hunault, *Dissertation sur les vapeurs et les pertes de sang*, 1756 ; Claude Paumerelle, *La Philosophie des vapeurs*, 1774.

2. L'aliénation de la religieuse

Les moniales, bien qu'elles ne soient pas considérées comme *femmes* à part entière, partagent au même titre que ces dernières – en plus de l'hystérisme – cette soumission à la norme patriarcale. Toutefois, leur vocation alourdit ce rapport hiérarchique qui met en avant la domination des hommes, vu que, même si elles ne sont pas soumises à la tutelle paternelle, ni à la tutelle maritale à proprement parler, elles sont tout de même mariées à Dieu, au dieu chrétien, et donc sont soumises aux règles de l'Église (dirigée par des hommes), aux Écritures et à leur Constitution. Ainsi, l'aliénation des religieuses est multiple.

a. Une femme correspondant aux critères du dix-huitième siècle ?

Au XVIII^e siècle, les femmes sont encore infantilisées quoique ce siècle soit celui d'un essor du rôle des femmes dans la vie intellectuelle, savante ou littéraire ; les stéréotypes liés au genre sexuel féminin sont toujours nombreux. Par ailleurs, Diderot dans sa mystification se sert de ceux-ci et de la condition féminine⁶⁷ pour fortifier le *pathos* de son personnage. Effectivement, dès l'incipit de *La Religieuse*, Suzanne Simonin expose qu'elle écrit « sans talent et sans art, avec la naïveté d'un enfant de [s]on âge » (*LR*, 12), une caractéristique qui, lorsqu'elle « vieillit⁶⁸ » dans le récit, détermine une particularité féminine : « je suis une femme, j'ai l'esprit faible comme celles de mon sexe » (*LR*, 98). Néanmoins, il existerait une proportion quant à cela puisque Suzanne se compare à ses sœurs biologiques (« Certainement je valais mieux que mes sœurs par les agréments de l'esprit et de la figure, le caractère et les talents », *LR*, 12) jusqu'à exécrer sa propre condition (« Ô combien j'ai pleuré de n'être pas née laide, bête, sottre, orgueilleuse, en un mot avec tous les travers qui leur réussissaient après de nos parents ! », *LR*, 12), faisant écho à son commentaire sur ses sœurs spirituelles : « J'ai envié, j'ai demandé à Dieu l'heureuse imbécillité d'esprit de mes compagnes, je ne l'ai point obtenue, il ne me l'accordera pas. » (*LR*, 108). Or, ce parallèle entre Suzanne et ses sœurs (biologiques et spirituelles) montre, comme l'explique Guilhem Armand, « un contraste entre

⁶⁷ La position de Diderot est ambivalente face aux femmes ; malgré ce qu'il laisse entendre dans *Sur les femmes*, il pourrait avoir une autre considération d'elles comme en témoignent sa correspondance à Sophie Volland et son amour inconditionnel pour sa fille Angélique qu'il éduque, ou bien son personnage dans *Le Rêve D'Alembert*, Julie de l'Espinasse, ou encore ceux de Rosalie dans *Le fils naturel* et surtout de Constance dans *Le Père de famille*.

⁶⁸ L'âge de Suzanne n'évolue pas ; elle ne grandit pas. Cette « incohérence » est étudié dans « La circularité du texte ».

le ton employé qui relève d'une forme de pudeur et de modestie [...] rejoignant la sensibilité d'une fille voulant ressembler à ses sœurs, et la pointe de vanité à énoncer ses qualités⁶⁹ ».

De plus, ce système de comparaison est, justement, selon Corinna Gepner, ce qui permet l'autoportrait indirect de Suzanne et de son physique (excepté, précise-t-elle, quand elle se présente en tant que martyre, voire en figure christique) :

Au cours du récit, la narratrice brosse une série de portraits détaillés, celui de la mère Sainte-Christine, supérieure du couvent de Longchamp, celui de la supérieure d'Arpajon, etc. En revanche, il est frappant de constater que Suzanne refuse l'autoportrait : jamais elle n'assure directement sa propre description⁷⁰.

Et, effectivement, les allusions à la beauté de Suzanne viennent de sources extérieures, de la supérieure de Sainte-Marie (« sœur Suzanne est une très belle religieuse ; on vous en aimera davantage », *LR*, 17) à la Mère de Saint-Eutrope qui « louait [s]es yeux, [s]a bouche, [s]es joues, [s]on teint » (*LR*, 130). Suzanne les assume toutefois (« Il y avait bien quelque chose de vrai dans ses louanges ; j'en rabattais beaucoup, mais non pas tout. », *LR*, 135), créant par-là un double jeu dans le discours où se mêlent une coquetterie « naturelle » et innocente, ainsi que ladite séduction⁷¹ de Suzanne qu'elle découvre à la relecture de ses mémoires et dont elle se défend dans son *post scriptum* :

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 ? Je les connais trop peu et je ne suis pas assez étudiée pour savoir cela. Cependant si le marquis, à qui l'on accorde le tact le plus délicat, venait à se persuader que ce n'est pas à sa bienséance mais à son vice que je m'adresse, que penserait-il de moi ? Cette réflexion m'inquiète. En vérité il aurait bien tort de m'imputer personnellement *un instinct propre à tout mon sexe*. Je suis une femme, peut-être un peu coquette, que sais-je ? mais c'est naturellement et sans artifice⁷².

De ces mots, le lecteur peut déduire que la jeune protagoniste se détache elle-même des stéréotypes de la galante ou de la coquette, quoiqu'elle en remplisse certains critères. En tenant compte que « la séduction au féminin a le visage déceptif d'une aliénation [...] par

⁶⁹ Guilhem Armand, *Le Père, le fils et Diderot*, Paris, Champion, « Les Dix-Huitièmes siècles », à paraître (2023).

⁷⁰ Corinna Gepner, « L'autoportrait de la narratrice dans *La Religieuse* : les ruses du regard », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 17, 1994, pp. 55-67.

⁷¹ La séduction, ou l'innocence, de Suzanne fait débat auprès de nombreux critiques, tels que Guilhem Armand (*Le Père, le fils et Diderot, op. cit.*), Christine Clark-Evans (« Le témoignage de Suzanne : Séduction tragique et discours juridique dans *La Religieuse* de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 20, 1996, pp. 75-89), Corinna Gepner (« L'autoportrait de la narratrice dans *La Religieuse* : les ruses du regard », *art. cit.*,

p. 58), Dominique Jullien (« *Locus hystericus* : l'image du couvent dans *La Religieuse* de Diderot », *French Forum*, vol. 15, n° 2, Mai 1990, pp. 133-148), Christophe Martin (« Innocence et séduction. Les aventures de la voix féminine dans *La Religieuse* de Diderot », *Littérature*, vol. 171, n° 3, 2013, pp. 39-53) et Marco Menin (« Les larmes de Suzanne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 51, 2016, pp. 19-39).

⁷² *LR*, p. 195, nous soulignons.

rapport aux schèmes socio-culturels⁷³ », on peut soupçonner que Suzanne n'échappe quand même pas à ce présupposé féminin vu le doute tant souligné quant à son innocence.

Par ailleurs, la malheureuse condition de Suzanne est davantage intensifiée par sa naissance adultérine car, en étant une « bâtarde », elle n'a aucun droit de succession comme le rappelle l'article encyclopédique⁷⁴. En effet, les bâtards :

Ne peuvent pas même recevoir de leurs père ou mère naturels des legs universels ou donations considérables : mais ils en peuvent recevoir de médiocres proportionnellement aux facultés du père ou de la mère. C'est à la prudence des juges de décider si elles sont modérées ou excessives⁷⁵.

Ainsi la société ne reconnaît pas non plus le statut de ces enfants, et, pourtant, même si Suzanne s'écrie n'avoir « ni père, ni mère » (*LR*, 14), elle doit tout de même expier la faute de sa mère biologique, une aberration relevée par Guilhem Armand⁷⁶ qui souligne l'illogisme de la situation :

Le raisonnement repose sur un atroce faux syllogisme : je suis coupable de vous avoir mise au monde, je ne puis donc vous aimer, par amour pour moi, aidez-moi donc à expier la faute qui vous fait exister [...] Une vie terrestre – celle de la fille – contre la vie éternelle – de la mère –, voilà une lecture aussi tragique que déplacée du pari pascalien⁷⁷.

De ce fait, Suzanne se résout à s'enfermer au cloître pour nier la tromperie de sa mère et effacer sa propre existence. *In fine*, la jeune femme subit une double aliénation : une légale, *de jure*, du fait qu'elle est une femme éternellement mineure en tant que « sexe faible » ; une autre (dans la continuité de la précédente) due à sa condition de bâtarde, qui illustre encore et davantage l'illégitimité des lois. L'entrée au couvent signe une forme de consentement à cette aliénation première, par une autre forme d'aliénation conventuelle, par l'abnégation la plus totale. Bien que pour Suzanne cette aliénation causée par le cloître ne soit pas amenée à durer, elle subit tout de même l'assujettissement des religieuses.

b. Le rôle aliénant de la religieuse : la « triple mutilation métaphorique »

Promettez-vous à Dieu chasteté, pauvreté et obéissance⁷⁸ ?

⁷³ Laurence Sieuzac, « Coquettes et galantes au XVIII^e siècle : séduction ou aliénation ? », *Séduire. Discours, représentations et pratiques de la séduction du Moyen-Âge à nos jours*, [En ligne], <https://seduction.hypotheses.org/coquettes-et-galantes-au-xviii-siecle-seduction-ou-alienation>, consulté le 15 mai 2020.

⁷⁴ Art. « Bâtard » (ou « enfant naturel »), *Encyclopédie*, vol. II (1752), p. 138a–139a.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Nous pouvons également voir, sur cette question, Dominique Jullien (« *Locus hystericus* : l'image du couvent dans *La Religieuse* de Diderot », *art. cit.*, p. 134).

⁷⁷ Guilhem Armand, *Le Père, le fils et Diderot*, *op. cit.*, à paraître (2023).

⁷⁸ *LR*, p. 26.

Voici les vœux que doit prononcer chaque moniale lors de sa vêtue. Au sein de l'Église catholique se distinguent deux types de religieuses, à savoir les apostoliques qui sont en contact avec l'extérieur puisqu'elles sont au service de la communauté⁷⁹ et les contemplatives qui se vouent à la prière – aux louanges à Dieu et à l'intercession pour la société – et qui sont appelées à une clôture totale ; dans *La Religieuse*, ce sont des sœurs contemplatives de l'ordre de sainte Claire. En outre, cette promesse, qui est faite au dieu chrétien mais qui est contrôlée par les hommes au cloître, entraîne indéniablement la « triple mutilation métaphorique », dont traite Christina Berdichevski pour l'œuvre diderotienne, qui est le prisme de « l'oppression [qui] se manifeste dans le cloître⁸⁰ ».

Dans un premier temps, il s'agit de la chasteté, c'est-à-dire « la mutilation sexuelle lorsqu'elles renoncent à la satisfaction de certains instincts⁸¹ » ou, comme l'explique Dominique Jullien, c'est le vœu « qui empêche le développement physique de l'adulte défini biologiquement aussi bien que symboliquement par la capacité de reproduction⁸² ». Ensuite, le deuxième vœu, celui de pauvreté, conduit à « rend[re] impossible la libre disposition des biens⁸³ », par exemple d'un héritage, et qui par extension de sa qualité sociale, ici, est possiblement celui qui oblige l'enfermement des religieuses, donc il serait lié à « la mutilation sociale [vu qu'elles] s'isolent du monde⁸⁴ ». Enfin, le vœu d'obéissance est observé comme « la mutilation intellectuelle lorsqu'elles se privent du droit à jouir de la liberté de pensée et d'action⁸⁵ », ce « qui interdit le libre-arbitre de l'adulte responsable⁸⁶ ». Pourtant, ces trois conseils évangéliques ont pour résolution de vivre de la même façon que l'a fait Jésus-Christ et ils doivent logiquement aider à se libérer de toute contrainte extérieure pour se consacrer entièrement et pleinement à Dieu. Ainsi, malgré la dimension volontaire de ce sacrifice, cet acte prend la forme d'une aliénation. D'autant plus que le caractère aliénant est accru par le fait que Suzanne ne semble pas, dès le départ, disposer de sa volonté (elle consent d'abord par

⁷⁹ À titre d'exemple, les ursulines se consacrent à l'éducation, et lors de leur prise d'habit, elles prononcent ainsi un quatrième vœu.

⁸⁰ Christina Berdichevsky, *La question de la violence dans La Religieuse, dans Les Liaisons dangereuses, et dans Candide*, thèse de doctorat, Université McMaster, Hamilton (Canada), 1987, p. 25-26.
<https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/13821/1/fulltext.pdf>

⁸¹ *Ibid.*, p. 26.

⁸² Dominique Jullien, « *Locus hystericus* », *art. cit.*, p. 134.

⁸³ *Ibid.*, p. 134.

⁸⁴ Christina Berdichevsky, *loc. cit.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁶ Dominique Jullien, *loc. cit.*

dépit devant la rudesse maternelle) et que son sacrifice est davantage souhaité par sa mère – sans parler de son « père » putatif.

Conséquemment, pour le procès de Suzanne, son avocat M. Manouri attaque⁸⁷ directement ces serments monastiques dans son plaidoyer :

Faire vœu de pauvreté, c'est s'engager par serment à être pauvre et voleur. Faire vœu de chasteté, c'est promettre à Dieu l'infraction constante de la plus sage et de la plus importante de ses lois. Faire vœu d'obéissance, c'est renoncer à la prérogative inaliénable de l'homme, la liberté. Si l'on observe ces vœux, on est criminel ; si on ne les observe pas on est parjure. La vie claustrale est d'un fanatique ou d'un hypocrite⁸⁸.

De ce fait, le but premier de l'apostasie de Suzanne est de défendre sa liberté (« C'est la maison, c'est mon état, c'est la religion ; je ne veux être enfermée ni ici ni ailleurs », *LR*, 74) et particulièrement son libre-arbitre (« Je demande à être libre, parce que le sacrifice de ma liberté n'a pas été volontaire. », *LR*, 67), deux principes liés à la *loi naturelle*⁸⁹ de la pensée diderotienne que l'Église nie, mais que la société et la justice civile ne rendent pas non plus :

Le statut légal ambivalent d'une religieuse dont toutes les actions sont abrogées est une contradiction logique. Sur le plan philosophique, son dilemme c'est qu'elle ne peut pas changer son statut religieux parce qu'elle est, et tant qu'elle le sera, religieuse – un paradoxe sans issue⁹⁰.

Plus qu'un *statut légal ambivalent*, sans aucune échappatoire,⁹¹ la vie monastique devient une mort civile « qui produit à certains égards les mêmes effets que la mort naturelle⁹² » en raison de « l'anomalie légale que représente le couvent [...] confère à ses membres le statut aberrant de morts vivants⁹³ ». *A fortiori*, cela permet la création de *corps dociles*⁹⁴ selon la pensée foucauldienne en les excluant à la manière des criminels et des fous, ce qui provoque justement l'hystérie des religieuses ; hystérie qui assujettit Suzanne car c'est elle qui la subit, lui rajoutant ainsi un autre type d'aliénation – qu'elle seule manifeste. Néanmoins, Suzanne en voulant résilier ses vœux tente de s'émanciper de toute démente et se place donc comme un médecin aliéniste observant des folles, ici, religieuses, mais sans être non plus forcément épargnée par la mélancolie du cloître.

⁸⁷ De nombreux critiques relèvent l'ambiguïté de ce passage, où on ne sait pas qui de Suzanne ou de son avocat parle exactement, tels que Dominique Jullien (« *Locus hystericus* », *art. cit.*), Georges May (*Diderot et « La Religieuse »*, New Haven (Connecticut, U.S.A.), Yale University Press, 1954), ou encore Catherine Cusset («

Suzanne ou la liberté », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 21, 1996).

⁸⁸ *LR*, p. 102.

⁸⁹ Voir, notamment, l'article de Catherine Cusset (« Suzanne ou la liberté », *art. cit.*), et son chapitre sur l'économie animale.

⁹⁰ Christine Clark-Evans, « Le témoignage de Suzanne », *art. cit.*, p. 80.

⁹¹ Ce n'est qu'à partir du 13 février 1790, lorsque l'Assemblée constituante décide d'abolir les vœux monastiques, que les religieuses ont le droit de choisir de retourner à une vie laïque.

⁹² Art. « Monastique », *Encyclopédie*, vol. X (1765), p. 639b–640a.

⁹³ Dominique Jullien, « *Locus hystericus* », *art. cit.*, p. 1.

⁹⁴ *cf. infra* : « Du corps docile à l'esprit discipliné ».

c. De la mélancolie théologique à la mélancolie médicale : Suzanne, médecin et patiente

Historiquement, la mélancolie, du grec *μελανχολία*, traduit étymologiquement par « bile noire », est due à l'excès de cette dernière, selon la théorie des humeurs d'Hippocrate, et cause ainsi le tempérament dit « mélancolique ». Ce mal physique – qui agit sur le mental – devient au fil des siècles une maladie dont la cause est psychologique mais qui se reflète aussi, éventuellement, dans la physionomie de l'individu⁹⁵. Longtemps enfermée dans un discours essentiellement anthropologique et moral, et représentée par un schéma dichotomique de l'âme et du corps né du discours pythagoricien⁹⁶, la mélancolie à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, aux prémices de la psychiatrie par Pinel et Esquirol en France, s'ancre également dans un discours médical et pathologique de la folie sous le concept de l'économie animale. Dans chacun de ses avatars, la mélancolie reste une passion, dont l'étymologie latine *passio* signifie « souffrance, maladie » mais dérive du verbe *patior* traduisible par « souffrir, endurer », c'est-à-dire que l'individu est *passif*. C'est pourquoi il apparaît que les religieuses sont plus sujettes à la mélancolie du fait de leurs nombreuses mutilations, et par une idée de la religion même comme en témoigne l'article encyclopédique spécialement dédié à la « mélancolie religieuse », qui se définit comme :

[La] tristesse née de la fausse idée que la religion proscrit les plaisirs innocents, & qu'elle n'ordonne aux hommes pour les sauver, que le jeûne, les larmes & la contrition du cœur. Cette tristesse est tout ensemble une maladie du corps & de l'esprit, qui procède du dérangement de la machine, de craintes chimériques & superstitieuses, de scrupules mal fondés & de fausses idées qu'on se fait de la religion [...] La vertu ne doit pas être employée à extirper les affections, mais à les régler⁹⁷.

C'est donc dans et de l'interdiction que naît la mélancolie, qui agirait à la manière d'un refoulement freudien. Cependant, *interdire* n'empêche guère de *faire*, comme en témoigne l'agissement des Mères, et c'est *ipso facto* en raison de l'impossibilité de réaliser leurs pulsions, ou de simplement les contrôler et de les accepter, que la pathologie se transforme chez ces religieuses en hystérie : leur destinée *in fine*.

Dès les premières pages, la protagoniste émet une critique qui accentue de manière ironique et tragique le destin de ses compagnes (« sur cent religieuses qui meurent avant cinquante ans, il y en a cent tout juste de damnées, sans compter celles qui deviennent folles, stupides ou furieuses, en attendant », *LR*, 19) qu'elle a peur de partager, après avoir vu la folle du couvent de Sainte-Marie : « la frayeur me saisit, je tremblais de tous mes membres, je vis mon sort dans celui de cette infortunée, et sur-le-champ, il fut décidé dans mon cœur que je

⁹⁵ Comme nous avons pu le voir chez la Mère lesbienne.

⁹⁶ Voir, notamment, l'article de Jackie Pigeaud, (« Prolégomènes à une histoire de la mélancolie », *Histoire, économie et société*, 1984, 3^e année, n° 4, pp. 501-510).

⁹⁷ Art. « Mélancolie religieuse » (théologie), *Encyclopédie*, vol. X (1765), p. 308a.

mourrais mille fois plutôt que de m’y exposer » (LR, 19). Ainsi, la vie monastique se conclurait presque obligatoirement par la maladie. Même si elle est la victime des religieuses et est donc passive, Suzanne n’est pas totalement mélancolique – ni hystérique. Bien qu’elle ait certains moments de crises⁹⁸ (« Mon premier mouvement fut de me détruire. Je portai mes mains à ma gorge [...] 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 que les forces me manquassent », LR, 62), elle arrive à se raisonner :

Je ne tardai pas à revenir à moi. Je sentis l’indécence de mon état et l’imprudence de mes discours. Je me composai de mon mieux, je ramassai mon voile et je le remis, puis me tournant vers elle, je lui dis : Madame, je ne suis ni folle, ni possédée, je suis honteuse de mes violences et je vous en demande pardon⁹⁹.

Suzanne est la seule à reconnaître ses passions, peut-être du fait d’avoir été en contact avec elles chez les autres religieuses¹⁰⁰, ce qui lui aurait permis d’étayer une étiologie de l’hystérie ; une hypothèse plausible étant donné que la jeune femme use d’un vocabulaire médical, tel que « extravasé¹⁰¹ », et semble même observer minutieusement la recrudescence de la maladie (« Cette supérieure [...] passa successivement de la mélancolie à la piété, et de la piété au délire. Je ne la suivrai point dans le cours de ses différents progrès, cela me jetterait dans un détail qui n’aurait point de fin », LR, 174), et laisse sous-entendre sa capacité à la détailler, comme pourrait le faire un spécialiste, c’est-à-dire un aliéniste.

Sous prétexte de la foi, pour suivre le chemin vertueux de Jésus-Christ, les religieuses endurent de nombreuses mutilations qui les obligent à nier leurs pulsions et leurs désirs jusqu’à créer une mélancolie qui semble être la seule fin possible de leur condition. Néanmoins, les aliénations qu’expérimente Suzanne au même titre que chaque religieuse n’auront pas le même effet sur elle, ce qui est probablement dû à son histoire personnelle, mais également du fait que c’est elle subit la folie de ses consœurs ; sa folie est d’être la seule *raisonnable* dans le cloître et, pourtant, c’est elle qui se trouve mise à l’écart.

⁹⁸ Au sens galénique et hippocratique du terme.

⁹⁹ LR, p. 75.

¹⁰⁰ En cela, elle s’inscrit dans la continuité de la Mère de Moni, au regard lucide, mais dont la critique se trouvait tempérée par sa profonde religiosité mystique.

¹⁰¹ LR, p. 92 : « [Mes deux bras] étaient tout violets du sang qui ne circulait plus et qui s’étaient extravasés. »

3. Suzanne et ses doubles psychiques

En échappant à l'hystérie grâce au raisonnement, Suzanne sort de la *normalité* congénitale du genre sexuel féminin. Le privilège, le don, d'avoir un esprit (pour une femme, dans cette œuvre diderotienne) est donc à double tranchant, car, qu'elle soit au sein de sa famille ou au sein du cloître, elle échappe à la préconception genrée féminine de ces deux microcosmes, de ses deux « familles », sans pour autant s'en libérer entièrement, ce qui la rend ambiguë.

a. Une raison masculine chez une jeune fille ignorante

Tandis que Suzanne Simonin joue avec le stéréotype d'un esprit féminin plus faible que celui d'un homme, les discours philosophiques – et juridiques¹⁰² – émanant de sa plume ne s'accordent pas avec cette prétendue caractéristique féminine :

Nous nous séparâmes [...] moi pour aller rêver dans la mienne à la *bizarrierie des têtes des femmes*. L'homme est né pour la société. Séparez-le, isolez-le, ses idées se démuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son cœur, des pensées extravagantes germeront dans son esprit comme les ronces dans une terre sauvage. Placez un homme dans la forêt, il y deviendra féroce ; dans un cloître où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encore : on sort d'une forêt, on ne sort plus d'un cloître ; on est libre dans la forêt, on est esclave dans le cloître¹⁰³.

Bien évidemment, cette déclaration est empreinte de la philosophie de Diderot – qui a déjà été observée dans *Le fils naturel* – et sied parfaitement à la portée anticléricale de l'œuvre. La voix de l'écrivain transparait sous la voix de son personnage ; les deux se mêlent et forment la complexité de la protagoniste : un sexe féminin mais une raison « d'homme », songeant à une « bizarrerie » et rendant alors confuse l'appartenance de la protagoniste à un genre défini¹⁰⁴. Malgré cette conscience philosophique, un problème survient puisque Suzanne doit garder une vertu inébranlable pour que les enjeux du roman (la mystification et la dénonciation de l'institut monastique) soient sauvegardés. C'est pourquoi Diderot l'a conçue *si innocente* car sa persécution en est davantage paroxystique, la rendant d'autant plus pathétique. Néanmoins cette qualité ne serait attribuable qu'au « je-narré », comme l'explique Florence Lotterie : « la narratrice dispose, au moment où elle écrit, de toutes les informations nécessaires¹⁰⁵ ». De ce

¹⁰² Pour une analyse du discours juridique, voir : Christine Clark-Evans, « Le témoignage de Suzanne », *art. cit.*, p.7 5-89.

¹⁰³ *LR*, p. 137.

¹⁰⁴ Un genre sexuel qui, à cette époque, était strictement binaire, donc soit masculin, soit féminin, sans possibilité de transition de l'un à l'autre.

¹⁰⁵ Voir la Florence Lotterie, *LR*, p. XXII. Florence Lotterie complète cette idée en ces termes : « il est impossible de prétendre ne pas savoir ce que désirait d'elle la supérieure d'Arpajon [...] alors [que Suzanne] a

fait, à l'écriture, les événements saphiques auraient dû octroyer à la Suzanne-narratrice une connaissance ultérieure mais ce n'est pas le cas, d'où l'utilisation du présent de l'indicatif : « je n'y attachais aucune idée distincte [...] je ne voyais et *je ne vois* encore aucune importance » (LR, 166).

Conséquemment, l'innocence de Suzanne qui est considérée par le Père Le Moine semblable à « une protection spéciale de la Providence¹⁰⁶ » est paradoxale, ce qui peut être expliqué non seulement par la présence sous-jacente de Diderot mais surtout par le fait que Suzanne, en dépit des échanges charnels (forcés) avec la Mère lesbienne, n'est pas éduquée sexuellement. En effet, au contraire des autres victimes¹⁰⁷ de libertins, Suzanne n'apprend pas et reste – ou feint d'être – ignorante ; ce dernier attribut est même démultiplié comme le développe Catherine Cusset : « Alors que Suzanne, à Longchamp, critiquait violemment l'imbécillité des religieuses et que cette critique révélait sa propre fermeté d'esprit, à Saint-Eutrope l'affirmation répétée de son innocence la rend imbécile¹⁰⁸. » Toutefois, ce manque d'intelligence trahit plus un manque de compréhension :

– Vous n'aimez pas à rêver ? – Non. – À vous reposer sur votre oreiller ? – Non. – À jouir de la douce chaleur du lit ? – Non. [...] – Jamais vous n'avez pensé à promener vos mains sur cette gorge, sur ces cuisses, sur ce ventre, sur ces chairs si fermes, si douces et si blanches ? – Oh, pour *cela*, non, il y a du péché à *cela*, et si *cela* m'était arrivé, je ne sais comment j'aurais fait pour l'avouer à la confesse...¹⁰⁹

La triple utilisation du pronom démonstratif « cela » souligne son incapacité à désigner les plaisirs solitaires ; la jeune religieuse ne voit que la dimension transgressive de ceux-ci sans pour autant les associer à la luxure. De surcroît, la répétition de la négation additionnée à cette absence lexicale induit, semble-t-il, une inexistence de désir chez elle – autre que celui de liberté –, concordant alors à sa pureté mais la rendant tout de même étrange étant donné que le désir est considéré comme essence de l'homme par Spinoza et Diderot notamment.

b. La question de la nature, des désirs et du corps

par ailleurs pu reconnaître, dans le récit des faits antérieurs (puisqu'ils ont eu lieu à Longchamp), qu'une des raisons de l'acharnement de la mère Christine contre elle a tenu à l'indiscipline de sa curiosité : « Je m'étais échappée en propos indiscrets sur l'intimité suspecte de quelques-unes des favorites » (p. 53). »

¹⁰⁶ LR, p. 164 : « Sans oser m'expliquer avec vous plus clairement, dans la crainte de devenir moi-même le complice de votre indigne supérieure, et de faner par le souffle empoisonné qui sortirait malgré moi de mes lèvres une fleur délicate qu'on ne garde fraîche et sans tache jusqu'à l'âge où vous êtes que par une protection spéciale de la Providence ».

¹⁰⁷ Nous pensons, bien évidemment, à Clarisse Harlowe qui, bien que violée par Lovelace, garde sa vertu tout en comprenant ou à l'inverse Cécile Volange (*Liaisons dangereuses*) qui, immédiatement après son viol, se sent coupable.

¹⁰⁸ Catherine Cusset, « Suzanne ou la liberté », *art. cit.*, p. 32.

¹⁰⁹ LR, p. 148.

Le désir est une notion complexe, d'une part en étant propre à chaque individu, d'autre part par la multitude de réflexions et théories philosophiques (convergentes et divergentes) dont il a fait l'objet de l'Antiquité à nos jours. Il est important de l'étudier car vu que l'opposition régulière de la raison et de la passion que l'on voit au travers des dissimilitudes entre Suzanne et ses Mères, dans *La Religieuse*, prendrait racine *a priori* dans le désir, ici sexuel. Qui plus est, un désir féminin qui est ainsi relatif à la question de l'éducation féminine émergeant au XVI^e siècle¹¹⁰, continuant au XVII^e notamment avec le mouvement des Précieuses et étant toujours sujet à débat au XVIII^e siècle – jusqu'à nos jours. Si cette problématique perdure pendant plusieurs siècles, cela est sans doute dû à l'imaginaire biblique qui véhicule une représentation de la femme tentée et tentatrice¹¹¹ : Eve en mangeant le fruit défendu de l'arbre du savoir est maudite par Dieu, ainsi que chacune de ses futures descendantes. C'est pourquoi la femme éduquée demeure longtemps une crainte dans la mesure où elle serait encline à aller vers le mal.

Toutefois, de nombreux auteurs se refusent à cette idée – l'inverse est également vrai – tels que Molière qui, dans *L'école des femmes*, tourne en dérision Arnolphe, obnubilé par l'idée selon laquelle « Épouser une sottise, est pour n'être point sot¹¹² ». Une femme instruite étant obligatoirement malveillante à ses yeux, Arnolphe fait élever Agnès dans une complète innocence et ignorance, tout en la tenant enfermée, pour qu'elle n'apprenne que les devoirs d'une épouse. Cependant, un coup du destin fait qu'elle tombe amoureuse d'Horace. Malgré toutes les tentatives d'Arnolphe pour empêcher l'échec de son futur mariage et de toute sa manœuvre, les deux tourtereaux se marient ; Arnolphe finit seul, comme l'avait prédit le personnage moraliste, Chrysalde, qui était dubitatif face au dessein de son ami puisque « Une femme d'esprit peut trahir son devoir ; / Mais il faut, pour le moins, qu'elle ose le vouloir ; / Et la stupide au sien peut manquer d'ordinaire, / Sans en avoir l'envie, et sans penser le faire¹¹³... ». De ce fait, une femme avertie en vaut deux et, dans l'univers moliéresque, l'amour est ce qui crée la raison. Cependant, cela ne serait possible qu'avec du sens et de l'expérience : une idée empirique¹¹⁴ qu'il est possible de retrouver au siècle suivant chez Choderlos de Laclos et ses *Liaisons dangereuses* (1782), où, dès la « Préface du rédacteur »,

¹¹⁰ Pour plus de précision, voir : Martine Sonnet, « Une fille à éduquer », in, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e-XVIII^e siècles*, Natalie Zemon Davis et Arlette Farge (dir.), Plon, 1991, pp. 111-140.

¹¹¹ Voire démoniaque, si nous prenons en compte la « première » femme, à savoir Lilith.

¹¹² Molière, *L'école des femmes* (1662), Paris, Théâtre Classique, 2015, Acte I, scène I, 82. « Sot », ici, fait référence au cocuage.

¹¹³ *Ibid.*, 113-116.

¹¹⁴ John Locke, « Chapitre III : De l'étendue de la connaissance humaine », in *Essai sur l'entendement humain* (1689), Amsterdam, Pierre Mortier, vol. IV, 1785, p. 449 : « Notre connaissance ne s'étend guère au-delà de notre expérience. »

il explique que « les jeunes gens de l'un et l'autre sexe [s'ils lisent les *Liaisons*] pourraient encore y apprendre que l'amitié que les personnes de mauvaises mœurs paraissent leur accorder si facilement, n'est jamais qu'un piège dangereux, et aussi fatal à leur bonheur qu'à leur vertu¹¹⁵. » Donc, il faut être conscient du « mal » pour protéger entièrement sa vertu (au risque de terminer comme Cécile), comme le sous-entend le Vicomte de Valmont à la Marquise de Merteuil, dans la Lettre XCVI : « Sans doute on ne lui a pas bien appris dans son Couvent, à combien de périls divers est exposée la timide innocence, et tout ce qu'elle a à garder pour n'être pas surprise¹¹⁶ ».

En conséquence, l'ignorance de Cécile comme celle de Suzanne ne leur permettent pas de percevoir le danger guettant leur vertu ni de se défendre face à leur agresseur libertin, ce qui engendre alors une complication juridique puisqu'elles ne se sont pas débattues : « Il faut aussi que la résistance ait été persévérante jusqu'à la fin ; car s'il n'y avait eu que de premiers efforts, ce ne serait pas le cas du *viol*¹¹⁷ ». Sans revenir sur l'ignominie de cette entrée, elle renseigne sur le point de vue moral (ou immoral) de la justice et de l'homme : si une victime ne se débat pas continuellement, cela voudrait dire *qu'au fond elle le désire*¹¹⁸, et elle en devient *coupable*. Une vertu perdue ne pourrait donc jamais être retrouvée ; tel est le cas de l'innocente Cécile présumée – et qui se sent – coupable, tandis qu'à l'inverse Suzanne n'a de cesse de répéter son innocence et paraît rester une martyre. Deux victimes mais deux chemins contraires. Pourtant, il est inenvisageable que Laclos et Diderot ignorent comment la jurisprudence en matière de viol traita les affaires de leur temps vu qu'ils se servent tous deux de cette idéologie dans un but moral : le premier, en admettant que l'œuvre soit éducative – et non là pour pervertir –, avertit sur les stratagèmes libertins, alors que Diderot prêche la liberté, qui est nature de l'homme, en attaquant le cloître et ses mutilations. S'il existe une telle différence entre ces deux personnages, qui est aussi celle entre les Mères et Suzanne, cela est principalement dû au désir : il n'y a que la jeune religieuse qui n'en possède guère puisque « Diderot a choisi une héroïne pure de tout désir afin de rendre son désir de liberté inattaquable moralement¹¹⁹ ». Néanmoins, même en n'ayant aucun objet de désir, elle est

¹¹⁵ Choderlos De Laclos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], Paris, Librairie Générale Française, 2002, p. 42.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 299.

¹¹⁷ Art. « Viol » (Gram. & Jurisp.), *Encyclopédie*, vol. XVII (1765), p. 310a–b.

¹¹⁸ Cette inconcevable proximité entre consentement et refus serait liée à la question de la séduction, comme l'explique Fabrice Virgili (« Viol (Histoire du) », Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris,

Presses Universitaires de France, 2011, pp. 1423-1429) : « Au XIXe, ce qui est décrit comme jeu de la résistance féminine est considéré comme une des manifestations les plus évidentes de la séduction » ; précisons que le même dangereux préjugé innerve toute la littérature libertine des XVII^e et XVIII^e siècles.

¹¹⁹ Catherine Cusset, « Suzanne ou la liberté », *art. cit.*, p. 31.

représentative de celui-ci. Tout d'abord, elle est la personnification¹²⁰ du désir de sa mère, la preuve vivante de la relation extraconjugale de Mme Simonin. Ensuite, la jeune femme devient elle-même l'objet du désir sexuel dans un premier temps de la Mère sadique et de la Mère lesbienne, à Arpajon, et dans un second temps du « jeune bénédictin [...] au ton indécent » (*LR*, 189), lors de son escapade. En outre, cette lutte pour la liberté se mue également en un combat entre le raisonnement et le désir. Ce dernier, bien que pulsionnel chez les Mères, est néanmoins nécessaire à l'humain vu qu'il est naturel et que, sans lui, Suzanne devient ignorante, voire impassible :

En luttant pour sa liberté et son innocence, Suzanne a finalement conquis un seul pouvoir : celui de rejeter l'autre, pouvoir qui était celui de sa mère inflexible dans la scène du carrosse. La lutte de Suzanne pour une liberté juridique et rationnelle aboutit à reproduire des schémas déterminés par le désir et l'imaginaire. Les fragments qui achèvent le roman font triompher la dimension rejetée par Suzanne, celle du corps, du désir et de l'imaginaire¹²¹.

Quoiqu'elle ne se transforme pas réellement en « bourreau¹²² » à nos yeux, Suzanne n'en devient pas moins dénaturée ; *a contrario* celles en proie au désir pulsionnel ne redeviennent que plus humaines, comme l'explique Catherine Cusset :

Dans la deuxième partie du roman, l'objet du roman n'est plus la lutte de Suzanne contre l'arbitraire des passions pour conquérir la liberté. L'objet du roman, c'est cet arbitraire même, c'est la souffrance de Thérèse et de la supérieure, c'est la folie comme signe même de l'humanité, c'est l'aliénation comme ouverture de la raison¹²³.

C'est ainsi que la barrière entre la normalité et la marginalité se trouble.

c. Une paradoxale marginalité

La finesse de cette frontière entre deux pôles considérés comme diamétralement opposés repose sur le caractère changeant de ce qui est déterminé comme moyenne. En effet, dans une société, la majorité représente la norme et cette dernière définit, en soi, les règles ou du moins les principes moraux à suivre. Cependant, d'une société à l'autre, et même au sein d'une seule avec chacun des microcosmes possibles, la pensée générale peut différer – d'où les nombreuses interrogations sur l'Altérité. Ainsi, quoique la norme se revendique figure de vérité, elle n'est en aucun cas une vérité *absolue* ; toutefois elle conserve sa valeur prescriptive, si bien que la minorité est rejetée et devient monstrueuse. Si certains lieux sont réservés expressément à cette marginalité tels que les asiles et les prisons, d'autres doivent être des lieux de pure morale mais qui, en étant reproduits sur le même schéma

¹²⁰ Jean-Marie Apostolidès, « La religieuse et ses tableaux », *Poétique*, vol. 137, n° 1, 2004, p. 79.

¹²¹ Catherine Cusset, « Suzanne ou la liberté », *art. cit.*, p. 37.

¹²² Une des thèses de Dominique Jullien (« *Locus hystericus* », *art. cit.*) à l'égard de Suzanne Simonin.

¹²³ Catherine Cusset, « Suzanne ou la liberté », *art. cit.*, p. 36-37.

d'enfermement, se transforment peu à peu en hétérotopie¹²⁴. Ce revirement semble, dans *La Religieuse*, inévitable étant donné que l'homme selon Diderot (inspiré d'Aristote) est un animal social, comme l'évoque Colas Duflo :

L'homme a dans sa physiologie même, sa "structure", la marque de cette sociabilité naturelle [...] Celui à qui la vie conventuelle convient parfaitement révélerait à la dissection (si elle était possible) qu'il lui manque quelque chose, que son organisme est mal organisé, bref, qu'il est un monstre, au sens le plus rigoureux où l'on appelle "monstre" toute créature non conforme à la norme habituelle de son espèce et incapable de se reproduire. Or, les fonctions animales qui, par nature, rapprochent les êtres humains bien conformés les uns des autres, les germes physiques des passions, ne peuvent ni s'éteindre ni se satisfaire dans l'enfermement du couvent [...] elles développent dans l'individu des passions non naturelles qui prennent des proportions démesurées et qui vont toutes contre la vie¹²⁵.

Ainsi, le cloître créerait une vie et des passions contre-nature, que l'on aperçoit alors au travers de celles des Mères ; elles sont logiquement marginales. Or, bien que Suzanne se refuse au destin religieux, ne remplit-elle pas chacun de ses devoirs¹²⁶ ? N'est-elle pas celle « à qui la vie conventuelle convient parfaitement » tandis que la supérieure de Saint-Eutrope « n'était pas faite pour son état » (*LR*, 180) ? Qui est le *monstre* et qui est la *norme* ?

En nous questionnant de la sorte, nous avons implicitement recours à notre jugement personnel mais nous nous reposons également sur les normes que formule Diderot, dans son œuvre. Cette dernière, définie par le philosophe comme une « effrayante satire des couvents¹²⁷ », confronte le Code religieux auquel sont soumises les moniales et le Code naturel qui concerne l'humanité tout entière et sur lequel prétend se fonder le Code civil (et religieux). Mais ce dernier qui concerne les hommes en société est bien souvent contraire ou biaisé par rapport au Code naturel. Ainsi, le Code religieux en ôtant la liberté fondamentale du Code naturel, le restreint donc ; mais cela n'est pas sans danger car, comme Dom Morel le dit, « Quand on s'oppose au penchant général de la nature, cette contrainte la détourne à des affections dérégées qui sont une espèce de folie » (*LR*, 180). Cependant, cette folie qui peut être assignée à la mélancolie ainsi qu'à l'hystérie et qui est conséquemment majoritaire dans le cloître, devient la normalité de ce microcosme, causant le rejet de Suzanne, elle, qui est raisonnable et pure de tout désir. La norme *de facto* en étant ainsi déplacée ne fait que montrer son caractère arbitraire, d'autant plus qu'elle n'est plus en accord avec le Code religieux au vu des passions engendrées et, plus précisément, d'après celles de la Mère sadique et de la Mère lesbienne.

¹²⁴ cf. *infra*. : « Un Espace de l'ambiguïté »

¹²⁵ Colas Duflo, « La nature pervertie. L'analyse des passions dans *La Religieuse* de Diderot », in Colas Duflo et Luc Ruiz (dir.), *De Rabelais à Sade. L'analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 89.

¹²⁶ cf. *supra* : « L'hystérie sadique ».

¹²⁷ Denis DIDEROT, *Correspondance* [Tome XV], Paris, Minuit, 1970, p. 191.

Ces passions malades, leur désir pulsionnel excessif, répondraient alors au Code naturel, mais même à l'intérieur de celui-ci les figures maternelles corrompent les valeurs morales. Premièrement, sa mère biologique, Mme Simonin, transgresse sa fonction matrimoniale – ainsi que le Code civil – en commentant un adultère et en envoyant le fruit de celui-ci au couvent pour le tuer symboliquement. Ce même schéma de mise à mort est reproduit par sainte Christine, la deuxième Mère de substitution au cloître, dont la violence brise à la fois l'ordre naturel avec la préconception genrée d'une nature féminine douce, puis l'ordre civil et religieux en exerçant sa fonction de manière despotique. Finalement, la dernière supérieure, à Arpajon, qui suivait à première vue la Mère de Moni dans sa gentillesse, pervertit la relation mère-fille en commettant un viol incestueux (symboliquement) qui paraît dans la « liste des péchés graves¹²⁸ ». De ce fait, toute l'œuvre diderotienne semble se reposer sur une représentation contre-nature de la vie, qu'elle soit civile ou religieuse, en mettant en avant le dérèglement et le hors norme pour possiblement signifier que les interdits auxquels est sujette la femme en tous lieux ne sont que contraires à la nature même. Suzanne, la femme parfaite tant par sa droiture que par sa vertu ne peut qu'être marginale car, si une société est corrompue en elle-même, en son cœur, alors la norme est elle-même pervertie. Elle devient donc un monstre social, au sens strict du terme. En ceci, ne dénonce-t-elle pas (par cette monstruosité) la société elle-même (par son code civil et par ses infractions à son propre code) comme monstrueuse au regard de la nature ?

Finalement, Suzanne en se présentant comme norme dans le cloître féminin, qui n'est qu'hystérie, se fait exclure de celui-ci mais également des *femmes* et de la préconception genrée féminine : son ambivalente raison et sa (trop) pure innocence la distinguent des autres religieuses et des autres femmes, mais ne la rapproche pas pour autant des hommes qui voient encore en elle une enfant (selon les lois de l'époque), cependant une enfant d'Eve, donc damnée – même sans désir. Elle est monstrueuse car elle ne s'apparente ni aux hommes ni aux femmes dont l'opposition et le « combat » sont sous-jacents dans *La Religieuse*.

¹²⁸ Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 51.

B. Le retour à l'animalité ou les pulsions dévoyées : le moine Médard

Au contraire de *La Religieuse*, les *Élixirs du Diable* ne met en scène qu'un seul personnage religieux touché par la folie¹²⁹ : le protagoniste du nom religieux de Médard (qui est né du nom civil de François). Si la folie était observée par le regard extérieur de Suzanne, Médard incarne, quant à lui, l'observateur de sa propre folie, ce qui autorise alors un point de vue intérieur des mécanismes de celle-ci. Cette focalisation sur la victime pathologique (qui se fera bourreau), loin de simplifier l'intrigue de l'œuvre, complexifie la narration étant donné que la folie du moine se manifeste notamment par des doubles à la fois mentaux et physiques. Médard propose alors un prisme de la folie plus complexe que le « naturel » hystérisme des femmes ; ici, il dénature l'homme, ou plutôt il ne le réduit qu'à ses instincts, c'est-à-dire là où la raison disparaît, ce qui est contraire à la conception masculine de l'époque.

1. L'homme e(s)t la Raison

En admettant que le genre féminin symbolise par sa nature même la transgression, alors le genre masculin représenterait la norme, une norme non-dérégulée puisque liée à la raison. Cette idéologie encore ancrée dans les mœurs du XVIII^e et du XIX^e siècles affecte ainsi l'identité masculine qui est, finalement, aussi stéréotypée que son homologue féminin : virilité, raisonnement et autorité lui sont postulés et attribués¹³⁰.

C'est dans la première pensée grecque que se situe l'émergence du masculin, mais elle se confond avec l'excellence, la perfection. *Aner*, c'est celui qui engendre, le mâle, l'homme adulte, l'époux, le mari. *Andréia*, sa qualité est la virilité, le courage, la bravoure, l'énergie, mais déjà dès la période classique *andros* peut signifier aussi hardi, impudent. Aristote va faire le lien avec *arété*, la vertu masculine, qui est en fait l'excellence, la perfection, c'est-à-dire la réalisation de son but. Notons que la vertu de la femme est pour les Grecs la chasteté et la fidélité, par opposition au courage¹³¹.

Dans le cas où un homme ne correspondrait pas à cette représentation du « sexe fort » – voire du surhomme –, alors sa masculinité est remise en question et ce, même si le dandysme à la fin du XVIII^e et l'essor du romantisme au XIX^e siècle offrent peu à peu une image du masculin plus (librement) sensible, mais en parallèle plus intellectuel avec le progrès des sciences positives.

¹²⁹ Bien qu'un des moines, Léonard, puisse être considéré comme mystique à l'instar de l'abbesse, d'Auréliette et de la Mère de Moni, ce mysticisme romantique *masculin* tend plus à la raison qu'à la déraison. Quant à Pietro Belcampo, même s'il est illuminé, il ne fait pas partie des ordres : il sera sauvé en y entrant.

¹³⁰ Il est à rappeler que la classe sociale joue un rôle quant à la relativité de ce stéréotype : les paysans avaient peu de droits et pour ainsi dire aucun accès à l'éducation ; leur autorité ne dépassait pas le cadre familial.

¹³¹ Marc-Alain, Descamps, « Unir le masculin et le féminin », *Imaginaire & Inconscient*, vol. n°10, n° 2, 2003, p. 19.

a. L'homme entre raisonné et raisonnable

Comme énoncé auparavant : l'hystérie est une maladie considérée comme principalement féminine étant donné qu'elle est contraire à la virilité. Si tel est le cas, c'est parce que la préconception genrée masculine fait de l'homme un être de contrôle dès lors qu'il incline au bien. Pour ce faire, il doit *consciemment, volontairement et librement* choisir un chemin où la vertu devient principe moral, puis charnière entre sa morale et ses actes, entre sa morale et son intellect, entre sa morale et le *logos*. Une vertu qui semble unique mais qui est, en fait, fractionnée en quatre : la prudence, le courage, la tempérance et la justice. De prime abord issues de la tradition helléniste sous le nom de vertus « cardinales », elles sont appropriées par les Pères de l'Église qui les complètent par les vertus théologiques – la foi, l'espérance et la charité – pour développer les vertus catholiques. Cependant, dans cette perspective (de vie), peu de place est laissée aux impulsions ou encore aux sentiments ; l'archidiacre diderotien en est le meilleur exemple :

Ces qualités réunies firent une forte impression de pitié sur les jeunes acolytes de l'archidiacre ; pour lui, il ignorait ces sentiments, *il était juste, mais peu sensible* ; il était du nombre de ceux qui sont assez malheureusement nés pour pratiquer la vertu sans en éprouver la douceur, *ils font le bien par esprit d'ordre*, comme ils raisonnent¹³².

Dans cet extrait, il est question de la justice puisque l'homme ecclésiastique représente la Loi et le Pouvoir au couvent mais, en suivant à présent la conception des Lumières, le grand vicaire se coordonne aussi à la définition du « grand homme » selon Diderot, dans *Le Rêve de D'Alembert* :

Le grand homme, s'il a malheureusement reçu cette disposition naturelle [celle de la sensibilité], s'occupera sans relâche à l'affaiblir, à la dominer, à se rendre maître de ses mouvements et à conserver à l'origine du faisceau tout son empire. Alors il se possédera au milieu des plus grands dangers, *il jugera froidement, mais sainement*. Rien de ce qui peut servir à ses vues, concourir à son but, ne lui échappera ; on l'étonnera difficilement [...] il régnera sur lui-même et sur tout ce qui l'environne¹³³.

Ainsi, l'homme est aussi un être possédant une sensibilité, à savoir « l'extrême mobilité de certains filets du réseau [qui] est la qualité dominante des êtres médiocres¹³⁴ » que le personnage de Bordeu avait précédemment attribuée aux « imbéciles » et dont le personnage de Julie de Lespinasse se revendique¹³⁵. Cependant, explique le médecin, l'être sensible en

¹³² LR, p. 93, nous soulignons.

¹³³ Denis Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, Colas Duflo (éd.), Paris, Flammarion, GF, 2002, p. 153 (nous soulignons)

¹³⁴ *Ibid.* p. 152.

¹³⁵ Rappelons cependant que ce personnage de marquise joue mondainement la naïveté mais se montre une interlocutrice avisée et pleine de raison, dans ce dialogue qui semble en quelque sorte contredire sa propre revendication. Mais le problème de la sensibilité chez Diderot est bien plus complexe car elle est aussi au fondement de son matérialisme athée : elle s'avère donc indispensable à plus d'un titre.

ayant « alternativement des peines et des plaisirs violents¹³⁶ » ne peut rester qu'un enfant ; c'est pourquoi l'homme cherche à contrôler sa propre raison pour ne pas avoir de passions¹³⁷, pour ne pas être considéré comme *passif*. Ce qu'explique Foucault dans une approche plus contemporaine : « dans cette morale d'hommes faite pour les hommes, l'élaboration de soi comme sujet moral consiste à instaurer de soi-même à soi-même une structure de virilité¹³⁸ ».

Par conséquent, la différence entre les deux genres repose, entre autres, sur le contrôle viril (presque) exclusivement concédé à l'homme ; dans le discours religieux celui-ci repose sur une vertu qui, parmi la tétrade, semble plus fondamentale vu qu'elle conditionne¹³⁹ et simultanément dépend des autres : la tempérance – en grec, la *σωφροσύνη*¹⁴⁰ –, à savoir la « vertu morale qui règle, qui modère les passions et les désirs, particulièrement les désirs sensuels¹⁴¹ ». Elle permettrait au masculin *actif* de se libérer de ses propres contraintes, de ne plus être ignorant et *a fortiori* de trouver la vérité :

Cette liberté-pouvoir qui caractérise le mode d'être de l'homme tempérant ne peut pas se concevoir sans un rapport à la vérité. Dominer ses plaisirs et les soumettre au *logos* ne forment qu'une seule et même chose : le tempérant, dit Aristote, ne désire que "ce que prescrit la droite raison" (*orthos logos*)¹⁴².

Cependant, pour que l'homme puisse être tempérant, il faut aussi qu'il soit déterminé à garder sa volonté grâce à la *metanoia* : « La rémission des péchés et l'accès à la vérité exigent un élément tiers : la *metanoia*, la pénitence¹⁴³. ». Elle est logiquement accordée lors du baptême (adulte) tout en nécessitant un travail au préalable, celui de se détourner du mal en reconnaissant qu'on a péché, explique Foucault, mais dans une pensée non pas « liée à une objectivisation de soi, mais plutôt à une manifestation de soi¹⁴⁴. » De ce fait, nous remarquons que le masculin, en étant soumis à de nombreux concepts, doit faire face à d'abondants postulats pour exister en tant que tel et pour approcher de son idéal moral et sociétal. C'est en cela que la nature n'est pas aussi impérative qu'on ne le croit¹⁴⁵ étant donné qu'on ne naîtrait

¹³⁶ *Ibid.* p. 154.

¹³⁷ Bossuet dit : « Je sais jouir aussi, je sais admirer, et je ne souffre jamais, si ce n'est de la colique. J'ai du plaisir pur ; ma censure en est beaucoup plus sévère, mon éloge plus flatteur et plus réfléchi. ». Rappelons que la passion dérive de *passio* signifiant « souffrance, maladie » qui dérive lui-même du verbe *patior* traduisible par « souffrir, endurer ».

¹³⁸ Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 96.

¹³⁹ Parole prononcée par le pape Jean-Paul II, le 22 novembre 1978 : « On ne peut vraiment être prudent, ni vraiment juste, ni vraiment fort, si l'on ne possède pas aussi la vertu de tempérance ».

¹⁴⁰ Prononcé « *Sophrosune* ». Pour une étude de la tempérance – et de la sexualité – dans la pensée antique, voir

Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, 1984.

¹⁴¹ *Dictionnaire de l'Académie*, Huitième édition, définition de « tempérance », <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/tempérance>

¹⁴² Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard 1984, p. 99.

¹⁴³ Michel Foucault, *Les aveux de la chair*, Paris, Gallimard, 2018, p. 56.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁵ Colette Guillaumin, « Masculin banal/Masculin général », *Le Genre humain*, vol. 10, n° 1, 1984, p. 68.

pas masculin : on le deviendrait¹⁴⁶. Finalement, si le masculin n'était plus soumis aux affections de son âme, il l'est à présent aux mœurs genrées et sociétales, en général. Toutefois, au cas par cas, de nombreuses autres conventions et conditions peuvent être imposées implicitement ou explicitement ; pour Médard, par exemple, son choix de vocation religieuse ne semblerait peut-être pas aussi libre et intentionnel qu'il le pense.

b. Le destin de Médard : un *choix* inéluctable ?

« Mes premiers souvenirs me retracent, comme à travers un voile, les charmantes images du cloître et de l'admirable église du Saint-Tilleul » (ED, 24). À l'aube de ses premiers jours, l'empreinte originelle laissée en Médard n'est pas comme attendu, le visage chaleureux et rassurant de la mère face à son nourrisson – l'*imago* maternel –, mais bel et bien l'art monumental chrétien de son lieu de naissance. Ce déplacement étonnant place alors la religion comme un des premiers objets d'amour de l'enfant, comme si François n'avait plus tété le sein de sa mère, mais plutôt celui d'une Église nourricière. Par ailleurs, la génitrice – dont le lecteur ne connaîtra jamais le prénom – semble même inciter ou entretenir ce processus en narrant à son fils les épisodes de sa vie en Prusse (« Les récits de ma mère sur le cloître merveilleux où elle trouva une consolation charitable à sa profonde douleur sont *tellement entrés en moi* que je crois avoir vu et appris tout cela moi-même », ED, 24, nous soulignons) tels que leur rencontre avec le pèlerin et le divin enfant : « Ma mère *ne se lassait pas de dire* quelle impression profonde, ineffaçable, les mots du pèlerin lui avaient causée. » (ED, 26, nous soulignons). De ce fait, il est logique que François réserve une place privilégiée en son cœur pour la religion – jusqu'à qu'elle devienne sa vocation – vu qu'il est imprégné à la fois par le lieu, par les histoires et par les rencontres – tous liés au christianisme. De plus, en rentrant en Allemagne, il est toujours maintenu dans cette proximité avec le catholicisme puisqu'il « reç[u] les leçons d'un prêtre, qu'[il] servai[t] comme enfant de chœur » (ED, 29), grâce à la princesse-abbesse du couvent des cisterciennes, jusqu'à « commencer de plus hautes études théologiques au séminaire de la ville voisine » (ED, 34). De la même façon, il n'y aurait rien d'inopportun, à première vue, pour Médard d'embrasser les ordres étant donné qu'un homme raisonnable incline au bien de lui-même :

Je m'étais tout à fait décidé à embrasser l'état ecclésiastique, ce qui remplissait ma mère d'une joie profonde, car elle y voyait l'explication et l'accomplissement des mystérieux présages du pèlerin qui

¹⁴⁶ De Tertullien à Simone de Beauvoir, en passant par l'humaniste Érasme, cette formulation s'oppose à une idée préconçue de la nature humaine. Ici, nous retiendrons son sens beauvoirien qui rejette le préjugé totalitaire du genre sexuel.

coïncidait, en quelque sorte, avec la miraculeuse vision paternelle, dont jusqu'alors je n'avais pas eu connaissance¹⁴⁷.

Néanmoins, dans ce passage, « présage » et « miraculeuse vision » paraissent ôter toute la dimension consciente et volontaire du futur moine au profit du fruit du hasard, d'un coup du destin, voire, plutôt, d'une providence divine. De plus, la réaction de sa mère (« Dans ma résolution, elle ne voyait tout d'abord qu'une chose : l'âme de mon père absoute et délivrée des tourments de la damnation éternelle. », *ED*, 34) trahit l'espoir qu'elle avait placé en son fils, non pas pour sa future vie céleste, mais bien pour celle du père. La vocation de Médard n'est peut-être pas *ipso facto* un appel de Dieu le Père, mais plus certainement celui de son père biologique, que sa mère développe aussi puisque :

Les parents qui donnent la vie sont eux-mêmes porteurs de représentations, de scénarios plus ou moins conscients, de marques signifiantes, venues de leur histoire et de façon transgénérationnelle, de celle de leurs ascendants. Ces marques seront transmises à leur insu en même temps que le souffle biologique¹⁴⁸.

Par conséquent, on peut admettre que, bien qu'elle « résol[û]t [...] de ne faire aucune violence [aux] penchants » (*ED*, 26) de son fils, elle a tout de même influé sur sa psyché, dès la grossesse étant donné que :

Ce sont de véritables signifiants corporels, dans la mesure où ils viennent manifester que l'inconscient de chacun des parents va prendre corps dans l'espace psychocorporel neuf de l'enfant [...] L'enfant à venir va ainsi prendre vie somato-psychique dans un réseau de représentations qui lui préexistent¹⁴⁹.

Tantôt ironie du sort, tantôt processus inconscient, Médard ne peut échapper à la parenté et à la dette qui en découle : « La dette filiale se présente ainsi comme un lien qui précède le libre engagement et s'origine dans une affection soustraite à la maîtrise¹⁵⁰. » Si Suzanne est « appelée » à expier la faute de sa mère, pour François, la dette est surtout contractée envers le père. En effet, il a pour devoir de le sauver des flammes de l'Enfer, tout en brisant alors la malédiction héréditaire que ses aïeux n'ont jamais su endiguer. Cette idée, à l'instar de l'œuvre diderotienne, révèle une situation emprunte d'illogisme : le père commet une coulpe que le fils doit réparer en remerciement d'une vie qu'il n'a jamais demandée, soit la vie terrestre du fils contre la vie céleste du père. De plus, le motif de la conception du jeune homme est également lié au géniteur vu que « saint Bernard lui avait assuré que la naissance d'un fils lui apporterait la consolation et le pardon de son péché. » (*ED*, 23-24). Or, la

¹⁴⁷ *ED*, p. 34.

¹⁴⁸ Monique Bydlowski, « 1. Le désir d'enfant au féminin et sa relation à l'inconscient », in Monique Bydlowski (dir.), *La dette de vie. Itinéraire psychanalytique de la maternité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 68.

¹⁴⁹ *Ibid.* Précisons, néanmoins, que cette hypothèse est discutée : il y aurait bien une influence des parents mais pas de manière passive ; ce que les parents transmettent doit être reproduit activement par l'enfant pour être acquis.

¹⁵⁰ Nathalie Sarthou-Lajus, « L'endettement originaire du sujet », in Nathalie Sarthou-Lajus (dir.), *L'éthique de la dette*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 38.

prédiction peut être prise au pied de la lettre et ne concerner que l'événement de la naissance qui réintégrerait le père dans une lignée humaine et sociale. Cependant elle est intégrée dans un scénario fantasmatique des parents de Médard où il devient « en soi » l' élu salvateur, François ne peut (plus ou moins) se créer de réelle identité puisque son existence ne lui est même pas dédiée ; semblablement, son prénom « François » n'est rien autre qu'un héritage paternel, une fois de plus. Dès lors, les deux semblent se confondre et ne former qu'un. Cependant, en jouant sur une identification lacunaire, tout autant source de névrose qu'une identification trop poussée¹⁵¹, Hoffmann réussit à installer le principe d'une situation clinique dans son œuvre.

c. Du symptôme à l'histoire

En étant le héros familial et ne pouvant pas échapper à son devoir, Médard s'interdit donc inconsciemment tout ce qui pourrait le détourner de son chemin, sous l'action de son Surmoi déterminé par ses parents :

Les objets primaires transmettent à l'*infans* la voix et la loi du surmoi à travers des gestes et des mots qui marquent l'interdit. En deçà des mots, c'est dans le corps à corps dans les charges et décharges pulsionnelles que se transmettent précocement les interdits, sous le sceau du refoulement¹⁵².

Généralement levée lors de la puberté, la logique d'interdiction devient un interdit – en accord avec la conscience « morale » – au travers d'un processus de resexualisation du Surmoi et d'intériorisation des interdits (œdipiens) qui permettent l'affirmation de son identité – son « Moi¹⁵³ » –, ainsi que son autonomisation. Néanmoins, certains facteurs peuvent interrompre la formation du Surmoi ; il resterait alors au stade « primaire » ou « punitif », comme l'énonce Nikolaos Dracoulidès¹⁵⁴, au lieu de se développer en un Surmoi moral, propre à l'individu, ce qui « favorise le développement des mécanismes de défense du Moi inconscient qui alors visent uniquement d'assurer l'obéissance du Surmoi punitif afin d'éviter les conséquences de sa sévérité » et créerait *a posteriori* des états névrotiques. Dans le cas présent, Médard s'interdit le plaisir et plus précisément l'idée même du désir car elle serait contraire aux idéaux surmoïques ; cela se traduit par un trouble : « je me trouvais désagréablement gêné chaque fois que j'étais en société, surtout lorsqu'il y avait des femmes.

¹⁵¹ Claude Breuillot, « L'identification : un concept suspect », *Le Journal des psychologues*, vol. 268, n° 5, 2009, p. 66.

¹⁵² Denis Hirsch, « Les interdits, discriminants du corps et des affects à l'adolescence », *Le Carnet PSY*, vol. 233-234, n° 3, 2020, p. 25

¹⁵³ Au sens psychanalytique du terme.

¹⁵⁴ Nikolaos Dracoulidès, « La fixation surmoïque et le Moi névrotique », *Acta Psychotherapeutica, Psychosomatica et Orthopaedagogica*, Vol. 1, n° 4, 1953, pp. 289-303. C'est un terme récurrent dans cet article.

Cet embarras et principalement le penchant pour la vie contemplative qui était en moi semblaient me prédestiner au cloître » (*ED*, 38). Cette émotion négative, plus qu'une simple timidité, peut être considérée comme le signe d'un refoulement puisque « le moi ne veut pas recevoir une puissante motion pulsionnelle dans le ça¹⁵⁵ » alors que le désir est consubstantiel à l'homme. Ce faisant, il évite tout sentiment de culpabilité¹⁵⁶ et, par extension, la punition du Surmoi. De surcroît, son attitude pourrait être une formation réactionnelle car il transforme quelque chose d'inacceptable¹⁵⁷ (son désir refoulé) en acceptable (une pudeur).

Cette lecture utilisant des outils psychanalytiques n'est, bien entendu, pas la seule possibilité d'analyse, néanmoins elle permet de mettre en exergue l'intention du romantique allemand :

Le récit hoffmannien est une narration qui, non seulement met en jeu des situations cliniques, *transformant le symptôme en histoire*, mais, de par la structure du discours lui-même (« miroir biseauté ») met en cause les interprétations du lecteur et de l'homme de science et de théorie, opérant un retour de la locution au locuteur¹⁵⁸.

Toutefois, pour que le symptôme se transforme en histoire, dans une approche plus littéraire, il faut un élément perturbateur, ou fécondateur du germe de l'aliénation ; c'est ainsi qu'il s'agit de la question du prieur Léonard à Médard : « il me prit la main, me regarda bien dans les yeux et me demanda si j'avais conservé mon innocence » (*ED*, 38). L'utilisation du passé simple à valeur de premier plan permet de marquer l'importance de ce passage, introduisant à la fois le phénomène fantastique et le retour du refoulé : deux apparitions singulières mais non contraires. En effet, leur principale caractéristique commune est l'angoisse¹⁵⁹ qui se manifeste, dans ce passage, par un « trouble [qui] croissait à chaque instant », « une oppression [et] un état d'agitation » (*ED*, 40), surgissant présentement à cause d'« une image qui [l]'avait quitté depuis longtemps » (*ED*, 39) et à cause d'« un désir inconnu, et avec ce désir une convoitise, probablement compagne du péché » (*ED*, 40). Finalement, c'est lorsque cette image se matérialise devant ses yeux, donc quand Médard « voyai[t] subitement devant [lui] le sein découvert de la sœur du maître de chapelle » (*ED*, 39), que les deux s'associent et plongent le lecteur entre surnaturel et rationalisation, donc au cœur du fantastique qui est

¹⁵⁵ Sigmund Freud, *Névrose et Psychose* (1924), traduit de l'allemand par Nicole Casanova, Lausanne (Suisse), Payot, 2013, p. 31.

¹⁵⁶ En déplaçant le signifiant vers une signification neutre (le signifié), de sorte que c'est le signifiant qui est refoulé, et non l'affect.

¹⁵⁷ C'est-à-dire une possible attirance et un éventuel désir envers les femmes qui lui sont interdits du fait de sa prédestination au cloître et des archétypes surmoïques.

¹⁵⁸ Alain Montandon, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *art. cit.*, note de fin de page n° 1.

¹⁵⁹ Ou particulièrement « l'inquiétante étrangeté » – le *Umheimliche* que Freud a théorisé – sur laquelle nous reviendrons plus tard.

« l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹⁶⁰ » :

Là, je me jetai à terre, en proie à un désespoir fou ; des larmes brûlantes jaillissaient de mes yeux ; je maudissais la jeune fille et moi-même, et puis je priaï et riaï tour à tour, comme un insensé. *Partout autour de moi retentissaient des voix moqueuses et railleuses* ; j'étais dans un état effrayant¹⁶¹.

Dans cet extrait, la locution adverbiale « en proie à » met en exergue le caractère incontrôlable du « désespoir fou », c'est-à-dire qu'il subit sa folie en y étant aliéné. L'image sensuelle de la sœur du maître de chapelle qui en est la cause devient *phastasma*, à savoir « la vision ou l'image offerte à l'esprit par un objet ; l'apparition ou le spectre ». Effectivement, accompagnée du désir, cette image est un fantasme mais qui, en revenant et en hantant Médard, peut se muer en fantôme. Cet éventuel glissement dépend de la perception individuelle du narrateur – et du lecteur – face à cet épisode. D'un point de vue rationnel, il y a une aliénation mentale à cause du resurgissement du Ça dû à la demande du prier. D'un point de vue surnaturel, cela renverrait à une possession diabolique dans laquelle la question agirait à la manière d'une conjuration et où l'entité se manifesterait, plus tard, par ces « voix moqueuses et railleuses » ; ces dernières faisant écho aux paroles décousues et animales de Victorin¹⁶². Par ailleurs, il est important de noter que le moine pense cette rencontre inopportune avec la sœur « comme une tentation du Diable » (*ED*, 39) mais qu'il se compare tout de même à un « insensé » : le mystère demeure entre le phénomène psychologique et le phénomène surnaturel ; ce qui nourrit l'hésitation propre au fantastique aussi. De plus, tandis qu'il arrive à surmonter son excentricité (« C'est seulement lorsqu'il fit jour que je devins plus calme [...] Je sentais en moi, plus nettement que jamais, la vocation pour la vie retirée qui est celle du cloître, et dont aucune tentation ne pourrait plus me détourner. », *ED*, 41), Médard n'a cependant pas compris que son plus gros péché n'a pas été de ressentir ce désir, mais d'avoir cru le dominer : selon une approche psychanalytique, il ne fait que le refouler et, selon un point de vue religieux, il ne fait pas réellement acte de pénitence et ne peut donc être tempérant.

De ce fait, malgré le postulat d'un masculin au-delà du raisonnable et du raisonné ancré dans les mœurs et institué conformément à un axiome, le genre masculin ne garantit pas une raison absolue, celle qu'incarne en parallèle Léonard. Dans le cas du capucin, sa prédestination au cloître semble empêcher tous désirs conscients – mais non absents – et lorsque ceux-ci réapparaissent ils sont signes à la fois d'un retour du refoulé et d'une tentation

¹⁶⁰ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

¹⁶¹ *ED*, p. 41, nous soulignons.

¹⁶² cf. *infra* : « De la bête au cruel : l'homme violent ».

diabolique. Finalement, qu'il s'agisse du regard psychanalytique ou du regard religieux, Médard s'imagine avoir surplombé cet inconnu à cause de son orgueil, de la vanité de sa raison, et entraîne sa propre perte.

2. De la simple passion au prisme de la folie : la concupiscence théologique

L'image fantasmatique et fantomatique ainsi que le sentiment qu'elle procure à Médard renvoient aux pulsions du Ça. Des pulsions qui, dans la religion, sont des instigations de Satan devant être contrôlées, voire éradiquées, parce qu'elles poussent l'homme à la concupiscence : la première faute chrétienne.

La concupiscence, empruntée au latin *concupiscentia* dérivée lui-même du verbe *concupiscere* traduit par « convoiter » – dont il est plutôt le synonyme –, est un terme du vocabulaire théologique. Elle peut désigner « [l]'aspiration de l'homme qui le porte à désirer les biens naturels ou surnaturels¹⁶³ » mais est surtout retenue dans son sens péjoratif, à savoir « [l]'Attraction naturelle de l'homme pour les biens terrestres, impliquant un dérèglement des sens et de la raison, conséquence du péché originel¹⁶⁴. ». Cette notion centrale dans le christianisme, traitée par de nombreux théologiens de toutes époques¹⁶⁵, est particulièrement attachée à la *libido* et en est même synonyme dans les *Confessions* d'Augustin¹⁶⁶. Toutefois, ce désir, ce mal *moral*, peut être nuancé selon l'objet auquel il s'attache et est généralement décomposé en structure triadique, déjà au sein du Nouveau Testament, comme en témoigne saint Jean : « Si quelqu'un aime le monde, l'amour du Père n'est pas en lui. Car tout ce qui est dans le monde, la *concupiscence de la chair* [*voluptas*], la *concupiscence des yeux* [*curiositas*], et *l'orgueil de la vie* [*superbia*], ne vient point du Père, mais du monde¹⁶⁷. ». Autrement dit, l'apôtre énumère cette fois-ci en termes augustiniens la *libido sentiendi*, la *libido sciendi* et la *libido dominandi*, repris ultérieurement par Pascal en lien avec les trois ordres : des corps, des esprits et de la charité¹⁶⁸. Dans *Les Élixirs du Diable*, Médard personnifie tour à tour chacune des concupiscences.

a. La Superbia

¹⁶³ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « concupiscence », <https://www.cnrtl.fr/definition/concupiscence>

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Nous pensons, notamment, à Tertullien au II-III^e siècles, à saint Augustin au IV-V^e siècles ou encore à saint Thomas d'Aquin au XIII^e siècle, ainsi qu'à Blaise Pascal et Jacques-Bénigne Bossuet au XVII^e siècle.

¹⁶⁶ François Joseph Thonnard, « La notion de concupiscence en philosophie augustiniennne », *Recherches augustiniennes*, vol. 3, 1965, p. 59-105.

¹⁶⁷ Saint Jean, *Première épître* (Nouveau Testament), II, 15-16.

¹⁶⁸ Pour une étude de l'ordre, voir : Hirotsugu Yamajo, « L'ordre chez Pascal et chez saint Augustin. Pour une axiologie pascalienne du corps », *Odyssée*, n° 5, 2000, p. 83-86. Précisons, néanmoins, que « charité » renvoie à l'amour exclusif pour Dieu et est aussi nommé par « sagesse ».

Au principe de toutes est l'orgueil, la *libido dominandi*, qui est contraire à la charité étant donné que l'amour n'est plus exclusivement pour Dieu et qui devient le dominateur commun de toute concupiscence puisqu'elle est l'origine du péché d'Adam et Eve. Il est donc logique que ce soit la première à s'exprimer, mais dans le cas de Médard cette affirmation est ironiquement extrême :

Pendant l'acte solennel de ma prise d'habit, j'aperçus parmi les spectateurs la sœur du maître de chapelle ; elle avait l'air toute triste et je crus voir briller des larmes dans ses yeux. Mais le temps de la tentation était passé et peut-être fut-ce un mouvement d'insolent orgueil à propos d'une victoire si facilement remportée qui m'arracha un sourire¹⁶⁹

La vêtue qui doit permettre l'union entre l'homme et le Dieu, qui concrétise l'amour mortel envers le divin, est bafouée. Le sacré est tourné en dérision à cause du comportement du moine qui est inadapté à la gravité de la situation : plus que de l'insolence, le nouveau religieux commet un parjure par son attitude blasphématoire. En effet, son orgueil est antithétique au principe fondamental de l'humilité chrétienne, comme le souligne saint Pierre, dans son Évangile : « Dieu s'oppose aux orgueilleux, aux humbles il accorde sa grâce¹⁷⁰ » ; Médard incarne le contre-exemple du religieux. Cette stricte opposition atténue alors l'importance de sa soi-disant « victoire » dont le lecteur ne sait d'ailleurs pas contre qui ou contre quoi elle est remportée. Est-ce une victoire vis-à-vis de soi et de la tentation intérieure ou envers le Diable et la tentation extérieure (dont on sait déjà quel est le vrai résultat) ? Ou serait-ce contre Dieu, évoquant alors une mutinerie à dimension prométhéenne qui l'écarterait entièrement de sa vocation ? Quoi qu'il en soit, les trois interprétations aboutissent à une (première) contradiction puisque Médard en se montrant vaniteux de sa résistance à la tentation s'engage définitivement, ce coup-ci, dans la voie du péché.

À cela s'ajoute, la dimension aliénante de sa réaction. Il est soumis à son instinct vu que le verbe réfléchi « m'arracha » souligne le caractère violent et incontrôlable de celui-là : Médard est dominé par son orgueil. Qui pis est, son intempérance laisse deviner au travers de la tournure sarcastique « si facilement » une manifestation narcissique vu que :

Le moi se refuse à se laisser offenser, contraindre à la souffrance par les occasions qui se rencontrent dans la réalité ; il maintient fermement que les traumatismes issus du monde extérieur ne peuvent l'atteindre ; davantage, il montre qu'ils ne sont pour lui que matière à gain de plaisir¹⁷¹.

De surcroît, au fil du récit, le personnage s'enorgueillit graduellement en même temps que se développe son narcissisme, par exemple après la magnifique réussite de ses premiers prêches :

¹⁶⁹ ED, p. 43-44.

¹⁷⁰ Saint Pierre, *Évangile*, V, 3.

¹⁷¹ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio, 1985, p. 323.

Alors germa en moi la pensée que j'étais un élu du ciel. Les mystérieuses circonstances de ma naissance, dans un lieu saint, pour absoudre mon père criminel, les aventures singulières de mon jeune âge, tout semblait indiquer que mon esprit, en contact immédiat avec Dieu, s'élevait déjà ici-bas au-dessus du terrestre ; que je n'appartenais pas au monde des hommes, mais que j'étais sur terre pour leur apporter la consolation et le salut. J'avais la persuasion que le vieux pèlerin du Saint-Tilleul était saint Joseph, et le miraculeux enfant, le petit Jésus lui-même, qui avait salué en moi le saint prédestiné. Mais plus cette idée s'éveillait en mon âme, plus mon entourage me devenait pénible et accablant¹⁷².

Cette recrudescence hypotrophique du Moi, pour le dire en termes freudiens, n'est pas sans rappeler celle d'Ambrosio¹⁷³ dans *Le Moine* de Lewis. Tous deux se complaisent dans leur vanité face à un auditoire émerveillé et oublient que ce sentiment ne peut exister sans lui, qu'ils ne vivent qu'au travers de ce regard et qu'ils y sont subordonnés¹⁷⁴, alors qu'ils s'y réfèrent eux-mêmes. Voici la seconde contradiction d'un orgueilleux pécheur puisque cette surestimation de soi relève nécessairement d'un procédé de comparaison à quelqu'un considéré comme inférieur. Mais s'il l'est véritablement, pourquoi s'y mesurer dans un premier temps ? Toutefois, cela est explicite chez Ambrosio et plus implicite chez Médard. Effectivement, le premier sépare directement le « moi » et les « autres » lors de questions rhétoriques (« Quel autre que moi a subi l'épreuve de la jeunesse [...] Quel autre a dompté de violentes passions¹⁷⁵ ») où l'anaphore permet de renforcer l'expression de l'orgueil. Le second, ni peu ni prou subtil, s'associe au divin et se place en parallèle à lui sans diviser l'humain, comme dans l'extrait ci-dessus et comme lorsqu'il se compare à saint Antoine (« Ah ! scélérat ! va-t'en ! va-t'en ! Car c'est moi... c'est moi saint Antoine ! », *ED*, 55). À la différence d'Ambrosio, Médard mystifie lui-même son enfance par la rencontre avec saint Joseph et l'Enfant Jésus (dont l'image devient à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles plus mièvre), puis il se mystifie en tant que saint. Ainsi, cette vanité qui prend naissance dans l'illusion signale que c'est à l'intérieur de lui que Médard trouve le fondement fantasmagorique de sa supériorité. Ces analogies, quoiqu'elles ne rabaissent pas aussi directement les comparses terrestres du moine, n'en sont pas moins orgueilleuses. Avec ces deux hommes, le désir est corrompu et immaîtrisable : en s'excluant de la masse des hommes, ces deux hommes font preuve d'une vanité qui, justement, entre en contradiction avec leur croyance en cette nouvelle identité religieuse. Si pour Pascal, c'est par l'humilité que

¹⁷² *ED*, p. 52.

¹⁷³ Matthew Gregory Lewis, *Le Moine*, traduit de l'anglais par Léon de Wailly, Paris, GF, 1796, p. 72 : « Reconduit par les moines jusqu'à la porte de sa cellule, le prier les congédia en homme convaincu de sa supériorité, d'un air où l'apparence de l'humilité luttait contre la réalité de l'orgueil. »

¹⁷⁴ Soulignons que nous ne traiterons pas, dans notre étude, de la question dominant/subalternisé.

¹⁷⁵ Matthew Gregory Lewis, *Le Moine*, *op. cit.*, p. 73 : « Quel autre que moi, pensait-il, a subi l'épreuve de la jeunesse, et n'a pas une seule tache sur la conscience ? Quel autre a dompté de violentes passions, un tempérament impétueux, et s'est soumis, dès l'aube de la vie, à une réclusion volontaire. Je cherche en vain un tel homme ; je ne connais que moi qui sois capable d'une telle résolution. La religion ne peut pas se vanter d'un autre Ambrosio ! »

l'homme atteint la Grandeur (c'est-à-dire Dieu), ici, l'émulation religieuse se trouve paradoxalement corrompue par ce qui la motive : l'ordre de la charité est détourné par l'ordre des corps.

Pourtant, dans le cas de Médard, le perspicace Léonard essaye de le raisonner : « Tu portes en ce moment la peine de notre péché originel, qui ouvre, à chaque élévation puissante et sublime de notre esprit, les barrières de la perdition [...] Déjà le calme de l'âme, sans lequel il n'est pas de salut ici-bas, a fui loin de toi » (ED, 53). Le prieur, à l'aide de périphrases caractéristiques de la stylistique religieuse, met en opposition l'orgueil, sous-entendu par « péché originel » et l'humilité qui se distingue par « le calme de l'âme ». Cette figure de style qui permet une explication plus imagée des fautes est utilisée pour que Médard réfléchisse plus amplement à ses actions, sans l'en accuser directement. Malheureusement, la folie morale du religieux prédestiné plutôt au Diable, et dans laquelle il se sent supérieur alors qu'il y est aliéné, l'a déjà mené sur le chemin de la transgression, au contact des autres concupiscences.

b. La Curiositas

C'est ainsi qu'est possible la *libido sciendi* (mot à mot « désir de savoir »), dont la conception et l'appréhension évoluent fortement au cours des derniers siècles. En lien avec l'esprit, la concupiscence est dite « des yeux », « parce que de tous les organes des sens les yeux sont ceux qui étendent le plus nos connaissances¹⁷⁶. » ; on parle aussi de *libido videndi* (« de voir »). Tout d'abord, il faut distinguer la bonne curiosité de la mauvaise curiosité. Mais comment ? Quel est le point de bascule ?

Pour les théologiens chrétiens, il s'agit d'un partage entre licite et illicite qui s'opère : il ne faut pas chercher à dépasser ses capacités naturelles et à connaître les vérités divines mais il faut les accepter comme telles au risque, sinon, de reproduire la chute d'Adam et Eve, poussés par la *superbia* et la *curiositas*¹⁷⁷. Ensuite, avec l'avènement des Lumières, l'obscurantisme de l'Église est remis en question par les philosophes, eux veulent la diffusion

¹⁷⁶ Bossuet dans son *Traité de la concupiscence*, cité par Nicole Jacques-Chaquin, « La curiosité, ou les espaces du savoir », in *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières* [Tome 1], Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard (dir.), Lyon, ENS Éditions, 1998, p. 15

¹⁷⁷ La Bible, « Genèse », 3, 5 : « le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront, et que vous serez comme des dieux, connaissant le bien et le mal. » dit le serpent à Eve.

d'une science positive¹⁷⁸ et pragmatique. Finalement, le savoir se dissimule désormais sous une forme d'élitisme, où la séparation se situerait entre « utile » et « inutile » et est définie justement par ces élites. De ce fait, nous comprenons aisément que la *libido sciendi* ne puisse avoir de réelles bornes fixes du fait de l'amoncellement des points de vue, néanmoins elle aboutit dans la plupart des cas au même résultat :

Les philosophes de l'Antiquité classique, les pères de l'Église [...] mais aussi les philosophes des Lumières et les scientifiques du XIXe et XXe siècles, poseront constamment le problème des limites entre ce qui serait désir légitime de connaître – soi-même, le monde, les autres, voire la Divinité – et ce qui est perçu comme passion stérile, sans proportion avec son objet, ou visant des objets interdits ou illusoire, et épuisant le sujet qu'elle anime, qu'une promesse de volupté fallacieuse laisserait insatiable et frustré, aux frontières du dérèglement mental¹⁷⁹.

Dans *Le marchand de sable* de Hoffmann, c'est d'ailleurs cette concupiscence des yeux qui pousse Nathanaël à regarder par la longue-vue et qui le mène indéniablement, plus tard, à la folie. Le jeune moine Médard a, quant à lui, pour curiosité le fameux élixir que le Diable tenta de donner à saint Antoine et qui *est* un objet interdit selon deux principes : sa sacralité en tant que relique et sa dangerosité (« Il me semble qu'elle contienne un charme dangereux, qui, s'il arrivait à vaincre la force qui le tient enfermé et le rend sans effet, pourrait amener la perte, la fin impie de tous ceux qu'il atteindrait. », *ED*, 46) ; cela se manifeste dans l'œuvre par son auto-questionnement :

Cette étonnante boisson, me disais-je, ne pourrait-elle donner de la force à ton esprit, ne pourrait-elle rallumer la flamme éteinte et la faire briller d'une vie nouvelle ? Si ce même parfum qui étourdit le faible Cyrille a sur toi un effet bienfaisant, ne serait-ce pas la révélation d'une parenté mystérieuse de ton esprit avec les forces naturelles cachées dans ce vin¹⁸⁰ ?

Or, son interrogation monologique (« me disais-je ») glisse vers un dialogue dont la présence de l'autre voix, avec l'utilisation de la deuxième personne (« sur toi »), intériorise le dédoublement du tentateur – qu'il s'agisse du serpent biblique ou de Méphistophélès, le démon du folklore germanique –, tout en accentuant le caractère piègeur de l'élixir. Il est vrai que l'espace d'un instant le religieux désapprouve sa propre curiosité, qui est aussi contraire à son vœu d'obéissance, mais il s'avère finalement prêt à sacrifier sa vie : « une nuit que le chagrin me torturait et m'empêchait de dormir, je *résolus* de tout risquer, même ma vie. Je *voulais recouvrer ma puissance* d'esprit ou mourir. » (*ED*, 60, nous soulignons). L'absolu de l'interdit s'efface au profit du désir justifié par la mélancolie. Il y a bien un désir de puissance autotélique comme le signale la justification de l'acte volontaire, la résolution (« je résolus ») par la volonté : « je voulais », lié de façon asyndétique à la phrase précédente. Toutefois, bien

¹⁷⁸ Voir, Guilhem Armand, *Les Fictions à Vocation Scientifique De Cyrano De Bergerac à Diderot Vers Une Poétique Hybride*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Mirabilia », 2013, p. 33-89.

¹⁷⁹ Nicole Jacques-Chaquin, « La curiosité, ou les espaces du savoir », *art. cit.*, p. 17.

¹⁸⁰ *ED*, p. 60.

que Médard pense retrouver son talent oratoire divin grâce à son entreprise, ce talent est surtout vecteur de la folie. En effet, cet enthousiasme peut évoquer la mystique féminine dont on a pu voir qu'elle était aussi une forme d'aliénation, à cette différence près que, selon A. Montandon, « pour Hoffmann [...] l'enthousiasme nous fait courir le danger d'oublier la dualité fondamentale du monde. Le voyageur enthousiaste est un homme prêt à toutes les transgressions, à tous les excès, et c'est pour cela qu'il est poursuivi par l'image de la folie¹⁸¹. ». C'est ainsi que pour la figure claustrale masculine, l'enthousiasme est bien une « instigation de Satan ¹⁸² » comme le fait comprendre la princesse-abbesse : « ton enthousiasme n'est pas celui qui emporte le croyant sur l'aile des séraphins et lui fait contempler dans un saint ravissement le royaume des cieux » (*ED*, 65). Par ailleurs, compagne du péché et de la démesure, la *libido sciendi* ne se limite plus à l'ordre de l'esprit mais voudra également conquérir celle de la chair puisqu'elle s'origine dans cette dernière : « "La curiosité intellectuelle" est liée primitivement, selon Freud, à la "curiosité sexuelle", et se développe après "la violente poussée de refoulement sexuel" qui clôt péniblement la "période d'investigation sexuelle infantile"¹⁸³ ».

c. La Voluptas

Si les moralistes chrétiens et les théologiens pensaient que les philosophes des Lumières étaient associés au libertinage vu qu'ils se refusaient aux contraintes des mœurs chrétiennes, c'est parce qu'une parenté existe entre la connaissance intellectuelle et la connaissance corporelle, non qu'ils – philosophes et libertins – se situent nécessairement au-dessus de la morale mais parce qu'ils recherchent tous deux une certaine liberté au travers du savoir. Une liberté qui est interdite aux religieux et en particulier pour Médard du fait de sa malédiction, d'où l'affection oxymorique (« tourment voluptueux¹⁸⁴ ») qu'il éprouve et qui est prémices de la *libido sentiendi* car ce n'est plus (sa)voir qui anime le désir sexuel (« Qu'était pour moi la beauté sensuelle de la baronne à côté du charme céleste d'Aurélié ! Je ne voyais qu'elle, tout disparaissait autour de moi », *ED*, 97), mais la tentation de celui-ci, de le vouloir : « Je m'étais ainsi admirablement tiré de mon embarras ; je me sentais de plus en

¹⁸¹ Alain Montandon, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *art. cit.*, p. 9.

¹⁸² *LR*, p. 23.

¹⁸³ Sigmund Freud, cité par Anne Coudreuse, « Justine ou les bonheurs de la curiosité », in *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières* [Tome 2], *op. cit.*, p. 419.

¹⁸⁴ *ED*, p. 68 : « Je voulais éviter la damnation éternelle qui me menaçait, car, souvent, ce feu allumé par l'étrangère éveillait maintenant en moi les désirs les plus coupables qui m'étaient jusqu'alors restés inconnus ; mais je n'arrivais pas à m'affranchir de ce tourment voluptueux. »

plus disposé à tout oser, car une seule chose m'intéressait : la *possession d'Aurélie*, pour laquelle je faisais moi-même bon marché de ma vie » (*ED*, 98, nous soulignons).

Tandis que la raison du moine se soumet à sa *voluptas* – il n'est plus question de refoulement à présent –, ce dernier veut s'arroger le plein pouvoir sur Aurélie et en devenir maître. Ce n'est plus une chaleureuse quête amoureuse mais une conquête forcenée du corps qui vient d'abord et à chaque fois d'un sentiment :

Aurélie restait dans sa chambre et son absence ne faisait qu'accroître la rage amoureuse qui bouillonnait en moi¹⁸⁵.

Au même instant l'amour que j'éprouvai pour Aurélie et qui semblait allumé par un rayon céleste, lorsque, délivré de la prison et de la mort, je la revis dans le parc, avait disparu de mon âme, et j'étais tout entier possédé par la pensée que sa perdition pouvait être le point le plus radieux de ma vie¹⁸⁶.

Dans la précédente citation, le lecteur peut voir le basculement de la quête à la conquête par la nette incompatibilité entre les termes : l'amour pour Aurélie uni au « céleste » est confronté à sa « perdition » liée à l'inferral ; en dépit de cette opposition lexicale, l'amour divin (ou la charité) s'il est dirigé vers une personne terrestre est (symboliquement) détourné : il est une perversion religieuse et psychopathologique. C'est pourquoi cette opposition peut également renvoyer, dans une lecture psychanalytique, au Surmoi et au Ça : le premier n'assume plus entièrement son rôle de barrière du Ça et le dernier va prendre le dessus inconsciemment car il n'y a plus de refoulement, ce qui permet aux pulsions de s'extérioriser dans le Moi qui est en contact avec l'extérieur. Le désir qui en résulte devient présentement conscient et se précise dans un mouvement :

« Courage ! courage ! Pourquoi hésites-tu ? L'occasion s'enfuit ! » me disait la force inconnue qui était en moi. Déjà j'avais fait un pas dans la chambre à coucher¹⁸⁷.

Les esprits de l'enfer s'éveillèrent en moi et ils se déchaînèrent avec cette force qui leur est conférée sur le pécheur sacrilège et maudit. Je saisis Aurélie avec une colère furieuse, si bien qu'elle tressaillit dans tout son être¹⁸⁸.

Ci-dessus, le Médard narrateur, le je-narrateur, reconnaît cet Autre en lui qu'il associera au fil des pages aux « esprits de l'enfer » en opposition à Dieu. Néanmoins, la répétition du complément « en moi » qui est lié à la force induit que cette dernière est une motion pulsionnelle : la pulsion qui était sous son aspect économique se libère – « déchaînèrent¹⁸⁹ » souligne le préalable enfermement – pour se faire jour sous son aspect dynamique. Il y a bien

¹⁸⁵ *ED*, p. 118

¹⁸⁶ *ED*, p. 300.

¹⁸⁷ *ED*, p. 119.

¹⁸⁸ *ED*, p. 321.

¹⁸⁹ Dans la version originale en allemand, « déchaînèrent » fut traduit du verbe réflexif « *baümen* » au passé simple (« *bäumten* »), qui signifie « se cabrer », « se rebeller » : il y a bien, dans la version allemande, cette idée de libération après l'enfermement.

un conflit psychique avec le système du Surmoi à cause de l'interdit du désir. En conséquence, le désir ne peut que se manifester sous la forme de la « colère furieuse¹⁹⁰ » et se conclut dans l'acte : « Je sortis mon couteau meurtrier ; je le dirigeai vers Aurélie, que j'avais renversée sur le sol. Un flot de sang jaillit sur ma main » (*ED*, 321). Quoique le couteau soit comparable à un substitut phallique par sa forme et son action de pénétration et où le sang symboliserait la rupture hyménéale de la jeune Aurélie, ce ne sont en aucun cas des équivalences parce que l'acte est remarqué par sa brièveté. La possession d'Aurélie permet la réalisation du désir si longtemps entretenu, mais en étant réduite à l'instant d'un coup, celle-ci n'en est que plus perversive vu qu'une pulsion qui atteint son but (une des quatre caractéristiques de la pulsion, chez Freud) supprime toute excitation immédiatement. En étant transposé au discours chrétien, cela renforce que le momentané d'une tentation ne vaut guère la damnation éternelle.

De plus, la *libido sentiendi* est, elle aussi, subordonnée à l'orgueil puisque ledit amour de l'Autre, ici, est un « amour » égoïste établi dans un jeu de pouvoir étant donné que le narcissique s'aime plus soi que l'autre (« Contemple à nouveau la gracieuse image féminine qui t'est autrefois apparue comme l'essence même de l'amour ! Alors tu ne voyais, certes, en elle, que ton reflet, le reflet de ton moi divin. », *ED*, 235). Par ailleurs, même si son désir est essentiellement dirigé vers la jeune Aurélie, le capucin emporté par la fougue de ses passions ne cherche que l'accomplissement de celles-ci, quitte à sacrifier sa chasteté (et son vœu) pour une autre femme :

Un torrent de feu se répandit dans mes veines, tout mon sang bouillonna, mes sens m'abandonnèrent, j'éprouvai d'ineffables délices, un ravissement insensé. Mais, même en péchant, toute mon âme était tournée vers Aurélie, et c'est à elle seule qu'à l'instant où je brisais mes vœux, je sacrifiais le salut de mon âme¹⁹¹.

Une fois de plus, l'image de la baronne sensuelle est juxtaposée à celle de la pieuse Aurélie dans une perspective immatérielle et dichotomique. Le salut de l'âme qui permet l'accès au Paradis est opposé au « torrent de feu » qui, couplé au corps entier (« veine » et « sang » permettent la circulation de la tête au pied), induit une perte totale : peut-être plus qu'une simple ardeur des plaisirs, ce feu peut renvoyer au châtement éternel, c'est-à-dire au feu de la géhenne qui se s'éteint point. D'autant plus qu'en faisant cela Médard ne rompt pas seulement son vœu de chasteté, mais également une loi prohibitive universellement : l'inceste¹⁹². De ce fait, ses pulsions le poussent au pire péché étant donné qu'Euphémie est sa demi-sœur du côté

¹⁹⁰ Nous développons cette notion de furie, dans la partie ci-dessous.

¹⁹¹ *ED*, p. 99

¹⁹² cf. *infra* : « De la transgression morale aux tabous culturels »

paternel (voir Annexe) et lui fait répéter toutes les fautes ancestrales. Finalement, quoique incapable de dominer la personne voulue et sa propre pulsion sexuelle, pour la faire tomber elle aussi dans le péché, Médard n'accepte pas l'échec : il en devient frustré, ce qui le transforme peu à peu en un être passionnel et furieux, d'où le champ lexical de la brutalité qui parcourt toute l'œuvre hoffmannienne.

Paradoxalement, Médard en prenant l'habit ne devient que plus orgueilleux et se détourne alors de Dieu. Cette passion morale qui resurgit se mue à force d'excès en une folie mentale où les désirs sont dévoyés et permettent alors l'introduction de la concupiscence des yeux et de la chair. En ne maintenant pas ses pulsions sous son contrôle, le religieux se laisse aller à la frustration et se transforme en un monstre aux multiples visages, exacerbant la dualité qui parcourt le texte.

3. Le leitmotiv du double

D'une folie morale causée par la tentation du Diable à une folie mentale entraînée par la concupiscence exacerbée, Médard échappe lui aussi, dans un sens, à la préconception genrée du masculin pouvant se contrôler. Certes, il est soumis à ses instincts libidineux à la manière des Mères diderotiennes, mais sa folie à lui n'est toutefois pas totalement significatrice de son humanité. Dès lors, le motif du double (qui est un thème central chez Hoffmann¹⁹³), entre irrationnel et surnaturel, se fait mélodie du texte.

a. Le double psychique

Les occurrences « rage¹⁹⁴ », « furie¹⁹⁵ », « colère¹⁹⁶ » – et leurs dérivés – déferlent dans le récit à l'image du déchaînement qui se produit en Médard¹⁹⁷ ; elles renvoient corrélativement à la violence pulsionnelle et à la violence passionnelle de ce dernier où l'une se meut intérieurement tandis que l'autre s'extériorise. Outre leur mode d'expression différente, ces violences surgissent de l'instinct, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas un procédé conscient. Or, en observant les nombreuses définitions de « violence¹⁹⁸ », nous pouvons constater que celles-ci renvoient à la brutalité soit d'un sentiment, soit d'un acte ou à l'exercice de cet acte sur une autre personne, donc toujours à la finalité de la manifestation et non au mouvement produit à l'origine. Pourtant, c'est cette opération constituée en Médard qui est significatrice puisqu'elle renvoie à un affaiblissement de la raison qui témoigne d'une sauvagerie animale originelle :

L'animalité a échappé à la domestication par les valeurs et les symboles humains ; et si c'est elle maintenant qui fascine l'homme par son désordre, sa fureur, sa richesse de monstrueuses impossibilités, c'est elle qui dévoile la sombre rage, la folie infertile qui est au cœur des hommes¹⁹⁹.

¹⁹³ Voir, notamment : Wladimir Troubetzkoy, « Le double e(s)t l'illusion », in *L'ombre et la différence. Le double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 59-108 ; ou encore, Anne Clancier, « À la recherche du double », *Le Coq-héron*, vol. 192, n° 1, 2008, p. 70-73.

¹⁹⁴ ED, p. 109 : « La tempête qui faisait rage en mon corps » ; ED, p. 112 : « écumant de rage contre moi-même » ; ED, p. 118 « son absence ne faisait qu'accroître la rage amoureuse qui bouillonnait en moi » ; ED, p. 151 : « fou de rage et de désespoir » ; ED, p. 236 : « une rage délirante d'amour » ; ED, p. 323 : « je déployai tous les efforts d'une rage furieuse ».

¹⁹⁵ ED, p. 111 : « La furie de mes désirs » ; ED, p. 121 : « je poussais un furieux éclat de rire » ; ED, p. 269 : « Je me mis à crier violemment, en proie à une douleur furieuse et abominable » ; ED, p. 287 : « bouillonna dans mon être un désir furieux » ; ED, p. 321 : « je jouai furieusement du couteau autour de moi » ; ED, p. 343 : « je déchirai mes vêtements dans un furieux désespoir » ; ED, p. 347 : « Dans un sauvage et furieux désir » ; ED, p. 437 : « L'embrasser avec toute la passion d'un désir furieux ».

¹⁹⁶ ED, p. 65 : « La colère m'enflamma », « Je ne pouvais plus le voir sans trembler d'une sourde colère » ; ED, p. 321 : « colère furieuse ».

¹⁹⁷ Les autres occurrences du texte non-relevées ci-dessus renvoient généralement à Victorin, lui aussi, bestial.

¹⁹⁸ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « violence », <https://www.cnrtl.fr/definition/violence>

¹⁹⁹ Michel Foucault, *Histoire de la folie, op. cit.*, p. 37

C'est pourquoi l'homme n'est jamais loin de l'animal en dépit de sa sociabilité et de sa raison qui sont censées les distinguer. Au couvent féminin, nous l'avons vu, l'enfermement crée des passions contre-nature, parentes de la mélancolie et de l'hystérie. En revanche, une fois sorti, Médard n'est plus soumis aux règles du cloître mais cela ne l'empêche pas de développer irrémédiablement ses passions ; par déduction logique, celles-ci seraient néanmoins *naturelles*. Une nature, bien entendu, ici, animale et non humaine. Subséquemment, ce glissement pose d'emblée un paradoxe car l'homme en se fondant avec l'animal infère sa déshumanisation étant donné qu'il n'est plus civilisé, mais ses pulsions, elles, doivent être considérées dans la norme puisqu'elles seraient essences et nullement soumises à des mutilations religieuses. À présent, il n'est plus question de savoir qui est la norme et qui est le monstre, mais *où* est la norme et *où* est la marge ? Pouvons-nous réellement les différencier ? Michel Foucault nous éclaire en cela :

L'animal en l'homme n'a plus valeur d'indice pour un au-delà ; il est devenu sa folie, sans rapport à rien d'autre qu'à elle-même : sa folie à l'état de nature. L'animalité qui fait rage dans la folie dépossède l'homme de ce qu'il peut y avoir d'humain en lui ; mais non pour le livrer à d'autres puissances, pour l'établir seulement au degré zéro de sa propre nature. La folie, dans ses formes ultimes, c'est pour le classicisme, l'homme en rapport immédiat avec son animalité, sans autre référence, ni aucun recours²⁰⁰.

De ce fait, la folie animale n'a pas de bornes entre les deux pôles : elle *est* simplement (sans possibilité d'autres temps, ni passé ni futur). Cela dit, le religieux n'est pas dans un état de mal puisque sa rationalité revient après ses accès. Il serait donc mi-homme, mi-animal : un être incomplet car dual, même dans cette déraison-là.

C'est une critique qui peut sembler dure et subjective au premier abord mais qui se rattache surtout au fragment d'humanité présent en Médard, dans le fait qu'il indique encore une conscience dans cet homme. Tout d'abord, cette conscience est signifiée par le dédoublement de sa raison entre deux voix symbolisant perpétuellement le Bien et le Mal. La première, sous-jacente, se rapporte plus à une loi morale (habituelle, personnelle et intelligible de Médard) qui peut être en accord à la spiritualité chrétienne. *A contrario* la seconde voix, elle ambassadrice de l'infraction, est annoncée littéralement (« la volupté était combattue en moi par une ironie diabolique, dont la voix proclamait dans mon âme », *ED*, 300) et est toujours représentée par cette altérité infernale, railleuse et tentatrice, comme nous l'avons vu précédemment (« esprit »). En outre, certaines réflexions du moine expriment également cette lucidité humanisante – proche du *cogito* cartésien – en la mettant paradoxalement en doute : « plus que jamais en désaccord avec moi-même, je n'arrivais plus à me comprendre, et je me

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 166

sentais envahi par un sentiment d'horreur accablante » (ED, 180). Or, cette incompréhension de soi peut évoquer ce qu'Alain Montandon appelle « l'irrationalité de notre être²⁰¹ » et qui renvoie dans le discours sur la folie et de la folie à « ce côté nocturne de l'âme » – chez les romantiques –, à savoir « cette part cachée qui émane de la partie dérobée de notre être et qui se trouve en face de nous, comme un non-moi, comme la Nature elle-même²⁰². » C'est ainsi que le double naît et que se pose aussi la question « qui est qui [...] Qu'est-ce qu'être moi²⁰³ ? », très justement posé par Wladimir Troubetzkoy. Même si le doute sous-entend *l'intellectus* (ou l'entendement) de Médard, il signale également la scission de son être et ce dédoublement a un revers puisque :

La récupération de cette part de nous-même dont nous avons été aliéné et qu'il faut reconquérir, est une quête dangereuse, puisqu'elle peut tout aussi bien nous conduire à la perte de notre identité dans la scission irrémédiable du double, à une sorte d'engloutissement terrible, à cette « catastrophe de la subjectivité » qui menace tout notre être, ou nous mener à la réunion avec la Nature, à la réconciliation du moi et du non-moi²⁰⁴.

A fortiori cette perte d'identité est alors un symbole de mort humaine. Or, dans les *Élixirs du Diable*, la Mort est personnifiée.

b. Le double physique

La mort, pour le christianisme, représente la fin de la vie terrestre et corporelle – avant que l'âme ne rejoigne la vie céleste – mais dans l'œuvre hoffmannienne, la mort prend « vie » avec Victorin, elle se personnifie en prenant possession d'un corps existant, mais dont la personnalité n'existe plus. D'une part parce que Victorin, en ressortant du gouffre du Diable, devient complètement fou à cause de sa chute ; d'autre part parce que Médard lui *vole* son identité. En effet, même si son demi-frère allait prendre l'apparence d'un moine pour sa machination avec Euphémie, c'est finalement Médard qui usurpe cette nouvelle identité sans toutefois changer de physionomie. Dans un sens, on pourrait croire qu'il n'y a aucune imposture étant donné que le moine garde sa véritable fonction et que Reinhold le reconnaît comme tel, au château du baron : « Mais, mon révérend, à moins que je ne m'abuse complètement, vous êtes le frère Médard du couvent des capucins de B... Mais comment cela serait-il possible ? Et pourtant c'est vous, c'est certainement vous ! » (ED, 82). Néanmoins, la question rhétorique et la répétition du « c'est vous » (qui est renforcé par l'adverbe dans la

²⁰¹ Alain Montandon, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *art. cit.*, p. 7.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Wladimir Troubetzkoy, « Le double e(s)t l'illusion », in *L'ombre et la différence. Le double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 31

²⁰⁴ Alain Montandon, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *art. cit.*, p. 7.

phrase exclamative) indiquent une certaine ironie de la part de l'auteur qui remet en cause l'identité de Médard. Ce dernier signale alors au lecteur qu'il faut se méfier de l'apparence du moine puisque Médard lui-même pense vivre une autre vie : « L'impulsion irrésistible que je sentis alors en moi et qui semblait vouloir, comme cette fatalité, que je jouasse le rôle du comte, triompha de toute hésitation et fit taire la voix intérieure qui m'accusait de meurtre et d'impudence » (ED, 78). C'est cette *impulsion* qui caractérise l'ambiguïté du moine parce qu'en prenant la place d'un mort Médard cherche lui-même à tuer sa propre existence en ceci qu'il y serait arrivé si cette étrange « fatalité » n'avait pas fait de Victorin et de Médard, des jumeaux (sans qu'ils aient la même mère). Toutefois, ce hasard permet au religieux non plus de se tuer²⁰⁵, mais d'incarner les deux rôles : le comte accoutré en moine et le moine travesti en comte « accoutré » en capucin.

C'est pour cela qu'Otto Rank souligne que les « aventures bizarres [de Victorin et de Médard] ne sont possibles et compréhensibles que par l'identité de leur apparence extérieure²⁰⁶ ». Quoiqu'elles permettent la compréhension du lecteur, ces similitudes seront la cause chez Médard, de sa propre incompréhension de lui-même :

Ce disant, Reinhold termina son récit, qui m'avait causé mille souffrances, car le plus étrange conflit se déroulait alors en mon être. Mon propre moi, devenu le jouet cruel d'une destinée capricieuse et revêtant des formes étrangères, flottait sans relâche sur une mer d'événements dont les flots mugissants venaient l'assaillir. Je n'arrivais plus à me retrouver moi-même. Évidemment, c'était le hasard et non ma volonté qui avait guidé ma main et précipité Victorin dans l'abîme. Je prends sa place ; mais, pour Reinhold, je suis le frère Médard, le prédicateur du cloître de B... et, pour lui, je suis ce que véritablement je suis. Cependant, l'intrigue de Victorin avec la baronne, c'est moi qui la poursuis, car c'est moi qui suis Victorin. Je suis ce que je parais, et je ne parais pas ce que je suis. Je suis pour moi-même une énigme inexplicable ! Je suis en lutte avec mon moi²⁰⁷ !

Cette scission du « Moi » de Médard qui est simultanément psychologique et physique – il ne sait plus à quelle réalité appartenir vu que les deux se mêlent – entraîne nécessairement « l'inquiétante étrangeté » qu'a théorisée Freud²⁰⁸ (premièrement) pour *Le Marchand de sable* de Hoffmann. Le psychanalyste explique que « ce concept [...] coïncide avec “ce qui provoque l'angoisse”²⁰⁹ » et, dans l'extrait précédent, ce sentiment est discernable par l'utilisation de phrases exclamatives qui traduisent, justement, l'inquiétude du moine face à

²⁰⁵ Médard réussira à « tuer » son identité (pendant un temps du récit) en prenant le nom de Léonard de Krczynski pour se faire passer pour un comte polonais, lors de son enfermement en prison. Mais, à ce moment, il sait que c'est une *fausse* identité et il ne doute pas de la sienne.

²⁰⁶ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 14. Il fait référence, ici, au moment où Médard, après les meurtres de Hermogène et Euphémie, tente de s'enfuir : « je m'apprêtais même à marcher vers eux, pour leur annoncer en paroles foudroyantes que la vengeance de Dieu avait atteint des criminels, quand, spectacle effrayant, j'aperçus devant moi le spectre sanglant de Victorin. Et ce n'était pas moi qui avais parlé à mes poursuivants, mais Victorin lui-même. Mes cheveux se dressèrent d'effroi », ED, p. 121.

²⁰⁷ ED, p. 94-95.

²⁰⁸ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio, 1985, p. 208-263.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 213.

son propre enchevêtrement. Par ailleurs, ce trouble identitaire est également perceptible chez Victorin, comme le mentionne Rank :

Victorin croit être Médardus et se fait passer pour lui. Son identification avec Médardus va si loin qu'il exprime même à haute voix les pensées de l'autre, de sorte que Médardus croit s'entendre parler lui-même et percevoir ses pensées intimes proférées par une voix étrangère²¹⁰.

Et c'est en partageant les mêmes pensées que la séparation entre Victorin et Médard ne s'opère plus *psychiquement* puisque :

[Les] processus psychiques se transmettent de l'une à l'autre de ces personnes, – ce que nous appellerions télépathie, – de sorte que l'une d'elles participe à ce que l'autre sait, pense et éprouve ; nous y trouvons une personne identifiée avec une autre, au point qu'elle est troublée dans le sentiment de son propre mot, ou met le moi étranger à la place du sien propre²¹¹.

Ainsi, cette confusion mentale fait réellement apparaître le double *physique* – vu qu'il y a deux corps pour une seule psyché –, au point que Médard croit avoir halluciné un double fantomatique (« Je me disais que l'effrayante et sanglante apparition de Victorin n'était qu'un jeu de mon imagination surexcitée, que les dernières paroles lancées à mes poursuivants étaient sorties de ma poitrine involontairement », *ED*, 124), jusqu'à leur véritable rencontre, chez le garde des eaux et des forêts. On assiste alors à une intériorisation du doute fantastique, qui permet de le dédoubler de façon vertigineuse. *L'inquiétante étrangeté* peut s'entendre ainsi comme le fait de se sentir *étranger* à soi-même, d'où la profonde inquiétude du personnage qui ne se re-connaît plus. À partir de celle-ci, au lieu de se distinguer correctement, leur identité s'intervertit totalement : Victorin est le moine Médard, tandis que Médard prend l'identité de Victorin ou/et se crée une identité civile en prenant le nom de Léonard. Même ceux qui connaissaient Médard, en tant que moine au couvent des capucins de B..., feront l'amalgame dès lors qu'ils verront les deux frères, tels que Cyrille (« Cyrille assure de son côté que votre ressemblance incroyable avec Médard l'a trompé. Maintenant il remarque parfaitement les différences sensibles qu'il y avait, dans le langage, le regard, la marche et l'attitude », *ED*, 279), ou Aurélie (qui est trompée par la fausse identité de Médard en tant que Léonard, le faux comte polonais) :

Léonard ressemble en tout à ce Francesco ; seulement il paraît plus grand. Un trait caractéristique et particulier à sa nation (tu sais qu'il est polonais) le distingue aussi très nettement de Francesco et du moine Médard. Quelle sottise ce fut de ma part que de confondre, ne fût-ce qu'un instant, l'homme du monde, spirituel et splendide qu'est Léonard avec un moine échappé²¹².

Or, lesdites différences sont particulièrement dérisoires puisque l'entrée en religion marque à la fois le *corps* (par la démarche et la conduite) et l'*esprit* (par la spiritualité, entre autres) des moines ; elles auraient dû alors être remarquées chez Médard et non chez Victorin. Toutefois,

²¹⁰ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, op. cit., p. 14.

²¹¹ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 247.

²¹² *ED*, p. 315

cela pousse l'identification à un plus haut degré puisque Médard, lui-même, devient confiant en sa fausse personnalité pendant un temps : « Oui, par un phénomène merveilleux, la ferme conviction germait en moi que je n'étais pas l'infâme criminel du château du baron de F..., qui avait tué Euphémie et Hermogène, mais que ce forfait avait été commis par le moine insensé » (*ED*, 285). Face à tous ces doubles, le lecteur qui est le seul témoin *sain* des pensées du capucin, peut aussi se perdre dans le récit et ses diverses réalités, ce qui permet peu à peu l'immixtion du doute, caractéristique du fantastique.

En conclusion, les doubles psychiques de Médard, significateurs de sa folie morale et de sa folie mentale – par son animalité et par le dédoublement de sa conscience –, se matérialisent en un double physique représenté par le personnage de Victorin. Leur exacte ressemblance sur les plans mental et corporel trouble, inverse et dérègle leur identité, tout en accentuant les folies des frères. Thème central chez Hoffmann, le double en se faisant *leitmotiv* du texte est exacerbé de toutes parts dans le récit²¹³ et dans toutes les parts de Médard, jusqu'à son retour au cloître.

²¹³ Par la répétition, les jeux de miroirs, etc. Nous reviendrons sur ces thématiques, dans « La circularité du texte »

C. Le Cloître ou l'ami dévoué de la folie

Les institutions religieuses présentes dans les deux œuvres sont désignées à la fois sous les dénominations « cloître » et « couvent ». Néanmoins, pour *Les Élixirs du Diable*, bien que la traduction ait choisi ces termes²¹⁴, la version originale en allemand utilise les mots *klosterkirche* et *kloster*²¹⁵, mots de même racine traduisibles par « monastère », « abbaye » ou « prieuré » ; quant à *La Religieuse*, étant donné que l'œuvre s'inspire de faits réels, nous savons que Longchamp est plus qu'un simple couvent, c'est une abbaye. Sans rentrer dans une analyse lexicologique et sémantique, il est toutefois important de noter l'étymologie des deux substantifs : « couvent » vient du latin *conventus* signifiant « assemblée, réunion » et désigne en latin chrétien une « assemblée de moines », quant à « cloître », il vient du latin *claustrum*, traduit par « serrure, barrière », et définit en latin chrétien la « clôture d'un monastère ». Ainsi, l'utilisation de ces simples termes permettrait de mettre en avant la dimension microcosmique et fermée du lieu qui n'est réservé qu'à une seule communauté. Puis cela permettrait plus fortement de dévoiler un topos où est possible le basculement de la normalité à la marginalité.

1. Un Espace de l'ambiguïté

a. La Représentation du cloître

L'œuvre diderotienne fait peu état des descriptions architecturales²¹⁶, peut-être du fait qu'elle s'appuie sur de véritables lieux, en lien (parfois) avec l'histoire de Marguerite Delamarre dont Suzanne est inspirée. Non seulement ces lieux sont connus, mais leur description n'apporterait rien au récit (tandis qu'une erreur risquerait de nuire au canular initial). En outre, au niveau du roman philosophique, ne pas les décrire permet en quelque sorte de les confondre ; tout couvent, toute religieuse peut s'y apparenter. Ce qui distingue ces lieux, ou les transforme, réside dans la personnalité de la mère abbesse. *A contrario*, dans *Les Élixirs du Diable*, le narrateur décrit certains éléments des cloîtres dans lesquels il séjourne, dès le premier de son enfance :

²¹⁴ Dans *Les Élixirs du Diable*, le substantif « monastère » n'apparaît que trois fois, contre quatre-vingt-deux

(82) pour « cloître » et cent trente-deux (132) fois pour « couvent ».

²¹⁵ Phonétiquement, ce mot fait penser à « cloître », mais en allemand ce dernier se dit : « *kreuzgang* ».

²¹⁶ Suzanne décrit seulement le couvent d'Arpajon, de façon très simple et banale : « Je ne sais si vous avez vu le couvent d'Arpajon ; c'est un bâtiment carré, dont un des côtés regarde sur le grand chemin, et l'autre sur la campagne et les jardins. Il y avait à chaque fenêtre de la première façade une, deux, ou trois religieuses », *LR*,

p.
121.

Mes premiers souvenirs me retracent, comme à travers un voile, les charmantes images du cloître et de l'admirable église du Saint-Tilleul. J'entends encore murmurer autour de moi la sombre forêt, je me sens encore enveloppé par le parfum des graminées luxuriantes, des fleurs multicolores qui furent mon berceau. Aucune bête venimeuse, aucun insecte nuisible ne s'approche du sanctuaire des êtres bénis ; ni le bourdonnement des mouches, ni le cri du grillon n'interrompent le silence sacré, coupé seulement par les chants liturgiques des prêtres. Ceux-ci, balançant leurs cassolettes d'or, d'où monte l'encens, s'avancent avec les pèlerins en longue procession. J'aperçois toujours au milieu de l'église, recouvert de lames d'argent, le tronc du tilleul sur lequel les anges placèrent la miraculeuse image de la Sainte Vierge. Je vois encore les figures bariolées des anges et des saints peintes sur les murs et au plafond me sourire²¹⁷.

Celui-ci est dépeint par Médard comme un endroit merveilleux, avec une atmosphère mystique et enchanteresse, où rien de déplaisant ne pourrait advenir : il ne s'agit donc pas d'un simple topos du roman gothique, mais bien d'une description qui fait sens. De ce fait, en étant si paisible, Saint-Tilleul peut s'apparenter à un *locus amoenus*²¹⁸ qui, couronné d'une végétation abondante, éclatante et odorante, devient vraisemblablement une métaphore du Jardin d'Eden car le lecteur est face à un paradis terrestre. Par ailleurs, ce lien à la nature se retrouve également à l'intérieur même des cloîtres puisqu'ils sont, par définition, la « partie d'une maison religieuse séparée par une clôture du reste du bâtiment et qui est interdite aux laïcs²¹⁹ », mais aussi le « bâtiment attenant à une église constitué de galeries couvertes à colonnes qui encadrent une cour intérieure ou un jardin quadrangulaires²²⁰ ». Or, ces jardins clos ont une symbolique particulière : sans mauvaises herbes, ils « matérialise[nt] la place centrale offerte à l'homme et sa volonté de domination sur la nature²²¹ » ; enclavés, ils « offre[nt] une percée visuelle vers le ciel et de manière spirituelle cette ouverture vers l'au-delà place le moine dans une dynamique de relation avec le divin²²². » En plus d'offrir un espace privilégié de la réunion entre l'ecclésiastique et son Dieu, le jardin est aussi le lieu de rencontre entre moines :

Le superbe jardin, avec sa vue sur les montagnes, me paraissait briller d'une beauté plus grande chaque fois que j'en parcourais les longues allées ; et tantôt je m'arrêtais devant ce magnifique bouquet d'arbres, tantôt devant cet autre, plus admirable encore. C'est justement dans ce jardin que je rencontrai le prieur Léonard, la première fois que je vins au cloître, pour lui remettre le mot de recommandation de la princesse²²³.

Pourtant, dans *La Religieuse*, le jardin se rapproche plus d'un *locus terribilis* vu qu'il est marqué par l'épisode suicidaire de Suzanne, où l'ouverture ne se fait plus vers le ciel mais vers la terre avec le puits :

²¹⁷ ED, p. 24

²¹⁸ Tandis que la forêt avec ses bêtes représenterait, à l'inverse, un *locus terribilis*. Pour cela, voir : « De la bête au cruel : l'homme violent ».

²¹⁹ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « cloître », <https://www.cnrtl.fr/definition/cloitre>

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Etienne Gresillon et Bertrand Sajaloli, « Lire les rapports entre humains, nature et divin dans l'exemple du catholicisme », *Géococonfluences*, 2016, (mis en ligne le 19 octobre 2016).

²²² *Ibid.*

²²³ ED, p. 35.

Il y avait au fond du jardin un puits profond ; combien de fois j'y suis allée ! combien j'y ai regardé de fois ! Il y avait à côté un banc de pierre ; combien de fois je m'y suis assise, la tête appuyée sur le bord de ce puits ! Combien de fois, dans le tumulte de mes idées, me suis-je levée brusquement et résolue à finir mes peines²²⁴ !

Accentuée par l'anaphore et la ponctuation exclamative, cette confession pathétique devient le signe de l'excommunication de Suzanne : « je ne doute point que mes visites fréquentes vers ce puits n'aient été remarquées [...] Quand j'allais de ce côté, on affectait de s'en éloigner et de regarder ailleurs. Plusieurs fois j'ai trouvé la porte du jardin ouverte à des heures où elle devait être fermée » (*LR*, 54-55). Non seulement le suicide est contraire aux Écritures – c'est un péché grave – mais il est également contraire au Code naturel ainsi que le renseigne l'article « Suicide » de l'*Encyclopédie* :

Nous ne sommes pas au monde uniquement pour nous-mêmes. Nous sommes dans une liaison étroite avec les autres hommes, avec notre patrie [...] Chacun exige de nous certains devoirs auxquels nous ne pouvons pas nous soustraire nous-mêmes. C'est donc violer les devoirs de la société que de la quitter avant le temps²²⁵.

Toutefois, l'article ajoute que « si un homme qui a le cerveau dérangé [...] se tue, on ne peut pas regarder son action comme un crime, parce que dans un tel état on ne sait pas ce qu'on fait²²⁶ ». Cela serait donc un suicide *indirect*, voire une tentative de meurtre, étant donné que Suzanne est poussée à cet état : « on me dégoûta de presque tous les moyens de m'ôter la vie, parce qu'il sembla que loin de s'y opposer, on me les présentait. » (*LR*, 55). De ce fait, le jardin diderotien est marqué par la perfidie des autres religieuses et témoigne de la désunion dans le couvent (ici, de Longchamp), et même de sa perversion – ainsi que celle du cloître – par les religieuses vu qu'elles comprennent et favorisent le dessein de Suzanne. Ainsi, cette discordance²²⁷ entre les deux œuvres étudiées témoigne déjà de la vision dissonante des auteurs sur les couvents.

En outre, ce lieu clos est souvent en périphérie d'une forêt et/ou de la ville. L'abbaye de Longchamp se situait dans la forêt de Rouvray (l'actuel Bois de Boulogne) à Paris, tandis

²²⁴ *LR*, p. 54.

²²⁵ Art. « Suicide » (morale), *Encyclopédie*, vol. XV (1765), p. 639b–641b.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Cette ambivalence du jardin est aussi celle remarquée dans *Le Moine* de Lewis. Tout d'abord, il apparaît comme un *locus amoenus* où il y a une végétation luxuriante (« Une brise légère soufflait sur les allées le parfum des orangers en fleur, et le rossignol épanchait son mélodieux murmure du fond d'un désert artificiel. », Matthew Gregory Lewis, *Le Moine*, *op. cit.*, p. 83) et une sérénité religieuse (« Au sein de ce petit bois s'élevait une grotte rustique faite à l'imitation d'un ermitage [...] Le calme universel s'était communiqué à son âme, et une tranquillité voluptueuse y répandait sa langueur. », *Ibid.*). Or, le double sens des occurrences « voluptueuse » et « langueur » est déjà révélateur du changement du jardin en *locus terribilis*, puisqu'il sera le lieu où naissent les désirs d'Ambrosio, suite à la confession amoureuse de Rosario-Matilda qui dévoile son sein nu en tentant de se tuer. Par punition divine, semble-t-il, Ambrosio est piqué par un *cientipodoro* (p. 104) pour avoir osé profaner la pureté du lieu. Ici, il n'y a pas d'imperméabilité entre deux mondes : cf. *infra* : « De la bête au cruel : l'homme violent ».

que le couvent des capucins de B... est installé entre la ville (« la ville fut si peu éloignée que du cloître, *ED*, 34) et la forêt (« Le cloître était à mes pieds [...] Les oiseaux s'éveillaient et voletaient dans la forêt [...] je descendis rapidement la montagne, sous les ombrages de la forêt », *ED*, 73) : ce sont (souvent) des microcosmes « en marge » géographiquement. De surcroît, la conception spatiale intérieure est elle aussi particulière en possédant des cellules – chambres, cachots – et en prohibant la sortie, à la manière des asiles et des prisons. Cet interdit, en lien avec l'univers carcéral, se manifeste dans « la réalité matérielle de l'espace clos, c'est-à-dire l'existence d'un mur [qui] conduit nécessairement à chercher une séparation réelle de la population recluse ou enfermée du reste de la société²²⁸. » Quoiqu'on ne puisse pas réellement comparer les types d'enfermement entre les espaces cités avec leurs restrictions de liberté ou leurs conditions de vie – sans tomber dans une généralisation faussée –, la reproduction de ces mêmes schémas de réclusions permet de mettre en exergue le caractère hétérotopique du cloître, ce « lieu autre » que Foucault, dans sa conférence « Des espaces autres », décrit comme :

Des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables²²⁹.

Le philosophe explique qu'auparavant, dans les sociétés dites primitives, il existait des hétérotopies de crise mais que celles-ci se sont muées, dans les sociétés actuelles, en hétérotopie de déviation à savoir « celle[s] dans l[es]quelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée²³⁰ » et dans lesquelles on dépend d'une autorité en place. Il donne en exemple les prisons et les asiles, mais aussi les maisons de retraite « qui sont en quelque sorte à la limite de l'hétérotopie de crise et de l'hétérotopie de déviation, puisqu'après tout, la vieillesse est une crise, mais également une déviation puisque, dans notre société où le loisir est la règle, *l'oisiveté forme une sorte de déviation*²³¹. » Mais, cette caractérisation pourrait-elle regrouper également les couvents et la retraite religieuse, malgré leur désintéret pour le loisir ?

b. Une Hétérotopie ?

²²⁸ Raúl Estanguí Gomez et Diane Pasquier-Chambolle, « De l'enfermement et des lieux de réclusion », *Hypothèses*, vol. 11, n° 1, 2008, p. 145.

²²⁹ Michel Foucault, « “Des espaces autres” », *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004, p. 15.

²³⁰ *Ibid.*, pp. 15-16.

²³¹ *Ibid.*, p. 16, (nous soulignons).

De l'oisiveté laïque à l'acédie²³² religieuse, ou de la paresse physique à la paresse spirituelle, ceux présentant cette caractéristique – considérée jusqu'à la fin du Moyen-Âge comme un péché capital²³³ – sont généralement mal vus, voire rejetés, car, comme nous venons de l'énoncer, « nous ne sommes pas au monde uniquement pour nous-mêmes²³⁴. » Dans les institutions religieuses, ils peuvent même être *punis*. Dans le cas de Suzanne, nous l'avons vu, son refus des actions surérogatoires – même si elle n'y est pas obligée et qu'il y a d'autres facteurs – provoque la méchanceté de la Mère sadique qui, pour lui trouver des fautes, « donnait des ordres incompatibles » (LR, 53) à Suzanne, puis la « punissait d'y avoir manqué » (LR, 53). Ce faisant, sœur Sainte-Christine « dérangeait [...] toute la conduite claustrale » (LR, 53) de sa fille spirituelle, pour lâchement l'accuser d'acédie et mieux la vilipender ensuite. D'autant plus que cette œuvre à portée anticléricale expose une normalisation de la souffrance²³⁵ au sein des couvents, au travers des macérations (qui sont cruelles) et de la gradation de la violence à l'encontre de la jeune Suzanne vu qu'elle finit dans un *in pace*. Ce double enfermement montre le paradoxe de ce lieu où l'on est déjà enfermé, et affirme que le cachot où on est *solitaire* demeure bien une punition – appuyant la victimisation de Suzanne. Ainsi, cela met en exergue la dimension spéculaire du cloître : il est un reflet *stérile* de la société, au sens propre (impossibilité de la procréation) et au sens figuré étant donné que son dessein de transcendance n'est même pas respecté (aucun sentiment de transcendance pour la jeune moniale, voire aucune transcendance, tout court, pour Diderot), d'où les dérives contre-nature.

Pourtant, dans le roman hoffmannien, Médard pratique lui aussi des mortifications, notamment chez le prieur à qui il confesse ses crimes et son détachement religieux, lors de sa descente à Rome :

La pénitence que le prieur m'imposa fut horrible. Chassé de l'Église, comme un pestiféré, banni des réunions des frères, j'étais étendu dans le dépositaire du couvent où l'on mettait les morts, soutenant misérablement ma vie avec des herbes insipides cuites à l'eau, me flagellant et me suppliciant avec des instruments de martyre inventés par la plus ingénieuse cruauté, et je n'élevais la voix que pour m'accuser moi-même, que pour demander, plein de contrition, d'être sauvé de l'enfer dont les flammes brûlaient déjà en moi²³⁶.

²³² Selon, le glossaire de l'Église catholique, l'acédie est « un mal de l'âme qui s'exprime par l'ennui, le dégoût pour la prière, la pénitence, la lecture spirituelle. L'acédie peut être une épreuve habituellement passagère, mais peut être aussi un état de l'âme qui devient une véritable torpeur spirituelle et la replie sur elle-même. C'est alors une maladie spirituelle. ». Voir : <https://eglise.catholique.fr/glossaire/acédie/>

²³³ Sur ce point, voir : Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen-Âge*, trad. de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, Aubier, 2003, p. 151.

²³⁴ Art. « Suicide » (morale), *Encyclopédie*, vol. XV (1765), p. 639b–641b.

²³⁵ Voir, notamment, la thèse de Christina Berdichevsky (*La question de la violence dans La Religieuse, dans Les Liaisons dangereuses, et dans Candide* (thèse de doctorat, Université McMaster, Hamilton, Canada), 1987).

²³⁶ ED, p. 345

Mais celles-ci sont légitimées du fait des actes commis par Médard et par le fait qu'il les accepte sincèrement et pleinement puisqu'elles constituent un moyen de se racheter auprès de Dieu, de faire pénitence ; la contrition est véritable chez lui. Mieux encore, ses punitions sont amoindries car, à son retour au couvent des capucins de B..., Léonard lui dit : « tu as rompu coupablement ton vœu ; en t'enfuyant honteusement, au lieu d'exécuter la mission qui t'avait été confiée, tu as trompé le couvent de la façon la plus indigne. Je pourrais te faire murer tout vif, si je voulais agir d'après la rigueur de la loi conventuelle » (*ED*, 414). Finalement, le jeune moine ne subit guère l'emmurement au sens propre, ni même l'emmurement au sens figuré (à l'*in pace*) – contrairement à Suzanne. De ce fait, la retraite religieuse n'est pas en soi une déviation puisque l'oisiveté y est punie²³⁷. En revanche, ce sont la violence de ces punitions et la particularité du pouvoir qui trahissent le caractère hétérotopique du lieu. En effet, en dépit des lois conventuelles *prescrites*²³⁸, le pouvoir au couvent appartient à celui – ou celle – en charge, il dépend donc de son « bon vouloir » – comme le soulignent et Léonard et de Moni – de les faire respecter ou même d'en abuser : tandis que Suzanne est punie injustement, Médard est absous arbitrairement.

Ce système punitif qui rapproche le cloître une fois de plus du modèle carcéral est aussi, paradoxalement, celui qui devrait l'en éloigner dans le fond. D'une part, parce que la première peine du condamné est la privation de liberté avec l'enfermement, tandis que la claustration a pour but de s'ouvrir entièrement à Dieu. D'autre part du fait que la prison *per se* soit le lieu de « réunion » entre les criminels, alors qu'à l'inverse la Maison de Dieu en étant logiquement exemple de vertu et exempte de vice ne devrait pas accueillir le mal en son sein, d'où leur isolement du monde :

Le monastère doit, autant que possible, être disposé de sorte que l'on y trouve tout le nécessaire : de l'eau, un moulin, un jardin et des ateliers pour que l'on puisse y exercer les divers métiers à l'intérieur même de la clôture. De la sorte les moines n'auront aucune nécessité de courir au dehors, ce qui n'est pas du tout avantageux pour leurs âmes²³⁹.

²³⁷ Une paresse dans la perspective religieuse, c'est-à-dire que si nous prenons le point de vue de la société et des civils, le fait que les religieux ne participent pas économiquement ou socialement pourrait être vu comme de l'oisiveté. Du coup, pour la société, la claustration peut être bien vue comme une déviation.

²³⁸ Dans *Les Élixirs du Diable*, le prieur italien explicite ces lois : « toi qui m'avais confessé une série d'actions épouvantables, j'ai obéi aux lois de l'Église, qui veulent que le malfaiteur que n'a pas atteint le bras de la justice et qui a avoué avec contrition ses crimes au serviteur de Dieu, prouve la sincérité de son repentir par des actes matériels. Il faut qu'il tourne son esprit entièrement vers le ciel, en châtiant sa chair, afin que le martyre terrestre qu'il endure compense l'inférieure jouissance que lui ont valu ses péchés. », *ED*, p. 349.

²³⁹ Benoît de Nursie, *La règle de saint Benoît*, traduite du latin par Germain Morin de l'Abbaye de Maredsous,

66, 6-7 : *Monasterium autem, si possit fieri, ita debet constitui ut omnia necessaria, id est aqua, molendinum, hortum, vel artes diversas intra monasterium exercentur, ut non sit necessitas monachis vagandi foris, quia omnino non expedit animabus eorum.*

Conséquemment, ces lieux sont diamétralement opposés sur le plan de la morale, et c'est ainsi que, par rapport à la norme sociétale, ils sont déviants puisqu'ils sont les deux extrêmes pôles. Pourtant, en sous-entendant que la société est encline à la perversion comme le fait saint Benoît, il semblerait que la norme religieuse est plus déviante que la norme carcérale, relativement à la normalité sociale – renforçant le caractère hétérotopique et microcosmique. Semblablement, cette pensée est véhiculée dans les œuvres : « la vie profane » (*ED*, 38), « l'admiration idolâtre dont tu es l'objet de la part d'un peuple léger, toujours à la recherche d'excitations » (*ED*, 53), « Les gens du monde sont méchants ; on fera les suppositions les plus défavorables à votre esprit, à votre cœur, à vos mœurs » (*LR*, 73), « Que ferez-vous dans le monde ? Vous avez de la figure, de l'esprit et des talents ; mais on dit que cela ne mène à rien avec la vertu » (*LR*, 67). Dans *Les Élixirs du Diable*, les civils sont remarqués par leur passion pour la vie terrestre où leur insouciance et leur ignorance les conduisent à se détourner involontairement de Dieu, tout en offensant ce dernier lors d'une cérémonie lui étant dédiée. Dans *La Religieuse*, le laïc pour Mère Sainte-Christine se distingue par son caractère pernicieux et spécieux contre lequel la moralité ne sert à rien, voire nuit à lui-même. Cependant, il n'a guère de représentant dans l'œuvre, à l'exception du destinataire et de Mme Madin qui recueille la jeune Suzanne à la fin : tous deux contredisent cette image véhiculée par Sainte-Christine.

Dès lors, en colportant de la sorte cette image de la société, les religieux et les religieuses induisent que le cloître est un lieu de pure morale. Néanmoins, leur représentation de ce dernier semble se focaliser sur des idéaux utopiques de ce que devrait être en principe le lieu, dans la religion et dans l'imaginaire collectif²⁴⁰, et non sur ce qu'il est réellement ou potentiellement.

c. Un Lieu habité par le bien et par le mal.

Lorsque nous définissons le lieu comme moralement bon, nous semblons nous attacher au symbolisme de l'architecture hiératique qui serait, dans ce cas, immuable. Cependant, l'éthique n'est pas liée à un espace en soi, mais aux personnes présentes et à leurs actions dans celui-ci. C'est pour cela qu'il ne peut point y avoir de représentation unique et figée de la maison de Dieu et que, progressivement, elle semble si inégale, voire ambiguë (par rapport à son idéal et au Code religieux). Par exemple, les couvents diderotiens sont, globalement, le

²⁴⁰ Un imaginaire qui peut évoluer et changer, comme avec la représentation des couvents dans le roman gothique.

domaine du mal et de la perversion puisqu'ils sont marqués, dès le noviciat – à savoir « le temps le plus doux de la vie monastique » (*LR*, 17) –, par l'hypocrisie (« Ô Monsieur, combien ces supérieures de couvent sont artificieuses », *LR*, 14) et les manipulations : « une mère des novices est la sœur la plus indulgente qu'on a pu trouver. Son étude est de vous dérober toutes les épines de l'état ; c'est un cours de séduction la plus subtile et la mieux apprêtée » (*LR*, 17-18). Bien entendu, passé ce temps, ce ne sont plus de simples tromperies mais des sévices sadiques, puis sexuels (avec les deux dernières Mères) qui sont entrepris à l'encontre de Suzanne. Cela démontre que, malgré la sainteté apparente du lieu et son but premier, ce sont les supérieures qui définissent – volontairement ou involontairement – la moralité ambiante et ce, du couvent entier comme avait pu le dire Mère de Moni : « Entre toutes ces créatures que vous voyez autour de moi, si dociles, si innocentes, si douces, eh bien, mon enfant, il n'y en a presque pas une, non, presque pas une, dont je ne pusse faire une bête féroce » (*LR*, 80). En effet, selon les états d'âme d'une Mère – ou d'un « Père²⁴¹ » –, l'atmosphère peut se transformer, comme cela s'est passé à Arpajon qui a d'abord expérimenté un bonheur immense lorsque la supérieure était en « bonne santé » physiquement (« Jamais la communauté n'avait été plus heureuse que depuis que j'y étais entrée. La supérieure paraissait avoir perdu l'inégalité de son caractère », *LR*, 148) pour peu à peu vivre l'inverse, lors de la manifestation physique de son hystérie : « Pendant des mois entiers que cette maladie dura, le reste de la communauté eut le temps de pâtir et de me prendre en aversion » (*LR*, 176). Toutefois, il faut reconnaître que cette vision négative des couvents est inhérente à Suzanne – et à juste titre ! – du fait de ses malheurs étant donné que le lecteur ne possède pas d'autres témoignages de religieuses. Autrement dit, ce n'est qu'une seule des diverses réalités du couvent qui se fait voix dans le texte. La preuve étant que la Mère de Moni arrivera à casser la conception de la narratrice grâce à son onction qui est, dans un sens, aussi séductrice mais non manipulatrice :

Je fis mon noviciat sans dégoût ; je passe rapidement sur ces deux années, parce qu'elles n'eurent rien de triste pour moi que le sentiment secret que je m'avançais pas à pas vers l'entrée d'un état pour lequel je n'étais point faite. Quelquefois il se renouvelait avec force ; mais aussitôt je recourais à ma bonne supérieure, qui m'embrassait, qui développait mon âme, qui m'exposait fortement ses raisons, et qui finissait toujours par me dire : « Et les autres états n'ont-ils pas aussi leurs épines ? On ne sent que les siennes. Allons, mon enfant, mettons-nous à genoux, et prions²⁴²... »

²⁴¹ *ED*, p. 35 : « [Léonard] était entouré des frères et l'on voyait vite tout le caractère de ses relations avec eux ; l'on avait aussitôt une idée complète de l'organisation et des mœurs monacales. Le calme et la gaieté d'esprit qui se dégageaient nettement de sa personne se répandaient sur tous les moines. »

²⁴² *LR*, p. 41.

Bien que ses vertus la rendent marginale relativement aux autres religieuses – vu que la norme des couvents diderotiens est pervertie et n'est plus en accord avec le Code religieux²⁴³ –, cela permet, plus ou moins, une certaine neutralité. La présence de Moni consent d'une part à placer le couvent comme un lieu symétrique à la société, d'autre part à montrer que tout n'est pas mauvais dans celui-ci. Sans ce personnage, le cloître serait totalement un lieu impur où les traits les plus néfastes de la société et de l'homme en société – mais pas seulement – s'exacerbent. De manière stratégique, Diderot peut alors toucher les sentiments du destinataire (Croismare est pieux) et du lecteur en général. Semblablement, l'effet de contraste entre de Moni et les autres supérieures amplifie les excès de ces dernières, tout en permettant de souligner l'objectivité et l'authenticité²⁴⁴ du récit. Cela est nécessaire pour une meilleure diffusion des messages philosophiques, dans la mesure où le regard de Diderot sur les institutions religieuses sera moins considéré comme sectaire, à la manière de Hoffmann.

Il est vrai que les cloîtres hoffmanniens offrent, contrairement à *La Religieuse*, une représentation de la maison de Dieu en adéquation avec les mœurs ecclésiastiques. La sainteté mystique (marginale) de la Mère de Moni n'est pas sans rappeler celle de la princesse-abbesse du couvent des cisterciennes. En revanche, cette dernière – quoiqu'il s'agisse toujours d'une aliénation – correspond bien à la normalité morale puisqu'elle deviendra la personnification de « l'Église triomphante²⁴⁵ » (*ED*, 33) aux yeux du Médard enthousiasmé. Par ailleurs, dans le cloître masculin, ce sont ces mêmes vertus de bonté et de zèle d'apostolat qui sont constatées chez Léonard²⁴⁶ : « La bienveillance naturelle du prieur » (*ED*, 35) ; « le bienveillant sourire suspendu à ses lèvres faisait ressortir avec plus de force sa satisfaction intérieure et le calme de son esprit » (*ED*, 37). De surcroît, au couvent des capucins de B..., aucune tare ne semble à signaler puisque, contrairement au couvent de Sainte-Marie, la prise de l'habit n'est ni dépêchée ni manipulée :

Cependant le jour fut pris pour ma profession ; on ne négligea rien pour obtenir mon consentement ; mais quand on vit qu'il était inutile de le solliciter, on prit le parti de s'en passer²⁴⁷.

Sans cependant me détourner de ce dessein [de devenir religieux], il me conseilla d'attendre au moins encore quelques années et, entretemps, d'ouvrir les yeux sur le monde un peu plus que je ne l'avais fait jusqu'alors²⁴⁸.

²⁴³ L'opposition entre le code religieux, le code naturel et le code civil est étudiée dans : « L'homme en proie des contradictions des lois ».

²⁴⁴ Avant de démontrer l'objectivité et l'authenticité des récits, il faut que les auteurs justifient la vraisemblance et la moralité de leur œuvre. Tout cela est étudié dans « Le mémoire ou le témoignage d'outre-tombe ».

²⁴⁵ À l'inverse, Mère sainte Christine est qualifiée par l'archidiacre en ces termes : « Vous êtes indigne de vos fonctions ; vous mériteriez d'être déposée. », *LR*, p. 99.

²⁴⁶ Si nous apposons les deux œuvres, nous pouvons voir que Léonard est le parfait équilibre entre la philanthropie religieuse propre à Dom Morel et la rigueur morale du Père Le Moine.

²⁴⁷ *LR*, p. 22.

Ce parallèle met en avant les préceptes nécessaires à une entrée « correcte » en religion : vocation, libre-arbitre et empirisme (de vie). Vu que ces préceptes ne sont pas respectés dans *La Religieuse*²⁴⁸, le cloître est semblable à une prison. Parce qu'ils sont honorés dans *Les Élixirs du Diable*, la maison de Dieu devient le lieu de la libération matérielle de l'homme, primordiale pour tendre vers le spirituel et une vie céleste – mais insuffisante dans le cas de Médard qui y entre par une vocation paradoxalement biaisée. C'est pourquoi, dans ce dernier couvent, il règne un sentiment de paix :

Il ne se trouvait personne parmi les frères qui ne fût entré dans le cloître de sa propre volonté, ou même qui n'eût obéi, en y entrant, aux exigences d'une vocation intime ; mais le malheureux qui eût cherché là un port pour échapper à l'anéantissement du désespoir, le frère Léonard l'aurait bientôt consolé. Sa présence eût été la courte transition qui conduit au repos ; et, réconcilié avec le monde, sans attacher d'importance à ses frivolités, il se serait élevé au-dessus du tourbillon terrestre, tout en vivant sur la terre. Léonard avait emprunté ces tendances extraordinaires à l'Italie, où le culte et toute la conception de la vie religieuse n'ont pas la même austérité que dans l'Allemagne catholique²⁵⁰.

Or, ce n'est pas sans ironie que Hoffmann oppose, céans, les pratiques *italiennes* et les pratiques *allemandes*. En effet, lorsque Médard arrive finalement à Rome et plus précisément au Vatican, il découvre réellement ce qu'est la « chaleureuse » – et sensuelle²⁵¹ – tradition italienne.

Le Vatican est le cloître suprême qui doit prôner l'idéal religieux et donner l'exemple aux autres maisons religieuses : il est le représentant par excellence des autres couvents, celui qui devrait constituer la norme²⁵² (de vérité) sur laquelle se règlent les autres. Bien qu'il ait une étymologie discutée entre plusieurs sources²⁵³, « Vatican » fait toujours référence au *devin* ou au *prophète* (du latin *vates*). Pourtant, le Pape, habitué aux flagorneries, aux sornoiseries, et tous autres jeux de pouvoir entre ecclésiastiques pour s'élever dans l'échelle hiérarchique, ne sait plus distinguer – à l'inverse de Léonard ou de l'abbesse – un vrai pénitent d'un faux. N'ayant guère cette intuition divine et céleste (pourtant révélatrice d'une communion avec Dieu ou de la sagesse intérieure), il remet directement en cause le repentir du moine au travers d'une tournure interrogative : « Je vous ai fait appeler parce que l'on m'a parlé de votre extrême piété. Pourquoi, moine Médard, fais-tu tes dévotions publiquement

²⁴⁸ *ED*, p. 38.²⁴⁸ *LR*, p. 102 : Ils ne sont pas respectés pour Suzanne, mais ces préceptes sont tout de même présents dans

l'œuvre : « Une fille demanda à ses parents la permission d'entrer parmi nous, son père lui dit qu'il y consentait, mais qu'il lui donnait trois ans pour y penser. Cette loi parut dure à la jeune personne, pleine de ferveur, cependant il fallut s'y soumettre. Sa vocation ne s'étant point démentie, elle retourna à son père, et elle lui dit que les trois ans étaient écoulés ».

²⁵⁰ *ED*, p. 37.

²⁵¹ *cf. infra* : « L'homme en proie aux contradictions des lois ».

²⁵² Du latin *norma* qui signifie « règle, équerre ».

²⁵³ Ce nom viendrait soit d'un dieu étrusque nommé « Vaticanus » ou d'une ville étrusque nommée « Vaticum », soit du mot « *Vaticinium* » du fait qu'il y aurait eu de nombreux devins, du temps des Romains.

devant le peuple dans les églises les plus fréquentées ? » (ED, 383). Une pensée qui est partagée par d'autres au point que le contrit ne serait qu'un personnage illusoire (« Eh ! dit-il, vous avez très bien conçu et exécuté votre rôle. », ED, 390) qui lui vaudra d'être la cible d'une tentative d'assassinat par un « poison caustique » (ED, 400). Méthode indirecte et cruelle, l'empoisonnement reste toutefois plus « doux » que la décapitation du pieux frère Cyrille. Cette violence nous fait ainsi mieux comprendre la comparaison entre le Saint-Siège contemporain de la diégèse et l'emblématique pape amoral de la Renaissance, Borgia : « le vicaire actuel du Seigneur est une perle de vertu si on le compare à Alexandre VI » (ED, 390). Les Borgia, qui ont inspiré de nombreux romantiques²⁵⁴ – certains, lecteurs de Hoffmann – sont symboles de la décadence de l'Église romaine. Le parallèle avec Alexandre VI suggère ainsi que le pouvoir ecclésiastique n'est pas intrinsèquement lié à une moralité religieuse²⁵⁵ ; insinuation que Diderot fait également avec les deux dernières Mères de *La Religieuse*. De ce fait, il serait possible que certains humains devinssent corrompus dès lors qu'il est question de pouvoir. Mais, sans pouvoir le démontrer et sans devoir généraliser, il semblerait surtout que les dépravés profitent d'instances dont les pouvoirs ne sont pas remis en cause pour s'y cacher et s'octroyer certains droits.

Architecture qui favorise le spirituel en emprisonnant l'humain, punitions qui peuvent être extrêmes en étant possiblement iniques, le microcosme se remarque par son ambivalence constante entre bien et mal, où la moralité ambiante est, elle, instable. Le cloître qui repose sur des normes contraires à la société ne peut que se présenter en hétérotopie dont l'administration se juxtapose avec celle de la prison.

²⁵⁴ À titre d'exemples, voir : *Lucrece Borgia* (1833) de Victor Hugo ou *Les Borgia* (1839-1840) d'Alexandre Dumas.

²⁵⁵ De plus, ce pape est important dans l'Histoire religieuse allemande : à la suite d'une Bulle où il promet des indulgences contre des « dons » d'argent (qui est un acte de simonie, s'il y a abus), un scandale éclate et mène à la Réforme de Luther, soit à la naissance du protestantisme.

2. Un Laboratoire de l'humain contre-nature ?

Par son caractère sacré, le microcosme claustral ne peut guère reposer sur les mêmes règles que la société. Dans ce milieu exigeant une morale irréprochable, il est essentiel de renoncer à soi-même pour réussir à contrôler ses pulsions. Quoiqu'il s'agisse d'un but *a priori* honorable, il nécessite un assujettissement du corps – et de l'esprit – pour peu à peu devenir un corps « docile » selon la formule de Foucault²⁵⁶ ; c'est à présent l'ambiguïté de l'homme qui est manifestée.

a. Du corps docile à l'esprit discipliné

Pour contrôler son corps, il faut d'abord contenir ses désirs pulsionnels dans son esprit. La tempérance aide à cela en permettant au sujet d'être actif (de lui-même) au lieu d'être passif. Elle exige néanmoins d'être pénitent sous prétexte que le péché serait attaché dès la naissance à la nature humaine. Le christianisme contraint à la tempérance et à la pénitence – qui étaient auparavant des exercices de soi à soi –, puis impose une structure, un lieu, une déontologie. Guidés par la foi et le spirituel, les ecclésiastiques rejettent à présent un corps *diabolisé*. Si dans la société, c'est par l'aveu²⁵⁷ et les interdits que cela s'opère, pour les religieux – et les religieuses – cela s'accomplit plus parfaitement (au sens propre) aussi par la claustration et par une domestication de ce corps pour qu'il serve comme instrument de prière et qu'ils correspondent à un idéal religieux.

Or, l'enfermement n'est guère suffisant pour soumettre le corps car il nécessite ce que « Foucault appelle *discipline* [à savoir] l'ensemble des techniques propres à rendre les corps *dociles* ²⁵⁸ . ». Elle commence par la création d'un espace *utile, fonctionnel et hiérarchique*²⁵⁹ qui infère alors une individualisation des « corps par une localisation qui ne les implante pas, mais les distribue et les fait circuler dans un réseau de relations²⁶⁰. » Autrement dit, cette caractérisation coercitive produit un individu au corps soumis dans une masse d'autres individus assujettis, qui sont à la fois uniques (par le corps) et banals (en tant que sujet), car interchangeables – d'où peut-être l'anonymat de la plupart des moines et des moniales dans les œuvres. Puis, cette discipline continue d'asservir le corps – et ce surtout au

²⁵⁶ Plus exactement qu'une formule, il s'agit d'un chapitre de *Surveiller et Punir* (1975).

²⁵⁷ Concernant ces notions d'aveu, voir *La volonté de savoir* de Michel Foucault.

²⁵⁸ Arianna Sforzini, « Le gouvernement des corps », *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Arianna Sforzini (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 49.

²⁵⁹ Nous reprenons ici les points énoncés par Foucault dans « l'art des répartitions » de *Surveiller et Punir*.

²⁶⁰ Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 147.

couvent²⁶¹ – par une ritualisation des gestes, comme la démarche lente du fait de la coule avec la tête baissée ou encore le signe de croix, et par une codification du temps avec les différents offices qui quadrillent et rythment la journée. Finalement, la répétition entraîne une autonomisation *inconsciente* du corps qui devient alors incontrôlable au niveau physique et psychique pour celui auquel il appartient²⁶², même lors de situations qui ne s’y prêtent pas : « J’allai de long en large dans la chambre, comme il le voulait, en mettant tous mes soins à cacher cette allure monacale dont on ne peut jamais se débarrasser complètement, quel que soit le temps depuis lequel on a quitté le cloître. » (*ED*, 134) ; « Je n’ai jamais eu l’esprit du cloître, et il y paraît assez à ma démarche ; mais je me suis accoutumée en religion à certaines pratiques que je répète machinalement [...] Mes compagnes se mettent à rire, et croient que je m’amuse à contrefaire la religieuse » (*LR*, 193). Bien qu’on dise que « l’habit ne fait pas le moine », la formation monacale dans l’œuvre a marqué la chair des protagonistes de telle sorte que le pouvoir-discipline semble produire un nouveau corps en anéantissant l’ancien, de façon psychologique et définitive, comme en témoigne le contraste entre « soin²⁶³ » et « allure » dans l’œuvre hoffmannienne²⁶⁴ et celui entre « esprit » et « démarche » dans l’œuvre diderotienne, en plus de l’adverbe « machinalement »²⁶⁵.

Cette coercition de l’esprit au corps n’est certainement pas la seule à laquelle les religieux sont soumis étant donné que les règles de l’Église conditionnent une forme d’oppression – également pour les Hommes civils –, dans un va-et-vient, entre conscient et inconscient. Jouant d’un enrôlement dans la religion dès le plus jeune âge, de l’obligation et de la normalisation d’un culte devenu quotidien, le christianisme a su planter les germes de sa doctrine de génération en génération, jusqu’à son déclin au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle. D’un mariage réglementé pour la société à une abstinence codifiée pour les

²⁶¹ Quoique Foucault explique que, dans les disciplines dites « monastiques », la ritualisation a « pour fin principale une augmentation de la maîtrise de chacun sur son propre corps » (*Surveiller et Punir*, p. 139), nous voyons que dans les œuvres, cette même ritualisation aliène.

²⁶² En effet, pour Diderot, « il n’y a pas d’autre pensée que du corps », résume Colas Duflo (*Diderot philosophe*,

Paris, Honoré Champion, « Travaux de philosophie », 2003, p. 258).

²⁶³ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « soin » : « Attachement de l’esprit, de la pensée pour quelque chose. »

²⁶⁴ Quand Médard arrive au château du baron et qu’Euphémie pense qu’il s’agit non pas de Médard, mais de Victorin, elle prend peur par son allure *trop* monacale : « Elle m’avoua que ma tonsure, ma barbe naturelle, de même que ma démarche tout à fait monacale, qui déjà n’était plus aussi austère qu’au début, lui avaient causé mille angoisses », *ED*, p. 100.

²⁶⁵ Suzanne détaille ses gestes machinaux : « une cloche vient-elle à sonner ? ou je fais le signe de la croix, ou je m’agenouille ; frappe-t-on à la porte ? je dis : Ave ; m’interroge-t-on ? c’est toujours une réponse qui finit par oui ou non, chère Mère, ou ma sœur ; s’il survient un étranger, mes bras vont se croiser sur ma poitrine, et au lieu de faire la révérence, je m’incline », *LR*, p. 193.

religieux²⁶⁶, la sexualité au cœur de cette religion disciplinaire est révélée par une censure idéologique et est simultanément révélatrice d'un trop-plein dans le discours ²⁶⁷ . Effectivement, en inondant son discours de nombreux interdits, d'un côté la religion « remplit une fonction de conservation de l'ordre social²⁶⁸ » à grande échelle, et de l'autre elle s'autorise à contrôler, à plus petite échelle, le milieu intime et fermé, au travers d'une *scientia sexualis*²⁶⁹ qui codifie le permis et l'illicite en ôtant la dimension érotique du sexe. La sexualité doit correspondre alors à un idéal moral qui en la formatant pourrait empêcher une liberté des désirs conscients, en les condamnant déjà dans l'inconscient – par l'action du Surmoi sur le Ça. C'est pour cela que Médard se refusait d'abord à ce désir « inconnu » (ED, 40) et angoissant ; que Diderot créa une héroïne « inattaquable moralement²⁷⁰ » pour défendre sa philosophie.

Ainsi, les commandements de Dieu – mêlés aux commandements du Surmoi – et le Code religieux freinent les pulsions en induisant qu'elles sont contre-nature étant donné qu'elles sont signe de l'action tentatrice du diable sur l'humain, ou plus généralement symboliseraient quelque chose de turpide. Mais cela n'est le cas que si nous plaçons l'homme dans son ensemble sociétal, c'est-à-dire que si nous regardons l'homme individuellement, la pulsion et le désir qui en résultent ne sont qu'un mécanisme psychique et naturel²⁷¹ vu qu'ils lui sont consubstantiels. En revanche, même au niveau individuel du moine (masculin ou féminin), le désir pulsionnel resterait contre-nature parce qu'antinomique par rapport à l'idéal chrétien : la charité – en tant qu'amour exclusif pour Dieu – n'est plus honorée en étant détournée par l'ordre du corps. Chez le religieux, cela induit logiquement la *libido dominandi* et il reproduirait donc la première faute chrétienne²⁷² ; c'est ce que font finalement les personnages de religieux dans le corpus. Pour les moniales, nous avons énoncé auparavant qu'interdire n'empêche guère de faire, mais que cette proscription pouvait entraîner une mélancolie en les rendant passives à leur désir. Pour le moine, nous avons vu que sa soi-disant absence de désir n'était que le processus d'un refoulement et que ses

²⁶⁶ cf. *infra* : « Entre interdits religieux et “impératifs” sexuels ».

²⁶⁷ Michel Foucault, *La volonté de savoir*, op. cit., p. 33.

²⁶⁸ Pierre Bourdieu, « Genèse et structure du champ religieux », *Revue française de sociologie*, 1971, 12-3., p.

299. Il parle ici de la théorie sociologique de la religion, de Weber et de Marx, mais Bourdieu lui-même dit de l'Église qu'elle est le paradigme de l'institution sociale.

²⁶⁹ À l'inverse de l'*ars erotica* qui était plutôt développé dans l'antiquité et dans les sociétés orientales. Pour cela, voir, Michel Foucault, *La volonté de savoir*, op. cit.

²⁷⁰ Catherine Cusset, « Suzanne ou la liberté », *art. cit.*, p. 31.

²⁷¹ Nous reviendrons plus tard sur cette ambivalence de la pulsion entre contre-nature dans la société et nature de l'individu.

²⁷² L'orgueil, même sans être un amour excessif de soi-même, écarte de Dieu et de ses préceptes, comme ont pu le faire Adam et Eve.

pulsions réapparaissent avec le retour du refoulé. De ce fait, d'une façon ou d'une autre, le cloître favorise ou engendre vraisemblablement la tentation et le désir dont il est censé protéger. Conséquemment, ce paradoxe révèle une intériorisation qui n'est pas que spatiale, mais également psychique. *A fortiori*, sous l'effet de son renfermement et de sa contrainte, le cloître est possiblement supplanté par une autre représentation possible de lui-même où il incarne un laboratoire de l'humain entre vie et mort.

b. L'Innocence mortifère

La claustration est une mort sociale au profit d'une vie désintéressée et spirituelle. C'est en cela que l'article encyclopédique « Monastique²⁷³ » corrèle la « mort civile » et la « mort naturelle », en plus du fait que les religieux ont un « statut légal ambivalent²⁷⁴ ». Or, ce n'est que la première étape, la première épreuve de la vie sur Terre pour les moines et moniales, puisqu'il faut également prouver la détermination de son repentir avec l'ascétisme. Néanmoins, cela suggère la nécessité de *renaître* pour accéder à la vie céleste dans le royaume de Dieu. Chez les catholiques, le baptême peut être considéré comme la première renaissance parce qu'il permet la purification du péché originel en devenant « Enfant de Dieu » – ce qui sous-entend que le nouveau-né avant sa naissance est innocent mais que son arrivée au monde le pervertit. Ainsi, ce sacrement répare une faute ontologique que Thomas d'Aquin appelle le « péché du premier père²⁷⁵ » et qui est le seul pouvant être transmis à toute la descendance d'Adam puisque « Le premier péché a corrompu la nature humaine d'une corruption qui affectait la nature ; mais les autres péchés la corrompent d'une corruption qui affecte seulement la personne²⁷⁶ ». Par ailleurs, cette considération du théologien est partagée par les encyclopédistes :

Tout mérite & démérite est personnel, ayant pour principe la volonté de chacun, qui est le bien le plus propre & le plus incommunicable de la vie ; ce sont donc des lois humaines également injustes & barbares, que celles qui condamnent les *enfants* pour le crime de leur père²⁷⁷.

De ce fait, il est particulièrement tragique que les parents des protagonistes – la mère pour Suzanne et le père pour Médard – usent de cette même logique d'hérédité pour transmettre une faute *personnelle* qui condamne le baptême et la naissance de leur enfant. Cette dernière

²⁷³ Art. « Monastique », *Encyclopédie*, vol. X (1765), p. 639b–640a : « La profession *monastique* est une mort civile, qui produit à certains égards les mêmes effets que la mort naturelle. »

²⁷⁴ Christine Clark-Evans, « Le témoignage de Suzanne », *art. cit.*, p. 80.

²⁷⁵ Thomas d'Aquin, « Question 81 – La transmission du péché originel », *La Somme théologique [Prima secundae]*, Paris, Édition du Cerf, 1984, p. 1153.

²⁷⁶ *Ibid.*, solution 3, p. 1154.

²⁷⁷ Art. « Enfants », (*Droit nat. Morale.*), *Encyclopédie*, vol. V (1755), p. 652b–654a.

est entachée par l'égoïsme des géniteurs : l'adultère de la mère de Suzanne atteste qu'elle a privilégié son plaisir individuel au détriment de la félicité familiale et la volonté du père d'avoir un autre enfant (qu'Euphémie et Victorin), malgré la malédiction, démontre qu'il n'aspire qu'à sa salvation. Les figures parentales commettent, d'une certaine façon, un nouveau parjure en niant le sacrement et la nouvelle innocence de leur progéniture dans la vie chrétienne. D'autant plus que cela inscrit les protagonistes dans une filiation maudite – malgré eux – que l'eau baptismale, seule, ne pourrait purifier : elle nécessite l'entrée en religion. S'ensuit donc une vêtue, sur l'ordre des parents, qui agit également en tant que troisième naissance (naissance en tant venue au monde → naissance chrétienne avec le baptême → seconde naissance religieuse avec la prise d'habit). Toutefois, celle-ci est pervertie étant donné qu'elle s'apparente plutôt à un sacrifice de l'innocence.

Quoiqu'il s'agisse de « l'action sacrée par excellence²⁷⁸ », le sacrifice de Suzanne et de Médard – à mi-chemin entre celui d'Issac²⁷⁹ et celui du Christ²⁸⁰ – paraît ici détourné sarcastiquement par le philosophe français²⁸¹ et par le romantique allemand. En effet, dans le christianisme, Jésus se sacrifie au nom de l'humanité²⁸² pour sa rédemption. Or, dans les œuvres, les personnages en ne rachetant la liberté et en n'expiant les péchés que d'une *seule* personne, la valeur du sacrifice deviendrait irrévérente. En revanche, la jeune femme et le jeune homme ont tous les deux, semble-t-il, une même innocence christique avant, pendant et après leur abnégation. Dans *La Religieuse*, l'innocence de Suzanne avant sa vêtue est signifiée symboliquement par son sang qui coule, notamment lorsque sa mère biologique la repousse cruellement dans le carrosse²⁸³, puisque Jean-Marie Apostolidès explique que le sang en retombant « sur la victime elle-même, achev[e] son identification au Christ flagellé²⁸⁴ » – ce dernier pouvant être considéré comme l'image suprême de « l'innocence

²⁷⁸ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « sacrifice ».

<https://www.cnrtl.fr/definition/sacrifice>

²⁷⁹ La Bible, « Genèse », 22, 1-14 : « Le sacrifice d'Issac ».

²⁸⁰ La Bible, « Hébreux », 9, 13-14 : « Car si le sang des taureaux et des boucs, et la cendre d'une vache, répandue sur ceux qui sont souillés, sanctifient et procurent la pureté de la chair, combien plus le sang de Christ, qui, par un esprit éternel, s'est offert lui-même sans tache à Dieu, purifiera-t-il votre conscience des œuvres mortes, afin que vous serviez le Dieu vivant ! »

²⁸¹ Chez Diderot, il y a aussi l'importance du mythe d'Iphigénie, mais cette dernière est, quant à elle, sacrifiée par son père, Agamemnon, pour apaiser la colère de la déesse Artémis, lors de la guerre de Troie.

²⁸² Selon les épîtres du Nouveau Testament, la formulation diffère entre « pour nous », « pour nos péchés », « à cause de nous », etc. Pour une étude de ces formulations et du sacrifice du Christ en général, voir : Xavier Leon-Dufour, et al., (ed.) *Mort pour nos péchés*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 1984.

²⁸³ « Elle me repoussa durement. Je ne me relevai pas ; le sang me vint au nez [...] Mes larmes et le sang qui coulait de mon nez se mêlaient ensemble, descendaient le long de mes bras, et j'en étais toute couverte sans que je m'en aperçusse. », *LR*, p. 27

²⁸⁴ Jean-Marie Apostolidès, « La religieuse et ses tableaux », *Poétique*, vol. 137, n° 1, 2004, p. 79.

persécutée et des épreuves de la vertu²⁸⁵ » pour la religion. Ensuite, c'est par la comparaison entre sa prise d'habit et son baptême qu'est montrée sa pureté (malgré l'ironie et le message philosophique du passage sur ces cérémonies catholiques) : « je me suis trouvée religieuse aussi innocemment que je fus faite chrétienne ; je n'ai pas plus compris à toute la cérémonie de ma profession qu'à celle de mon baptême, avec cette différence que l'une confère la grâce et que l'autre la suppose. » (*LR*, 46). Finalement, Suzanne et le Christ se rapprochent, une fois de plus, lorsque l'heure de leur mort arrive puisqu'ils meurent tous deux en tant que « criminels » aux yeux d'un groupe (les autres personnages et la société pour Suzanne²⁸⁶ ; les Romains pour Jésus) et en tant qu'« innocents » aux yeux d'un autre (le lecteur ; les Chrétiens).

Cette fin édifiante évoque aussi celle de Médard qui a réussi à se repentir de chacun de ses crimes : « Paix et repos à feu frère Médard ! Que le Dieu du ciel le fasse un jour ressusciter dans la béatitude éternelle et qu'il l'accueille dans le chœur des saints, car il est mort très pieusement » (*ED*, 453). Accompagné par sainte Rosalie dans sa mort²⁸⁷ et bien qu'il n'y ait pas d'allusion directe au sang ici, le lecteur peut déduire que présentement le fluide de Médard n'est plus incolore comme lorsqu'il s'imaginait, orgueilleux, mourir en martyr (« Au lieu du sang, c'était un liquide incolore qui coulait de ma blessure », *ED*, 403). Toutefois, à cause de ses précédents vices, l'innocence de Médard s'éloigne de celle de la Suzanne christique pour se rapprocher d'une pureté plus édénique vu qu'il reproduit, dans un sens, la Chute. Son enfance au cloître de Saint-Tilleul, marquée par le « merveilleux » et le « bienfaisant », rappelle la Grâce de Dieu en laissant le Jardin d'Eden à Adam et Eve, et leur état de grâce dans celui-ci :

Le souvenir de ce temps béni de mon heureuse jeunesse agit toujours sur moi comme un songe délicieux. Ah ! la patrie est loin, bien loin derrière moi. Elle est comme le pays lointain et magnifique où habite la joie pure de la candide innocence enfantine, mais, lorsque je regarde de son côté, je vois, béant devant moi, le gouffre qui m'en a séparé pour toujours²⁸⁸.

Le Médard narrateur, en comparant l'inaccessible « pays lointain » qu'est l'Eden à Saint-Tilleul, pourtant localisé et localisable dans le récit, met en exergue l'incapacité de revenir à cette paix pour lui, mais également pour tous les chrétiens. De plus, l'analogie entre

²⁸⁵ Comme le dirait Christophe Martin (« Innocence et séduction », *art. cit.*, p. 40) à propos du roman de Diderot.

²⁸⁶ En effet, nous savons comment son évvasion du couvent est perçue par le monde, au travers de la question de sa maîtresse : « est-ce que vous seriez assez bête pour vous apitoyer sur une mauvaise religieuse sans mœurs, sans religion, et qui s'amourache d'un vilain moine avec lequel elle se sauve de son couvent ? », *LR*, p. 192.

²⁸⁷ Dans l'œuvre, cette sainte est signifiée par l'odeur de Rose (d'où son nom). C'est en cela que, à l'approche de la cellule de Médard mourant, le Père Spiridion dit : « il nous [Léonard et lui] sembla qu'une suave odeur de roses se répandait autour de nous », *ED*, p. 451.

²⁸⁸ *ED*, p. 30.

l'innocence et l'enfance (à la limite de la parabole en prenant compte de la dimension métatextuelle) suggère que dès que l'humain prend connaissance du bien et du mal, il lui est ensuite impossible de revenir à ces temps bénis *terrestrement* : il faut attendre d'être dans la vie céleste. En d'autres termes, la seule solution et finalité possible pour retrouver l'innocence divine et première est de mourir pour aller au Paradis, ou de verser son sang pour en montrer la pureté.

Alors, l'innocence semble être une allégorie de la mort dans les œuvres, et c'est pour cela que « la métaphore du baptême cède la place à celle des derniers sacrements » comme le développe Jullien²⁸⁹ au sujet de *La Religieuse*. Le cloître en voulant être l'emplacement de la vertu se mue en un espace dans lequel on attend et où on apprend à disparaître. Pour toutes ces raisons, le couvent crée, par sa spatialité et par ses prescriptions, une mélancolie de l'innocence perdue qui entraîne un autre type d'*aliénation*.

c. La Folie au cœur du lieu moral

Le cloître est ce « lieu où la croissance de l'être humain est stoppée²⁹⁰ » physiquement et psychologiquement, selon Jullien ; il est vrai que l'esprit en étant assujéti de toutes parts, au couvent, se retrouve bloqué dans une temporalité tournée vers le passé (représentative de l'innocence d'avant la Chute), sans réelle possibilité de passage au futur (à cause d'une culpabilité et du sacrifice de leur libre-arbitre au travers des vœux) : on nie l'adulte pour le faire retourner à l'innocence enfantine. Cette négation du temps, au travers à la fois d'une « rupture absolue avec [le] temps traditionnel²⁹¹ » et d'un « découpage singulier du temps²⁹² » par la ritualisation de celui-ci, inscrit également le cloître comme une hétérochronie – nécessaire à l'hétérotopie. Dans un sens, le microcosme claustral, en induisant une renaissance et un sacrifice, se rapproche symboliquement du « cimetière [qui] est bien un lieu hautement hétérotopique puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi-éternité, où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer²⁹³ ». C'est pour cela que Suzanne conseille à Croismare de « Tue[r] plutôt [sa] fille que de l'emprisonner dans un cloître malgré elle » (*LR*, 84) et que Médard se métamorphose en sortant du couvent (« Il me semblait que j'entrais dans une vie nouvelle,

²⁸⁹ Dominique Jullien, « *Locus hystericus* », *art. cit.*, p. 135.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 134.

²⁹¹ Michel Foucault, « “Des espaces autres” », *art. cit.*, p. 17.

²⁹² Michel Foucault, *Les hétérotopies* (enregistrement audio), France Culture, 1966, 23 minutes 28 secondes.

²⁹³ *Ibid.*, p. 16.

faite de joie et de gaieté [...] Jamais je ne m'étais senti aussi dispos ; je croyais être un autre homme », *ED*, 73), étant donné que l'enfermement, comme l'enterrement, est synonyme de mort. Cette mort civile porte donc sur l'identité de l'individu qui n'existe plus dans la temporalité *normale* et ne peut que s'exprimer entre les pôles de l'hystérie et de l'animalité. Toutefois, sans complètement remettre en cause la thèse de Jullien, il nous semble que « sur le plan physique [...] le développement de l'adulte défini biologiquement » n'est pas totalement empêché – sauf chez Suzanne avec son absence de désir – bien que le corps soit aussi soumis que l'esprit. En effet, même si le corps des religieux ne sert plus à la reproduction, le mécanisme – faisant partie de l'organisme²⁹⁴ – de ces corps est, lui, explicité et exposé au cloître pour la plupart des religieuses et pour Médard par le biais de la folie. Ainsi, c'est justement parce que la croissance d'un corps ne peut être réellement stoppée²⁹⁵, que peuvent se manifester les aliénations qui tentent de l'en « empêcher » moralement et psychologiquement. La scission entre la réalité corporelle et la réalité psychique au profit de la règle morale entraîne ainsi un dédoublement identitaire au cœur d'une même personne. Quoique certains personnages des œuvres arrivent à les réconcilier, voire guérissent au cloître comme Pietro Belcampo, les autres subissent cette confrontation entre ces deux identités, représentatives des lois naturelles et des lois religieuses. En tentant d'empêcher les péchés qui sont considérés comme une folie morale pour les moines et les moniales, la claustration et les interdits engendrent une folie mentale qui va d'autant plus pervertir l'idéal chrétien par le dévoiement de la *libido*. Mais au regard de la société, la religion peut être également considérée comme une folie « divine », une aliénation qui les marginalise spatialement et psychiquement comme il est possible de le voir dans les asiles psychiatriques, d'où la « névrose collective²⁹⁶ » dont parlait Freud – bien que Médard fasse l'inverse. De ce fait, l'idéal religieux qui impose une identité caractéristique ne peut être en accord ni avec le Code civil ni avec le Code naturel, et c'est la manifestation de la folie sous diverses formes qui permet cette *révélation* dans les œuvres.

Assujettis et coercés par l'espace et le temps, le corps et l'esprit, les moines et les moniales suppriment leur identité pour correspondre à un idéal religieux. Le cloître, allégorie de la mort où sont sacrifiés les protagonistes en empêchant toute liberté, devient, plus ou

²⁹⁴ Pour une étude du mécanisme et de l'organisme chez Diderot : Charles Wolfe, « Machine et organisme chez Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 26, 1999. Il y a également une (petite) comparaison avec l'organicisme des romantiques.

²⁹⁵ Sauf chez Suzanne qui n'évolue pas biologiquement, qui ne connaît aucune puberté en restant dans une innocence enfantine et en raisonnant comme une « adulte ». Cet état psychologique et statique de Suzanne est commenté ultérieurement ; voir, pour cela : « La circularité du texte ».

²⁹⁶ Sigmund Freud, cité par Max Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, Sedes, 1997, p. 208.

moins, incompatible avec la nature de l'homme, puis concède paradoxalement le développement de pulsions contre-nature à cause de l'interdiction, permettant de nouvelles aliénations. Si la contrainte dans le cloître féminin les crée, hormis pour quelques personnages de religieuses, la contrainte dans le couvent masculin permet plutôt l'apparition de cette déraison chez Médard. Dans chacun des cas, il semblerait que cela présuppose déjà que l'humain serait déjà porteur des germes de la folie et qu'elle attend simplement un déclencheur pour le faire basculer de la normalité à la marginalité. Ainsi, le cloître agirait comme un révélateur de la nature humaine, ce que les auteurs développent au travers de leur philosophie au travers des méandres de l'homme.

Conclusion partielle du chapitre I

Dans le couvent diderotien, Suzanne est pratiquement le seul personnage raisonnable parmi les religieuses hystériques. Inversement, cette caractéristique dite masculine pour le XVIII^e siècle est paradoxalement absente chez Médard qui est le seul déraisonnable dans le cloître hoffmannien. Cette inversion des préconceptions genrées rend finalement chacun des protagonistes en marge de la normalité *de son couvent*. Bien que Médard choisisse « volontairement » sa vocation, à l'inverse de Suzanne, le cloître est et reste un espace de coercition où la discipline assujettit le corps et où les interdits soumettent l'esprit. Ainsi, pour quelqu'un qui n'est pas tempérant – c'est-à-dire qui n'arrive pas à se contrôler – comme la plupart des religieuses ou comme Médard, le cloître devient un révélateur de leurs pulsions qui, par la contrainte, sont exacerbées de façon monstrueuse ; quoique Suzanne soit aussi un monstre par son absence de *libido*. Or, les romans, en accentuant les aliénations qu'engendre ou provoque le cloître, semblent devenir une sorte d'allégorie – au sens étymologique : « dire autrement » – de la Psyché humaine que les auteurs questionnent.

PARTIE II :

Du latent au manifeste : une analyse des méandres de l'homme

Ni *La Religieuse*, ni *Les Élixirs du Diable* ne reposent sur une conception manichéenne du religieux ou de la religieuse – tout en jouant sur le manichéisme manifesté par la religion. De même, cette richesse des personnages met en lumière la sensibilité de l’humain. En exploitant la figure monacale, le philosophe français et le romantique allemand se rejoignent – malgré de manifestes différences – autour de mêmes problématiques latentes ; le dévoilement de la folie morale et de la folie mentale dans l’enfermement provoque un nouveau regard sur les méandres de l’homme.

Ainsi, il leur est permis en mettant en scène ces personnages « cloîtrés » entre norme et marge, entre loi et infraction, entre conformité et monstruosité, de questionner la nature individuelle et la nature collective de l’homme, puis de s’interroger sur les différents codes (naturel, civil et religieux) auxquels ils sont soumis et desquels naissent toutes les ambivalences et toutes les inconstances.

Dans la continuité du roman d’analyse psychologique tel que *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette, ou des essais à dimension scientifique tels que les *Entretiens de la pluralité des mondes* (1686) de Fontenelle, le roman devient le porteur à la fois de messages philosophiques et de questions médicales²⁹⁷. La diffusion de la science et les nombreux progrès cliniques au XVIII^e siècle innervent progressivement la fiction romanesque. *A fortiori* chez quelqu’un comme Diderot, traducteur du *Dictionnaire de médecine* de James et directeur de l’*Encyclopédie*, ou chez quelqu’un comme Hoffmann séduit par le magnétisme animal et partisan de la *naturphilosophie* – les romantiques²⁹⁸ possédant déjà les acquis des siècles précédents. Peu à peu, le roman apparaît comme l’instrument qui accorde la possibilité, aux auteurs et aux lecteurs, de pénétrer au plus profond des personnages – notamment chez les protagonistes grâce à la technique autodiégétique – et ceci dans un but humaniste : comprendre l’humain au-delà d’une simple dichotomie de sa raison et de sa déraison.

Finalement, en éclairant toute la complexité de la figure monacale, il semble à présent possible d’étudier les limites humaines (morales, mentales et physiques) exacerbées par les interdits. C’est ainsi que le cloître – et l’espace textuel – se transforme en laboratoire philosophique où l’homme, de sa nature à son être, de sa vie à sa mort, est interrogé et ausculté.

²⁹⁷ C’est ce que Foucault appelle le « double système d’interrogations », voir : Michel Foucault, *Histoire de la folie*, op. cit., p. 193.

²⁹⁸ En effet, nous voyons cette double problématisation philosophique et scientifique chez les premiers romantiques, comme Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818), voire dès l’œuvre de Goethe.

A. De la théologie à la science : l'homme déchu du royaume de Dieu.

Le XVIII^e siècle illustre le combat des Lumières contre l'obscurantisme de l'Église. Cette lutte philosophique – qui est au cœur de *La Religieuse* – pour une transmission du savoir et une diffusion des connaissances au plus grand nombre (tel est le projet de *l'Encyclopédie*) bouleverse différents ordres sociaux et remet en cause la place de l'homme. Ce dernier doit « oser penser par soi-même » (pour reprendre la célèbre formule de Kant²⁹⁹), en dépassant le paternalisme moralisateur de l'Église qui promet l'amour de Dieu aux siens, pour rechercher maintenant « l'amour de la sagesse » qui est nécessaire pour atteindre le vrai et le bonheur. Ainsi, en proposant un savoir propre à l'homme pour l'homme, les philosophes s'émancipent du joug religieux : l'humain créé *par* un être supérieur et placé dans le royaume de Dieu devient un humain qui *se* crée et *se* pense dans le règne de la Nature. Cette croyance en une nouvelle humanité naturelle reprend néanmoins certains paradigmes religieux pour les interroger sous une nouvelle lumière en faveur d'un savoir positif. Mais avant cela, il est nécessaire de resituer l'homme dans son ensemble, dans son rapport à la nature et à la société, grâce notamment à l'anthropologie³⁰⁰ qui redéfinit la limite entre homme et animal ; une limite *trépassée* dans les œuvres dont nous étudierons les conséquences.

1. L'homme entre animalité et humanité

Qu'il s'agisse de *La Religieuse* ou des *Élixirs du Diable*, ils mettent tous deux en jeu la question de l'animalité et de l'humanité. Cette interrogation sur l'humain par rapport à la nature est au cœur des réflexions philosophiques du XVIII^e et du XIX^e siècles. En effet, l'homme, cet animal « sentant, pensant et libre³⁰¹ » dans la philosophie de Diderot et dont la

²⁹⁹ Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, Paris, Flammarion, « GF », 1991, p. 43. En fait, le philosophe allemand emprunte la formule (*sapere aude*) au poète latin Horace (Épîtres, I, 2, 40), dont il donne une traduction explicative.

³⁰⁰ L'anthropologie, du grec *ἄνθρωπος* signifiant « humain » et *λόγος* signifiant « logos », se traduit étymologiquement par « science de l'homme ». Considérée comme une partie de la philosophie jusqu'au XIX^e siècle, sa définition évolue en une cinquantaine d'années. En 1762, elle est une « Figure par laquelle l'Écriture Sainte attribue à Dieu des actions, des affections humaines. » (*Le Dictionnaire de l'Académie française. Quatrième Édition. T.1* [1762], définition de « anthropologie »), tandis qu'en 1835 elle devient « [l'] Histoire naturelle de l'homme ; [ou une] étude de l'homme considéré principalement sous le point de vue physique » (*Le Dictionnaire de l'Académie française. Sixième Édition. T.1* [1835], définition de « anthropologie »). Or, bien que cette dernière entrée soit introduite tardivement, cette méthode scientifique où l'homme est au cœur des observations est déjà présente au XVIII^e siècle. Nous reviendrons au fur et à mesure sur cette notion.

³⁰¹ Denis Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 54. L'expression revient à plusieurs reprises tant dans ce texte que dans l'œuvre de Diderot en général : cette périphrase devient pour le philosophe une définition de base de l'homme, permettant de fonder ses droits et ses devoirs.

frontière zoo-anthropologique se brouille dans l'imaginaire romantique de Hoffmann, est d'abord un être naturel qui répond à des lois de la nature. En revanche, ces dernières sont modifiées lors de la création des sociétés et elles assujettissent à présent l'homme en reniant son origine naturelle. Cette société reposant sur des interdits civils et religieux réamorce chez Diderot la question du *droit naturel* qui est pour lui « une norme de réciprocité accessible à la raison qui éprouve l'insertion de l'individu au sein de son espèce³⁰². » Cela n'est possible que par la naturalisation de la morale³⁰³ qui mue d'une « fonction sociale à [une] vertu naturelle³⁰⁴ » : celle-ci est alors inhérente à chaque individu. En outre, c'est une vision optimiste de la nature humaine qui, dans un sens, peut être également remarquée dans le mouvement romantique étant donné que ce dernier renie les conventions sociales (et littéraires) et qu'il promeut l'unité de la Nature ou la protection d'une Mère-Nature ; néanmoins, cette moralité est surtout mise en évidence chez Hoffmann par le manichéisme³⁰⁵ (manifesté par le biais de la folie). C'est pour cela que chacune des œuvres interroge la moralité de l'homme entre naturalité originelle et civilité conceptualisée. Si la chrétienté condamne l'homme au péché dès sa naissance – et ce jusqu'à sa mort – au travers du mythe génésiaque, la vision philosophique réécrit elle aussi une genèse humaine qu'il convient d'étudier céans – tout d'abord, dans un panorama théorique.

a. Des Origines

Ne cherchons donc autre chose dans les fables, que l'histoire des erreurs de l'esprit humain. Il en est moins capable, dès qu'il sait à quel point il l'est. Ce n'est pas une science de s'être rempli la tête de toutes les extravagances des Phéniciens et des Grecs ; mais c'en est une de savoir ce qui a conduit les Phéniciens et les Grecs à ces extravagances³⁰⁶.

Depuis les débuts de la civilisation³⁰⁷, l'homme cherche à connaître ses origines, notamment au travers de récits (oraux ou écrits) cosmogoniques et anthropogoniques. Or,

³⁰² Céline Spector, « De Diderot à Rousseau : la double crise du droit naturel moderne », in *Du contrat social, ou Essai sur la forme de la République* (Manuscrit de Genève), B. Bachofen, B. Bernardi, et G. Olivo (éds.), Paris, Vrin, 2012, p. 148.

³⁰³ La moralité est le point de départ de la réflexion diderotienne et au centre des questionnements des Lumières.

³⁰⁴ Céline Spector, « De Diderot à Rousseau : la double crise du droit naturel moderne », *art. cit.*, p. 148.

³⁰⁵ La morale présente dans *Les Élixirs du Diable* repose bien sur la dichotomie du Bien et du Mal, comme nous le voyons lors de la scission mentale de Médard. Mais, les personnages fous hoffmanniens, comme ceux de Diderot, dépassent ce manichéisme en étant plus complexes : ils ne sont ni gentils, ni méchants, mais en dehors de la norme.

³⁰⁶ Bernard de Fontenelle, « De l'origine des fables », in *Œuvres* [Tome 4], Paris, Salmon/Peytieux, 1825, p. 310.

³⁰⁷ Le terme est employé ici au sens large, nous reviendrons plus en détail sur celui-ci et nous le délimiterons, dans cette partie.

cette réflexion rétrospective est théorisée par Fontenelle, à la fin du XVII^e siècle³⁰⁸ ; l'écrivain, dans ses essais *L'origine des fables* (1684) et *Histoire des oracles* (1686), remet en cause les mythes et les croyances des civilisations antiques. Cette désacralisation et ce regard critique sont précurseurs de ceux opérés au siècle suivant par les philosophes des Lumières, à l'égard du mythe biblique. En effet, Fontenelle récuse la rationalité des mythes grecs (entre autres) et Diderot, quant à lui, renie le récit biblique et les saintes Écritures car ils « révoltent la raison, ou une morale contraire à l'humanité³⁰⁹ ». Pourtant, ces fables renseignent et se rejoignent sur une même conception originelle de cette moralité par l'intermédiaire de l'homme *civilisé* et ce, malgré de nombreuses divergences. La genèse grecque et la Genèse biblique commencent par la création d'une nature – chaotique ou pure³¹⁰ – d'où les animaux et les hommes naissent. Paradoxalement, cette unité entre nature, animal et humain est réutilisée par les romantiques allemands³¹¹ pour invoquer l'harmonie originelle du monde archaïque et pour alléguer l'idée de l'Absolu qui est simultanément nature (« *Natur* ») et esprit humain (« *Geist* »), alors que ce dernier n'est pas encore « accordé », dans les mythes ; il faut attendre l'aide d'une déité (et non d'un dieu suprême ou de Dieu) pour que l'homme se voie octroyer la *Connaissance* – qui devient signe de l'intelligence humaine (et de l'esprit en général). Dans la mythologie grecque, le feu divin, volé par Prométhée et offert aux hommes, est la métaphore de cette connaissance puisqu'il permet l'acquisition de la technique et de l'art, hormis un ; puis, Zeus, pris de pitié, offre finalement à l'homme celui qui leur manquait : l'art politique qui permet la cohésion sociale³¹². Dans le mythe biblique, l'intelligence est symbolisée par la distinction entre le bien et le mal, qui n'est possible qu'après l'ingestion du fruit interdit de l'arbre de la connaissance par Adam et Eve (poussés par Nahash), et qui permet, dans un sens et malgré sa chute, la création de l'homme de *moralité*³¹³ ; puis, *a posteriori* cela permet le peuplement de la terre et la fondation de cités

³⁰⁸ On peut aussi penser à son contemporain, Pierre Bayle, dont l'influence sur Voltaire fut capitale.

³⁰⁹ Art. « Écriture-Sainte » (*Théologie*), *Encyclopédie*, vol. V (1755), p. 361b–369b.

³¹⁰ Pour une étude de la création « pure », de cette séparation, dans le christianisme, voir : David Banon, « Création et origine », *Pardès*, vol. 31, n° 2, 2001, pp. 59-72.

³¹¹ Rappelons que l'histoire de la littérature et de la pensée allemande, contrairement à celle des Français, s'opère selon une continuité entre leurs Lumières (*Aufklärung*) et l'essor du romantisme à la fin du XVIII^e siècle, grâce notamment à des auteurs tels que Goethe ou Schiller.

³¹² Cette version du mythe de Prométhée est celle de Protagoras de Céos, dans *Protagoras* de Platon (V^e siècle avant J.-C.). Par ailleurs, précisons que l'art politique est ce qui évite que les hommes s'entretuent.

³¹³ Notons, toutefois, que l'homme, lorsqu'il est renvoyé du jardin d'Eden, peut devenir bon ou mauvais (*La Bible*, « Genèse », 4, 1-26 : « Caïn et Abel » ; « Genèse », 19, 1-29 : « Sodome et Gomorre », etc.) : c'est ce qui permet le fruit de la connaissance, la distinction du bien et du mal, le fondement de la morale occidentale judéo-chrétienne.

humaines³¹⁴. Dans chacun des cas, cet enseignement devient aussi symbole de la démesure – de l'*hubris* –, et plus particulièrement de l'orgueil, étant donné que l'homme envisage de devenir l'égal de Dieu, ou des dieux, sans jamais (pouvoir) y parvenir.

Bien qu'ils n'aient qu'une valeur symbolique et qu'ils représentent « l'histoire des erreurs de l'esprit humain », ces mythes relatent la perception que l'homme (ici, grec et chrétien) a de lui-même : avant d'être élevé par une essence première divine, il connaît un « état de nature », qui peut être représentatif du Paradis³¹⁵. Dans la casuistique :

La notion d'état de nature fit en effet l'objet de nombreuses discussions théologiques autour de la question de la grâce divine et du statut moral des êtres humains après la Chute biblique, le problème à résoudre étant celui de la destinée de l'humanité après le péché d'Adam : comment la nature déchue, ainsi dépossédée d'une partie de ses moyens, peut-elle encore assurer son salut ? Dans la tradition théologique, saint Augustin distingue en effet la *natura integra* de l'homme – c'est-à-dire l'intégrité de la nature humaine avant le péché originel, la nature humaine sans reproche d'Adam au Paradis – et la *natura lapsa* de l'homme – la nature humaine déchue, blessée, malade, corrompue par le péché³¹⁶.

Cette double nature de l'homme entre intégrité et déchéance rejoint, en quelque sorte et par raisonnement inverse, la conception duale de l'homme au XVII^e siècle – et après – entre naturalité et civilité ; cette dernière pouvant être considérée comme une ascension. En effet, la notion d'état de nature est également introduite par Thomas Hobbes³¹⁷, notamment dans ses ouvrages *De Cive* (1642) et le *Léviathan* (1651), mais elle a une « valeur anhistorique et atemporelle³¹⁸ ». Néanmoins, elle suggère que ce questionnement des origines est toujours moderne, bien qu'encore infondé : l'homme cherche à reconstruire son lien à la Terre – comme chez certains naturalistes³¹⁹. En l'occurrence ce mythe hobbesien prend une dimension philosophique et non plus théologique puisque « L'état de nature devient ainsi avec Hobbes l'état de l'homme sans juge suprême sur terre, livré à son entière liberté, sans aucune autre limitation extérieure que sa puissance individuelle. Pour lui, un tel état de pure liberté aboutit nécessairement à un état de guerre³²⁰ ». Malgré la vision différente du père de l'Église et du philosophe, ils renseignent tous les deux sur un état *violent* de l'homme, qu'il ait lieu après la Chute ou avant la civilisation. Ainsi, dès lors que l'humain n'est plus soumis aux

³¹⁴ Voir, notamment, *La Bible*, « Genèse », 10, 1-32 : « L'histoire de la famille des fils de Noé » ; « Genèse »,

11, 1-9 : « Tour de Babel ».

³¹⁵ Louis Althusser, « 6. Le mythe de l'État de Nature », in *Initiation à la philosophie pour les non-philosophes*,

Louis Althusser (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 149.

³¹⁶ Delphine Thivet, « Chapitre III. État de nature et nature de la guerre », in *Une pensée hétérodoxe de la guerre. De Hobbes à Clausewitz*, Delphine Thivet (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 66-67.

³¹⁷ Hobbes est l'un des premiers à théoriser cette notion, mais Platon – qui est remis en cause par Hobbes – en traitait déjà dans certains de ses dialogues (*Phédon* ; *Phèdre*)

³¹⁸ Delphine Thivet, « Chapitre III. État de nature et nature de la guerre », *art. cit.*, p. 73.

³¹⁹ Nous pensons, notamment, au comte de Buffon et son encyclopédie scientifique en 36 volumes : *L'Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi* (1749-1804).

³²⁰ *Ibid.*, p. 77.

règles divines avec l'interdit du fruit, ou pas encore soumis à un contrat social, voire aux règles religieuses ultérieures, il laisserait libre cours à sa violence originelle qui serait liée, selon Freud, à une pulsion de mort (Thanatos).

Pourtant, cette violence n'est jamais complètement effacée avec la civilisation ; elle est même possiblement présente à l'apparition de chaque ordre culturel, tel que le soutient René Girard³²¹, puisque « des sociétés antiques à la société de consommation [...] l'humanité est fille du religieux [et] aussi longtemps que le royaume de Dieu ne triomphe pas, la culture naît des gestes fondateurs du sacrifice et de la vénération³²² ». Dans cette dernière conférence, Girard explique que « la violence de l'homme est liée à la rivalité mimétique³²³ ». Or, la violence est parfois si extrême qu'elle n'a plus d'objet ; c'est ce qui empêche d'une part un accord entre les hommes (comme le contrat social de Hobbes, puis de Rousseau) et c'est ce qui accroîtra d'autre part cette agressivité humaine. Néanmoins, l'homme recherche toujours une victime pour transférer cette violence. Dès lors que la communauté trouve cette victime, alors cette dernière devient *coupable*. Une fois morte, la violence s'éteint pour un temps et la paix réapparaît ; cela remplace alors le contrat social. C'est ce que Girard appelle le phénomène du « bouc-émissaire » étant donné que la cible est innocente et sacrifiée, telle que le furent Prométhée et Jésus-Christ, ou encore, à divers titres, les personnages de Suzanne et de Médard. En effet, nous avons énoncé auparavant que leur sacrifice était à mi-chemin entre celui d'Isaac et du Christ³²⁴. Alors que pour le premier cela se rapporte au fait que ce soient leurs parents qui les abdiquent à l'Église, pour le second cela est dû au sacrifice de leur innocence qui est représenté par la mort civile avec leur vêtue. Dans chacun des cas, ce sont les boucs-émissaires de leur famille et c'est leur « enterrement » au cloître qui neutralise la violence parentale. Malheureusement, même si la paix est revenue pour les géniteurs³²⁵, les

³²¹ Voir, notamment, son œuvre *La violence et le sacré* dans l'édition Grasset (1972).

³²² René Girard, « Épisode 2 : Du péché originel au bouc-émissaire », *L'anthropologie du désir* (enregistrement audio), France Culture, « À voix nue », 2015, 27 minutes et 53 secondes. Il s'agit, ici, des paroles d'introduction de Raphaël Enthoven.

³²³ *Ibid.* Rappelons, toutefois, que plusieurs de ces thèses sont remises en cause, même si nous en sommes redevables.

³²⁴ *cf. supra* : « L'innocence mortifère »

³²⁵ Précision que pour Mme Simonin, la paix est plus ou moins revenue. D'un côté, elle ne voit plus Suzanne qui lui rappelle sans cesse son adultère et qui était un sujet de conflit avec M. Simonin (en effet, la servante des Simonin dit à Suzanne : « Monsieur et Madame ont un visage que je ne leur ai jamais vu depuis que je suis ici ; ils se querellaient sans cesse à votre sujet, Dieu merci, je ne verrai plus cela... », *LR*, p. 36). D'un autre côté, Mme Simonin est spoliée par ses autres filles qui se moquent de sa mort, comme une punition de la Providence non pour son adultère passé, mais pour ce qu'elle fait subir à sa fille la plus vertueuse (dont les sœurs n'ont pas les qualités). Il y a une certaine ironie tragique qui est furtivement esquissée et qui peut se satisfaire d'une lecture « chrétienne ».

protagonistes quant à eux seront toujours martyrisés, extérieurement ou intérieurement, par une violence entre bestialité et inhumanité.

b. De la bête au cruel : l'homme violent

Dans les œuvres du corpus, la violence est perceptible alors que les personnages vivent dans une société (française ou allemande) globalement, puis spécifiquement dans une micro-société – catholique qui plus est – à l'intérieur de la première ; dans le microcosme claustral, ni la vertu naturelle de Diderot ni la nature harmonieuse de Hoffmann ne peuvent s'accomplir totalement³²⁶. Dans *Les Élixirs du Diable*, Médard, après sa chute personnelle – c'est-à-dire après avoir absorbé l'élixir –, décide de sortir du microcosme claustral et c'est à partir de ce moment que sa violence commence à s'exprimer, ainsi que celle de son double Victorin. En plus d'être manifestée par les nombreuses références à la bestialité³²⁷, la violence originelle est également signifiée par le motif de la forêt³²⁸. La toute première entraperçue est celle de Saint-Tilleul qui est désignée sous les termes de « sombre forêt » (*ED*, 24) et qui est le lieu où se trouve des « bêtes venimeuses [...] [des] insectes nuisibles » (*ED*, 24). Ces derniers, qui sont mortels pour l'homme, ne peuvent *mystérieusement* pas s'approcher du cloître et c'est cette imperméabilité entre deux mondes qui démontre nettement qu'elle est un *locus terribilis*. De ce fait, l'auteur indique, dès les premières pages, que le topos forestier du récit s'inscrit dans la lignée du roman gothique et du romantisme noir avec cette atmosphère inquiétante et dangereuse ; la forêt ici n'est pas le lieu de méditation des ermites à la recherche de Dieu, quoique le garde des eaux et des forêts y sente cette spiritualité³²⁹. En outre, la seconde forêt

³²⁶ En tant que mystique, Mère de Moni a une conduite morale *religieuse*, mais elle cherche toutefois le Bien commun du couvent (qui n'est pas sexuel) en rendant ses filles spirituelles moralement bonnes par l'administration qu'elle fait du cloître (les autres Mères pervertissent le cloître) ; ainsi pouvons-nous parler de vertu naturelle et de Bien commun chez Diderot avec de Moni ? Inversement, Médard est le seul dans le couvent hoffmannien à ne pas être dans cette nature harmonieuse à cause de la scission de son être entre Moi et Non-Moi.

³²⁷ Nous les avons répertoriées dans « Le double physique ».

³²⁸ Quoiqu'il s'agisse de l'antithèse de la société dans tous ses avatars, les personnages des *Élixirs du Diable* font

toujours partie d'une société malgré tout, et sont donc toujours soumis aux règles.

³²⁹ En effet, il est dit : « un chasseur brave et pieux mène une vie joyeuse et admirable, car il lui reste encore quelque chose de la belle liberté d'autrefois, du temps où les hommes vivaient en accord avec les lois de la nature et ignoraient tout des traînes et des parures dont ils s'embarrassent dans leurs cachots de pierre. Que savent-ils, en effet, les gens d'aujourd'hui, des choses magnifiques que Dieu a créées autour d'eux pour leur édification et leur amusement et dont profitaient les hommes libres qui vivaient en pleine communion avec la nature entière, ainsi que nous l'apprennent les histoires du temps passé », *ED*, pp. 161-162. La forêt est elle-

même ambiguë étant donné qu'elle est le lieu matriciel qui accueillait l'homme et qui le protégeait, mais qu'elle devient de plus en plus ce lieu dangereux, qui n'est plus familier. Ces deux archétypes peuvent être, néanmoins, repérés dans les œuvres romantiques, ou dans les contes : chez Perrault, par exemple, la forêt est aussi le lieu d'épreuve qu'il faut traverser pour acquérir une nouvelle (meilleure) identité. Les gravures de Gustave Doré *revisitent* d'ailleurs la forêt de Perrault selon une esthétique romantique pour en faire un lieu bien plus sombre et

aperçue – que Médard traverse cette fois-ci et par laquelle il rejoint le château du baron de F... – sera plus qu'inquiétante puisqu'elle devient *sinistre* par la présence démoniaque, symbolisée par le gouffre du Diable dans lequel tombe Victorin³³⁰. Au lieu de mourir entièrement dans ce gouffre au nom évocateur, Victorin remonte à la surface et ne meurt que psychologiquement en y laissant sa raison. Par conséquent, cette remontée – proche de la *nekuia*³³¹ – semble plutôt devenir un retour aux origines animales dans une perspective hobbesienne. En effet, Victorin sera « en guerre » contre Médard pour que ce dernier redevienne lui aussi une bête en l'incitant à retourner dans la forêt, alors qu'il est enfermé dans la forteresse de la contrée du Prince : « Hihih... hihih... Pe-tit frè-re... Pe-tit frè-re... Mé-dard... je suis là... suis là... ou-ou-vre-moi... ou-vre... nous i-rons dans la fo-fo-rêt... irons... forêt... » (ED, 254). Cette parole décousue marque la capitulation de la raison humaine, dont le langage est une des caractéristiques propres, en faveur de l'animalité aliénante. Du coup, la forêt est bien « le lieu de la confusion, où règnent les forces primitives de la sauvagerie³³². », expliquant par-là l'inquiétude des villageois face à la nouvelle légende du « capucin assassiné dans la forêt. » (ED, 420) et renforçant aussi, le fantasme autour de ce topos et de la violence. Cette dernière, dans le romantisme, serait le signe, selon Christine Marcandier-Colard, que l'art veut « aboli[r] cette servilité de la littérature aux règles, codes, convenances³³³ », puis signe que l'art transcende cette violence en esthétique littéraire³³⁴ ; surtout avec la figure claustrale logiquement pieuse qui en transgressant l'ordre religieux et civil choque d'autant plus par sa violence, tout en l'éloignant du Dieu miséricordieux qu'elle prie.

En revanche, dans *La Religieuse*, le motif de la forêt est (quasiment³³⁵) absent, tout comme la transcendance, mais la violence quant à elle est (presque) omniprésente dans le

effrayant que dans les illustrations du siècle précédent. Pour une esthétique de la forêt romantique, voir : Victor Caillet, *La forêt romantique*, Victor Caillet (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

³³⁰ Pour cela, voir : ED, p. 75-76.

³³¹ En remontant de ce gouffre, Victorin remonte des « enfers », comme un revenant qui est invoqué par un rituel. Inversement, la traversée de Médard se rapproche d'une catabase étant donné qu'il semble, lui, descendre aux enfers.

³³² Jean-Pierre Picot, « Lewis, Hoffmann, Gogol, Gautier : Du statut de l'identité au cérémonial de la Mort dans le récit fantastique », *Littératures*, 5, printemps 1982, p. 26.

³³³ Christine Marcandier-Colard, « Conclusion », in *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Christine Marcandier-Colard (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 277.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ Le motif, dans *La Religieuse*, n'apparaît qu'une fois, à titre de comparaison, dans une réflexion de Suzanne-

Diderot qui souligne que dans la forêt l'homme est sauvage, mais pas dénaturé comme dans le cloître : « Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce ; dans un cloître, où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encore. », LR, p. 137. À l'instar de Hoffmann, il y a la présence d'une « une bête féroce ».

Celle-ci surgit lorsque l'homme est isolé et cela montre la nécessité de la sociabilité – et du code naturel.

cloître³³⁶ ; elle se rapproche fortement de la conception girardienne et en deviendrait possiblement le paroxysme vu qu'il ne devrait rien y avoir de plus *réglé* et *pur* que le cloître³³⁷. Le couvent diderotien en tant que reflet de la société *stérile* avec ses interdits sous-entend ainsi que les pulsions de vie (Éros) ne peuvent se développer correctement ; cela entraîne une surabondance des pulsions de mort³³⁸ qui, lors de leur défolement, se manifestent justement par la violence – tel que le sadisme de Mère sainte-Christine. Or, quoique Diderot corrèle certaines fois l'animal et l'homme, sous la figure dangereuse de la « brute » qui « est un terme de mépris qu'on n'applique aux *bêtes* & à l'homme qu'en mauvaise part³³⁹ », tout en renvoyant à la médiocrité de ce dernier³⁴⁰, cette violence n'est pas forcément liée à l'animal. Premièrement, cela rentrerait en conflit avec la figure du « Bon Sauvage » dans son *Supplément au voyage de Bougainville*, qui met en avant une relation positive entre l'humain et la nature – mais rappelons que ce n'est pas l'homme « naturellement bon³⁴¹ » rousseauiste – pour démontrer les incohérences de la civilisation (en l'occurrence de la société française) qui avilit les lois naturelles et leurs finalités. Secondement, de nouveau en opposition au(x) contractualisme(s) de Hobbes et de Rousseau, le philosophe introduit (puis révoque) aussi le personnage conceptuel du « raisonneur violent », dans l'article encyclopédique « Droit Naturel », comme l'explique Gilles Gourdin :

Diderot distingue ici deux variantes de la méchanceté : d'une part, celle du raisonneur qui assigne une fonction à la violence dans sa tentative de construire le droit ou de concevoir la justice et, d'autre part, celle du violent capable au besoin de raisonner, mais qui se contente par là d'habiller son comportement passionné de discours dénués de la plus élémentaire des règles éthiques : la réciprocité. Le raisonneur violent se décline, en quelque sorte, en deux variantes : il est soit un *raisonneur de la violence*, soit un *violent raisonneur*³⁴².

Au travers de sa conception de la violence *humaine*, Diderot s'attaque à l'incompatibilité des règles naturelles, civiles et religieuses de la société française – voire des sociétés européennes

³³⁶ Pour mieux imaginer cette violence, relatons à titre d'exemple un passage : « On exposait, la nuit, dans les endroits où je devais passer, des obstacles ou à mes pieds, ou à la hauteur de ma tête ; je me suis blessée cent fois ; je ne sais comment je ne me suis pas tuée. Je n'avais pas de quoi m'éclairer, et j'étais obligée d'aller en tremblant, les mains devant moi. On semait des verres cassés sous mes pieds. », *LR*, p. 87.

³³⁷ Ainsi, pour Diderot, le cloître devient définitivement un, sinon *le* lieu contre-nature.

³³⁸ Cette pulsion de mort est plus ou moins discutée et controversée dans les études psychanalytiques, car elle repose sur un dualisme avec la pulsion de vie alors qu'il y a trois instances psychiques et car elle n'a pas – contrairement à la pulsion de vie – « d'application immédiate dans la théorie des névroses et des conflits qui lui sont sous-jacents » (Voir : Ana Maria Rudge, « La pulsion de mort dans la clinique psychanalytique », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 75, n° 1, 2007, p. 194).

³³⁹ Art. « Bête, Animal, Brute » (Grammaire), *Encyclopédie*, vol. II (1752), p. 214a–b.

³⁴⁰ Denis Diderot, « Lettres à Sophie Volland », in *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), tome XIX, Paris, Garnier, 1875-1877, p. 87 : « Si les actions atroces, qui déshonorent notre nature, sont commises par elles, c'est par elles aussi qu'on est porté aux tentatives merveilleuses qui la relèvent. L'homme médiocre vit et meurt comme la brute ».

³⁴¹ Jean-Jacques Rousseau, « Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes », in *Œuvres complètes* [Tome I], Paris, Dalibon, 1826, p. 357.

³⁴² Gilles Gourdin, « Diderot aurait-il étouffé Sade ? » [En ligne], *Le Portique*, vol. 34, n° 2 « Sade », 2014,

[consulté le 18 décembre 2020]. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2803>

– en philosophant sur chacune de ces lois grâce aux figures claustrales. Quoique les deux auteurs offrent une représentation différente de la violence à laquelle sont soumis les personnages de leurs œuvres, il semblerait que celle de Hoffmann s’explique, tout comme celle de Diderot, ou du moins se rejoignent-elles autour de cette incompatibilité morale.

c. L’homme en proie aux contradictions des lois

Les lois naturelles³⁴³, les lois religieuses³⁴⁴ et les lois civiles³⁴⁵ visent chacune, au premier abord, l’harmonie sociale mais ne répondent pas aux mêmes présupposés³⁴⁶. Ces trois lois – ou Codes – qui se contredisent sans cesse dans *La Religieuse*, sont également perceptibles dans une moindre mesure dans *Les Élixirs du Diable*. Malgré une doctrine philosophique différente (Diderot est matérialiste³⁴⁷, tandis que Hoffmann est idéaliste³⁴⁸), les auteurs se rejoignent sur l’importance de la nature pour l’homme, jusqu’à ce qu’elle en devienne leur principe éthique : tous deux choisissent de naturaliser la morale. Chez Diderot, cette naturalisation associe la morale à une vertu naturelle, ce qui sous-entend *ipso facto* que seul l’homme placé sous les lois naturelles chercherait spontanément et pourrait atteindre le Bien commun, vu que celui-ci serait en adéquation et permutable avec son Bien personnel. Cette thèse diderotienne est exprimée dans le *Supplément au voyage de Bougainville*, lorsqu’Orou – homme de nature – instruit l’Aumônier – homme de religion – de sa vision du bon et du mauvais : « Veux-tu savoir en tout temps et en tout lieu ce qui est bon et mauvais ? attache-toi à la nature des choses et des actions, à tes rapports avec ton semblable, à l’influence de ta conduite sur ton utilité particulière et le bien général³⁴⁹. » Chez Hoffmann, cette naturalisation démontre que l’homme doit réintégrer, se réimprégner de son essence naturelle étant donné qu’elle est fondement d’universalité qui permet d’atteindre l’Idéal (de

³⁴³ Pour les lois naturelles, l’homme est regardé en tant qu’espèce. Cela explicite le relativisme des lois humaines (comme les différents codes civils) qui peuvent, selon Diderot, être différentes parce que l’homme se conforme à son milieu, entre autres.

³⁴⁴ Pour les lois religieuses, l’homme est une créature, celle préférée, de Dieu. Néanmoins, en descendant d’Adam, l’homme est déterminé dans sa nature par le péché.

³⁴⁵ Les lois civiles (du latin *civis* qui signifie « citoyen »), quant à elles, régissent l’homme en société et sont mobiles selon la société à laquelle appartient l’homme.

³⁴⁶ Chez les philosophes de Lumières notamment, il y a différentes interprétations des codes civil – par exemple, chez Diderot, Rousseau et Montesquieu – et naturel – par exemple, chez Diderot, Rousseau et Voltaire.

³⁴⁷ *cf. infra* : « Un Grand Homme sensible ? »

³⁴⁸ *cf. infra* : « Un Idéaliste rationnel ? »

³⁴⁹ Denis Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, Michel Delon (éd.) Paris, Gallimard, « folio », 2002, p. 56

l'Absolu³⁵⁰). Autrement dit, la Nature permet de réconcilier le Moi et le Non-Moi inhérents à l'homme. Pour le romantique, l'âge archaïque fut le seul espace-temps où l'homme n'avait guère besoin de réconciliation de sa dualité puisqu'il était encore sous le code naturel en existant dans une Nature absolue, comme le suggère Dagobert à la baronne, dans *Le spectre fiancé* :

Je pense que, dans l'âge d'or, lorsque notre race vivait dans une bienheureuse harmonie avec toute la nature, nulle crainte, nul effroi ne venait nous saisir, parce que, dans cette paix profonde, dans cet accord parfait de tous les êtres, il n'y avait pas d'ennemi dont la présence pût nous nuire³⁵¹.

Positive lorsque nous sommes sous son règne³⁵², la Nature se fait taire lors de la création des sociétés (pour Hoffmann³⁵³) ou quand ces sociétés deviennent religieuses (pour Diderot). En cela, les deux auteurs ont une pensée commune avec Rousseau. Néanmoins, cela ne veut pas dire pour autant que la Nature est absente : elle se dévoile de manière négative comme le démontre la violence dans les œuvres du corpus. Si elle est négative, cela est dû à la société ou à la religion qui empêche son bon déroulement en créant des normes (im)morales qui sont de plus en plus caduques et/ou perverses.

Dans le roman hoffmannien, la polarité de la Nature, entre bienfaisance et maléfaisance, est l'allégorie du heurt de la croyance païenne et de la croyance chrétienne qui se fait trame sous-jacente de l'œuvre. La famille de Médard est maudite suite à l'action sacrilège de Francesco, son premier aïeul – le peintre – qui a voulu représenter sainte Rosalie nue, en lui donnant les traits de la déesse Vénus qu'il vénère, alors qu'il s'agissait d'une commission pour un couvent de capucins³⁵⁴. Malgré des tentatives mystiques de la part de la sainte pour l'arrêter, Francesco réussit finalement à peindre le visage de Vénus sur le corps – d'abord nu, puis – vêtu de sainte Rosalie, grâce à l'intervention du Diable qui, déguisé en médecin, lui donne un remède – une fiole de sous son manteau³⁵⁵ – pour le stimuler à la peinture. Face au

³⁵⁰ Concept central de l'idéalisme allemand, l'Absolu « consiste en un processus de négation infini, qui porte en lui-même tout ce qui lui est autre, le fini, le déterminé, le différencié » (Michel Blay (dir.), *Dictionnaire des Concepts philosophiques*, Larousse, 2012, p. 2). En d'autres termes, il s'agit du principe premier, de l'Unité transcendante.

³⁵¹ E.T.A. Hoffmann, « Le spectre fiancé », in *Contes fantastiques* [Tome IV], traduit de l'allemand par François-Adolphe Loève-Weimars, Eugène Renduel, 1832, p. 157.

³⁵² Contrairement à la perspective hobbesienne, cet état de nature n'est pas avec les deux auteurs un état de guerre, mais bien un état de paix. Or, pour Hoffmann, cet âge archaïque est celui de la Création et se définit comme la *nature integra* de saint Augustin, ce qui n'est pas le cas chez Diderot.

³⁵³ Cela montre bien l'influence de Rousseau sur les Romantiques en général, dont les Allemands en particulier.

³⁵⁴ Mandaté par le couvent des capucins en Italie chez qui Médard s'arrête lors de sa descente à Rome, le tableau est envoyé ultérieurement au couvent des capucins de B.... Voir, p. 368-369.

³⁵⁵ *ED*, p. 361 : « Le prétendu docteur avait pris sous son manteau une bouteille qu'il se mit à ouvrir. De cette bouteille monta une odeur singulière qui agit sur les jeunes gens comme un narcotique, de sorte que, comme pris de sommeil, ils se laissèrent tomber sur leurs sièges et fermèrent les yeux ». Cet extrait de la lettre du peintre est spéculaire à un autre passage de l'œuvre, celui où est relatée la légende de saint Antoine qui, en parcourant le désert, rencontre le Diable qui tente de lui donner un élixir de sous son manteau : « Or, un jour, il arriva que saint

visage de Vénus, se déchaînent en lui des passions amoureuses et sexuelles incontrôlables, ce qui suggère avec la présence du Diable que cet amour – ou plutôt ce désir – est mortifère et impur. Voulant posséder Vénus, un coup du « hasard » fait venir une femme ressemblant trait pour trait au tableau ; selon le souhait de cette dernière, ils se marient selon des rites païens et de leur union, naît un enfant. Or, à la naissance de l'enfant³⁵⁶, la femme vénusienne se fait étrangler par une chose invisible et meurt le visage tordu par la douleur, un visage hideux – le contraire de ce qu'elle représente. Accusé du meurtre de sa femme, Francesco fuit en emportant l'enfant et vit en ermite jusqu'à que sainte Rosalie et le Ciel le maudissent : « Quel pécheur a péché autant que cet homme ! Il ne trouvera ni grâce ni paix dans le tombeau, tant que la race que son crime a engendrée continuera de propager le sacrilège et le péché³⁵⁷. » Recherchant néanmoins une certaine consolation pour son âme, la voix supraterrrestre de Sainte-Rosalie lui ordonne de se rendre à Saint-Tilleul pour y peindre la Vierge et rouvrir son âme au Ciel ; il s'y rend en abandonnant sa progéniture maudite qui sera ultérieurement adoptée par le comte Filippo (voir Annexe).

Ces croyances, d'où naissent des sociétés qui façonnent les hommes ici-bas, renvoient à deux facettes d'une même Nature – auparavant unies³⁵⁸ –, la facette vénusienne et la facette marienne (ou rosaliennne, en l'occurrence). La Nature Vénusienne est la part négative étant donné que la croyance païenne crée, dans *Les Élixirs*, une société débauchée :

Il advint qu'à Rome [Francesco] fréquenta des jeunes gens débauchés et sans frein et, comme il voulait être en toute chose le premier et le plus en vue, il fut bientôt, sur l'océan du vice, le plus hardi navigateur. Séduits par la magnificence fausse et trompeuse du paganisme, les jeunes gens à la tête desquels était Francesco formèrent une association secrète, dans laquelle, raillant le christianisme de la plus sacrilège façon, ils imitaient les mœurs des anciens Grecs et célébraient des fêtes infâmes et coupables avec des courtisanes sans pudeur³⁵⁹.

En témoigne le champ lexical du dévergondage (« débauchés », « vice », « sans pudeur »), l'homme, vivant sous les dispositions de cette Nature, est soumis à une folie morale qui devient son attitude normative. Cela indique que l'homme sous le joug de la déesse est un être

Antoine aperçut, dans le crépuscule du soir, une forme sombre qui s'avançait vers lui. Lorsqu'elle fut proche, il remarqua, à son grand étonnement, des goulots de bouteille sortant par les trous du manteau que portait l'apparition. C'était le démon qui, dans ce singulier accoutrement, lui sourit ironiquement et lui demanda s'il ne voulait pas goûter des élixirs qu'il avait dans ses bouteilles », *ED*, p. 47.

³⁵⁶ Il s'agit de Francesco 2. Voir Annexe.

³⁵⁷ *ED*, p. 367.

³⁵⁸ John Milfull, « La géographie poétique des "Élixirs du Diable" », *Romantisme*, n°4, 1972, p. 71 : «

L'Italie

joue donc dans le roman un rôle double : c'est la patrie de l'art-religion hoffmannesque, pays qui a su rassembler en une rare synthèse le spirituel et le sensuel, mais qui, ayant désormais perdu cette synthèse, subit dans le présent un processus de *Spaltung* (division) encore plus extrême (la sensualité méridionale étant à la fois plus intense et plus dramatique, cf. l'intrigue italienne du *Chat Murr*) que dans le Nord. »

³⁵⁹ *ED*, p. 357.

double vu que « la folie est le discours de ce côté nocturne de l'âme³⁶⁰ », de ce Non-Moi qu'il faut réussir à récupérer au risque de devenir aliéné *mentalement*. Bien que Médard ne fasse point partie d'une association secrète à la gloire de Vénus, sa dualité mentale dénonce pourtant la présence de celle-ci. En effet, elle se manifeste en tant qu'allégorie d'un amour-désir néfaste qu'il est possible de voir quand s'expriment certaines occurrences renvoyant à la violence de Médard : « son absence ne faisait qu'accroître la rage amoureuse qui bouillonnait en moi » (ED, 118), « bouillonna dans mon être un désir furieux » (ED, 287), « L'embrasser avec toute la passion d'un désir furieux » (ED, 437). Néanmoins, même si la Nature Vénusienne est ordre du chaos, elle est un passage obligé pour l'homme qui cherche à être « entier » en atteignant l'Absolu, puisque le Moi doit réintégrer son Non-Moi sous ses principes, sous sa Nature Rosalienne. Aussi comprenons-nous que la Nature est soit sensuelle avec Vénus, soit spirituelle avec Rosalie, qu'il y a une imperméabilité entre les deux mondes qui est déjà représentée à Saint-Tilleul par le *locus terribilis* de la forêt et le *locus amoenus* de l'Église. La faute du premier aïeul est d'avoir confondu et corrompu la beauté spirituelle de Rosalie avec la beauté sensuelle de Vénus³⁶¹. Dès lors :

Médard devra apprendre à les démêler de nouveau pour que la malédiction puisse être levée. Il ne s'agit pas seulement de distinguer, par exemple, entre la beauté spirituelle d'Aurélie et la sensualité d'Euphémie, mais aussi de discerner le spirituel du sensuel dans l'amour de Médard pour Aurélie (comme dans celui d'Aurélie pour Médard), et de choisir consciemment le spirituel³⁶².

C'est pour cela que le jeune moine *doit* partir à Rome, la patrie de Vénus, là où son pouvoir tentateur est omniprésent – ce qui explique l'ambivalence du Vatican³⁶³ –, pour se découvrir et *a fortiori* comprendre ses passions et les contrôler. Cette tempérance qui choisit sciemment le spirituel, à l'image de celle du prieur Léonard, est *de facto* la clé pour atteindre l'Absolu. Finalement, pour Hoffmann qui est croyant, la religion chrétienne et ses lois sont en accord avec la vraie nature de l'homme puisque ce dernier n'était en harmonie avec la Nature qu'à l'âge archaïque, qu'au jardin d'Eden. C'est donc la société qui pervertit les mœurs de l'homme car elle ne repose que sur du *paraître*, et non sur de l'*être*³⁶⁴.

Inversement, Diderot, lui, est athée, il ne croit ni au mythe génésiaque ni à la *natura integra* de l'homme. Bien au contraire, pour le philosophe, la religion opprime l'humain en

³⁶⁰ Alain Montandon, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *art. cit.*, p. 7.

³⁶¹ John Milfull, « La géographie poétique des “Élixirs du Diable” », *art. cit.*, p. 70.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*, p. 72 : « Pour connaître “le grand monde”, Médard doit connaître l'Italie ; Médard doit sortir du monde restreint de la cour du prince pour se rendre à Rome, où s'exerce un *vrai* pouvoir et où la tentation du pouvoir est proportionnellement plus intense ».

³⁶⁴ Cette dichotomie entre être et paraître sera développée ultérieurement dans « L'œil des observateurs du monde ».

imposant une conduite morale contraire à la Nature³⁶⁵. Dans le roman diderotien, c'est également la violence (des passions hystériques) qui démontre cet assujettissement : elle est la réponse, la *réaction* de la nature face aux lois religieuses. C'est en cela que Diderot cherche « à circonscrire un ordre de la nature qui ne doive rien à Dieu³⁶⁶ », bien qu'il ne puisse l'expérimenter pratiquement que dans des œuvres littéraires ; cette expérience d'une morale *athée* prend forme dans le *Supplément au voyage de Bougainville*, dans lequel se confrontent le code naturel de la société otaïtienne et le code religieux de la société française du XVIII^e siècle – celle de référence, de Bougainville et de Diderot. En mettant en scène cette confrontation, Diderot cherche à montrer ce que sont pour lui les prérogatives individuelles et collectives de l'homme, ce qui relance dans sa philosophie la question de la moralité. Comme l'explique Guilhem Armand :

C'est en ce sens que Colas Duflo voit [dans *La Religieuse*] "le complément noir de l'utopie joyeuse du *Supplément au Voyage de Bougainville*" : "Les couvents dans leurs fondements mêmes sont contraires à l'utilité sociale par le vœu de pauvreté, contraires à la nature par celui de chasteté et au droit naturel par celui d'obéissance : la société du couvent est l'opposé absolu de celle d'Otaïti"³⁶⁷.

Dans le monologue enflammé du vieil Otaïtien, il est posé d'emblée que, pour ces hommes qui « suiv[ent] le pur instinct de la nature³⁶⁸ », la moralité se distingue en trois concepts qui sont consécutivement ceux de la *liberté*, de l'*équité* et de la *nécessité* :

Tu n'es pas esclave, tu souffrirais plutôt la mort que de l'être, et tu veux nous asservir ! *Tu crois donc que l'Otaïtien ne sait pas défendre sa liberté et mourir ?* Celui dont tu veux t'emparer comme de la brute, l'Otaïtien est ton frère ; *vous êtes deux enfants de la nature ; quel droit as-tu sur lui qu'il n'ait pas sur toi ?* [...] Laisse-nous nos mœurs, elles sont plus sages et plus honnêtes que les tiennes. Nous ne voulons point troquer ce que tu appelles notre ignorance contre tes inutiles lumières. *Tout ce qui nous est nécessaire et bon nous le possédons*³⁶⁹.

Simple mise en lumière des principes de sa morale athée, c'est l'entretien entre le personnage d'Orou et le personnage de l'Aumônier, au chapitre 3, qui éclaire la position du philosophe sur ce qu'est une vie répondant aux lois de la nature ; elle repose principalement sur la filiation et sur la sexualité. Contrairement à la société européenne qui lie sa conduite morale aux commandements de Dieu le Père, la société otaïtienne ne dépend pas d'une autorité supraterrrestre, mais d'un référent moral terrestre : le père naturel. Dans la philosophie

³⁶⁵ Signalons toutefois que Diderot, loin de l'image de libertin qu'on lui colle parfois, ne remet pas en cause certains principes fondamentaux de la morale chrétienne et sa morale fondée sur un matérialisme athée exploite elle aussi les notions de bien et de mal, de vertu et de vice. C'est, dans la double perspective universaliste et relativiste des Lumières, le fondement de la morale – et donc son origine – qu'il remet en question en explorant le code de la nature, bien plus universel selon lui que des textes sacrés.

³⁶⁶ Pierre Hartmann, « Nature normative et sentiment de la nature dans *les Salons* », *Dix-huitième siècle*, vol. 45,

n° 1, 2013, p. 381.

³⁶⁷ Guilhem Armand, *Le Père, le fils et Diderot*, Paris, Champion, à paraître (2023). Colas Duflo, dans *Diderot philosophe* (Paris, Honoré Champion, 2003), p. 439 : « Autant Otaïti propose une équivalence de la nature, de la vérité et du bon, autant *La Religieuse* est placée sous le signe du faux ».

³⁶⁸ Denis Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, *op. cit.*, p. 40.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 41, nous soulignons.

diderotienne, la filiation – thème qui lui est cher³⁷⁰ – est complexe pour les européens du fait que la figure paternelle, la seule autorité naturelle qui pourrait légitimement commander (dans une certaine mesure), est elle-même soumise à d'autres autorités – civile et religieuse – et elle devient donc souvent considérée et représentée comme tyrannique, ou du moins comme problématique. Dans *La Religieuse*, le père naturel – ou biologique – de Suzanne est absent tandis que son père civil – M. Simonin – la rejette et l'ignore, puis la plupart des Pères religieux « sont à degrés divers complices des crimes commis contre l'héroïne³⁷¹ ». En revanche, la filiation à Otaïti est plus simple puisqu'elle respecte ce titre le plus important de la Nature en lui accordant l'unique autorité, une autorité naturelle libérée de la religion. Aussi par son caractère (quasi³⁷²) utopique, Otaïti offre à Diderot, comme l'exprime Guilhem Armand :

La possibilité d'une figure paternelle, référent moral et politique, en prise directe (ou presque) avec la nature, sans le truchement d'aucun autre code, civil ou religieux, dans une société quasi primitive, permettant de réfléchir à cet instinct et aux lois qui en découlent. Une société quasi nue, où les corps et ses plaisirs sont acceptés et garants du bonheur. Il y a là toutes les conditions pour expérimenter les idées de l'auteur car la pensée politique et morale de Diderot part du corps, ce que Colas Duflo résume ainsi : « ce corps, cet essaim, cette toile, cette machine, c'est nous. Il n'y a pas autre chose que le corps, puisque l'âme est un vain mot. [...] Il n'y a d'autre pensée que du corps : c'est le corps qui pense, et toute pensée l'exprime »³⁷³.

Ainsi, cette libération morale des dictats des autorités civiles et religieuses qui autorisent un régime naturel plus équitable, est *in fine* une libération du corps et de ses instincts, notamment ceux sexuels. Cette pensée du corps³⁷⁴ est fondamentale pour la philosophie de Diderot vu qu'il est matérialiste, c'est-à-dire que le philosophe admet l'existence d'une seule substance, la matière, et non de deux comme le dualisme qui oppose le corps et l'âme. Cependant, Diderot se détache des autres matérialistes du XVIII^e en introduisant une composante dynamique à cette matière, à savoir « qu'il est possible de concevoir le passage de la matière insensible, comme le bois, à la matière sensible, comme le corps vivant [...] Cette pensée du passage, c'est la dynamique matérielle³⁷⁵ ». Quoiqu'il s'agisse d'une doctrine moniste, Diderot distingue toutefois deux subdivisions à cette matière sensible : la tête et le bas-ventre

³⁷⁰ En effet, Diderot consacre plusieurs ouvrages à la question de la filiation, comme *Le Fils naturel*, *Les entretiens sur le Fils naturel*, ou encore *Le Père de famille*, écrits chacun entre 1757 et 1758.

³⁷¹ Guilhem Armand, *Le Père, le fils et Diderot*, *op. cit.*, à paraître (2023).

³⁷² Chaque société, qu'elle soit naturelle ou qu'elle soit religieuse, a ses limites. Pour les apories de la société otaïtienne, voir : Guilhem Armand, (*Le Père, le fils et Diderot*, *op. cit.*) ou encore Tristan Vigliano, « L'utopie otaïtienne de Diderot dans le Supplément au Voyage de Bougainville, ou la possibilité d'un monde renversé », in *Les figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières*, Lucie Desjardin (éd.), Paris, Hermann, 2013, pp.363-388.

³⁷³ Guilhem Armand, *Le Père, le fils et Diderot*, *op. cit.*, à paraître (2023).

³⁷⁴ Pour Diderot, « Il n'y a d'autre pensée que du corps : c'est le corps qui pense, et toute pensée l'exprime », résume Colas Duflo (*Diderot philosophe*, *op. cit.*, p. 258).

³⁷⁵ Colas Duflo, *Diderot : Du matérialisme à la politique*, Paris, CNRS Édition, 2013, p. 32.

pour lesquels le diaphragme joue le rôle de balancier. Lorsque la tête et le bas-ventre sont en harmonie, le sujet est en bonne santé. Si jamais l'une des parties domine l'autre, un dérèglement s'opère dans l'organisme. Dans *La Religieuse*, ces principes biologiques et philosophiques sont bien mis en application, ils guident implicitement certains comportements, comme dans un laboratoire. Et ce dérèglement est bien mis en scène vu que la religion avec ses nombreux interdits nie la réalité corporelle de l'humain, celle d'avoir des pulsions. De plus, le cloître accentue cette négation en créant une discipline qui dépossède les religieux et les religieuses de leur corps, ce qui supprime leur identité. D'un point de vue psychanalytique, les pulsions qui viennent du Ça sont refoulées par les interdits créés par l'instance psychique du Surmoi. Placée dans la philosophie de Diderot, cette lutte inconsciente est justement représentative de l'opposition entre le Code naturel et le Code religieux : les pulsions sont un mécanisme biopsychique naturel et les interdits religieux empêchent leur réalisation³⁷⁶. À l'inverse, dans la société otāïtienne, la morale athée autorise le libre-cours des pulsions, ce qui induit un équilibre du corps entre la tête et le bas-ventre qui est *nécessaire* pour la bonne santé. D'autre part, elle permet également la plus grande fortune pour eux, à savoir les enfants : « Un enfant qui naît occasionne la joie domestique et publique, c'est un accroissement de fortune pour la cabane et de force pour la nation. Ce sont des bras et des mains de plus dans Otaïti³⁷⁷ ». Conséquemment, le Bien personnel – la réalisation des pulsions – est lié au Bien commun – gain de population grâce à la procréation. La sexualité est un facteur nécessaire au Bien, ce qui confirme la précédente remarque du vieux Otāïtien : cette société possède déjà ce qui leur est bon et nécessaire pour leur bonheur.

Des mythes génésiacques aux théorisations philosophiques sur les origines humaines, l'homme ne peut guère échapper à la violence, qu'il s'agisse de la sienne ou de celle d'autres individus. Cela s'explique par la part animale et naturelle de tout un chacun qui ne peut s'exprimer que négativement à cause de l'impossible réconciliation entre les lois naturelles, civiles et religieuses. Ces contradictions montrent ainsi que l'homme pris en étau par la norme de la société ne peut que refouler sa véritable nature, qu'il s'agisse des instincts légitimes pour Diderot ou de l'harmonie originelle pour Hoffmann. En effet, pour Hoffmann, la société pervertit les mœurs en se détournant de l'harmonie créationnelle du jardin d'Eden,

³⁷⁶ Bien entendu, nous savons que le terme psychanalytique de *pulsion* est anachronique à la philosophie de Diderot. Il est en effet absent des dictionnaires du XVIII^e siècle et de l'*Encyclopédie*, du moins dans ce sens car

D'Alembert l'emploie au sens newtonien de « propagation du mouvement » en physique. Néanmoins, l'idée même de celle-ci n'est pas contraire aux réflexions du philosophe puisqu'elle met, tout comme lui, en lien le corps et l'esprit.

³⁷⁷ Denis Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, op. cit., p. 59.

tandis que pour Diderot c'est la religion, inversement, qui pervertit la nature instinctive de l'homme naturellement moral. Bien que chacun des auteurs ait un point de vue divergeant sur la constitution morale de l'humain, celle-ci est toujours liée à un problème sur la sexualité. Cette dernière agirait comme le prisme par lequel on peut saisir la nature de l'homme, en témoigne les présupposés divergents de Diderot et de Hoffmann.

2. De la reproduction naturelle à une question sociétale

La sexualité, de ses « caractères physiques » à ses « mécanismes physiologiques », est intrinsèquement liée à la problématique de la nature et de la religion. Ces deux lois, en étant contraires, obligent l'homme à rejeter – ou à refouler – l'une des deux au profit de l'autre. Mais, faut-il respecter la loi naturelle en transgressant les règles religieuses, ou adopter le Code de la religion en niant sa nature ? La réconciliation est-elle réellement impossible ? Ces questions morales, sans être totalement vaines, ont dans la société occidentale du XVIII^e et du XIX^e siècles une solution unique et inique – puisque cela revient à se demander si nous préférons rejeter notre « moi » en lui-même ou rejeter notre place dans la société. Malgré l'essor médical et philosophique, les mœurs sociales évoluent lentement. La sexualité dans sa totalité, bien qu'abondamment discutée, appartient plus ou moins au domaine de l'interdit.

a. Entre interdits religieux et « impératif » sexuel

Au cours des siècles, de nombreuses œuvres théologiques ont émergé autour de la notion de sexualité pour codifier le partage entre le licite et l'illicite, à diverses échelles de tolérance, notamment sur les pratiques, ou plus généralement à partir du XVII^e siècle³⁷⁸ sur le mariage. Quoique ces œuvres soient une forme de répression, elles ont également un but « pédagogique » et moral, celui d'accompagner les chrétiens mariés dans une vie sexuellement pieuse. Pour y accéder, deux voies se distinguent³⁷⁹. Pour la première, dans la lignée de saint Jérôme – et de Clément d'Alexandrie³⁸⁰ –, il est admis que la sexualité doit être axée sur la seule procréation (qui est une des finalités du mariage) au risque de pécher mortellement (et d'être excommunié). Toutefois, pour la deuxième qui hérite de la pensée de

³⁷⁸ Maurice Daumas, « La sexualité dans les traités sur le mariage en France, XVI^e-XVII^e siècles », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 51-1, n° 1, 2004, p. 9 : « Les traités d'origine profane dominant au

XVI^e siècle, et les traités religieux sont plus nombreux au siècle suivant [...] Au XVII^e siècle, les grands traités de mariage sont écrits par des ecclésiastiques (surtout jésuites : Sanchez, Maillard, Cordier, Le Blanc). »

³⁷⁹ Thomas d'Aquin, « Question 49 – Article 6 – Celui qui dans les relations conjugales ne se propose aucun des biens du mariage, mais le seul plaisir commet-il un péché mortel ? », *La Somme théologique [Tertia Pars, Supplément]*, bibliothèque de l'édition du Cerf, 1984, p. 3131 : « On a prétendu que l'accomplissement de l'acte conjugal est péché mortel, chaque fois que le motif principal en est le plaisir. Mais si le plaisir n'est qu'un motif accessoire, il y a péché véniel. Par suite, celui qui accomplirait l'acte en dédaignant le plaisir et en n'ayant pour celui-ci que de la répugnance ne commettrait aucun péché véniel. Ainsi, disait-on, rechercher la jouissance dans l'acte conjugal, c'est pécher mortellement, accepter le plaisir quand il se présente, est péché véniel, le mépriser c'est la perfection. Mais cela ne peut être vrai. Selon Aristote, en effet, on doit juger de la moralité du plaisir selon la moralité de l'acte qui en est la cause. Le plaisir goûté dans une bonne action est bon, le plaisir trouvé dans un acte mauvais est mauvais. Puisque l'acte conjugal n'est pas un acte mauvais par lui-même, la recherche du plaisir qui l'accompagne ne sera pas toujours un péché mortel. ».

³⁸⁰ Pour étudier une partie de l'idéologie (et les influences stoïciennes) de Clément d'Alexandrie, voir le premier chapitre de Michel Foucault, *Les aveux de la chair* (op. cit., p. 9-49).

saint Augustin, cela est discutable puisque, tant que les mariés ne recherchent pas initialement le plaisir et se contrôlent – ce qui sous-entend qu’il n’y ait pas de concupiscence –, ce n’est qu’un péché véniel pour eux et il est donc pardonnable.

Ces deux positions, opposées moralement sur le déroulement de l’acte, renseignent pourtant sur une même idée : seule la procréation est œuvre de Dieu et naturelle pour la religion, tandis que le plaisir est coupable. Puis, elles avertissent *a fortiori* sur un même interdit : le sexe n’est autorisé (idéalement) que pour les époux (ou toléré avec des péripatéticiennes) étant donné que la semence doit nécessairement parvenir à l’intérieur de l’utérus. C’est pourquoi certaines pratiques onanistes ou d’autres pratiques sodomites restent interdites ; *ipso facto*, le célibat des moines et des moniales est normalement conjugué à une abstinence totale et obligatoire (par le vœu de chasteté). De surcroît, au XVIII^e siècle (jusqu’au XIX^e), des textes médicaux³⁸¹ viennent confirmer la vision de l’Église et lient le péché de ces pratiques à une maladie dangereuse. En d’autres termes, ils lient la folie *morale* à la folie *mentale*. Semblablement, l’article encyclopédique sur la « Manustupration » informe que lors des plaisirs solitaires :

Il est rare qu’on ne tombe pas dans l’excès. La passion emporte : plus on s’y livre, & plus on y est porté ; & en y succombant, on ne fait que l’irriter [...] de-là les érections presque continuelles, les pollutions fréquentes, & l’évacuation excessive de semence. C’est cette excrétion immodérée qui est la source d’une infinité de maladies : il n’est personne qui n’ait éprouvé combien, lors même qu’elle n’est pas poussée trop loin, elle affaiblit, & quelle langueur, quel dérangement, quel trouble suivent l’acte vénérien un peu trop réitéré : les nerfs sont les parties qui semblent principalement affectées, & les maladies nerveuses sont les suites les plus fréquentes de cette évacuation trop abondante³⁸².

Ainsi, une surabondance de caresses³⁸³ – qui deviennent contre-nature (ou un excès de nature ?) – pourrait expliciter l’hystérisme pervers de la Mère d’Arpajon et de Sainte-Thérèse : même si « les accidents sont plus prompts & plus fréquents dans les hommes que dans les femmes ; on a cependant quelques observations rares des femmes qui sont devenues par-là hystériques³⁸⁴ ».

Or, loin de condamner l’onanisme, l’auteur de l’article – attribué au vitaliste Jean-Joseph Ménuret de Chambaud – explique que : « la *manustupration* qui n’est point fréquente, qui n’est pas excitée par une imagination bouillante & voluptueuse, & qui n’est enfin

³⁸¹ Parmi les plus célèbres de ces textes qui ont eu un rayonnement européen, nous pouvons voir : Samuel Auguste Tissot, *L’onanisme. Dissertation sur les maladies produites par la masturbation*, 1764. Ou encore, son pendant féminin : Jean Baptiste Louis De Thesacq, *La Nymphomanie, ou Traité de la fureur utérine*, 1771.

³⁸² Art. « Manstupration » (*Médec.Pathol.*), *Encyclopédie*, vol. X (1765), p. 51a–54a.

³⁸³ Dans le cas de la Mère lesbienne et de Sainte-Thérèse, nous pouvons également voir l’inverse : le paroxysme de leur hystérie est atteint lors de la non-réalisation de leurs pulsions. Céans, nous partons du principe qu’il s’agit d’une surabondance de caresses étant donné que la supérieure était *déjà* hystérique avant de rencontrer Suzanne, et lorsque, avec Sainte-Thérèse, elles se caressaient mutuellement.

³⁸⁴ Art. « Manstupration » (*Médec.Pathol.*), *ibid.*

déterminée que par le besoin, n'est suivie d'aucun accident, & n'est point un mal (en Médecine)³⁸⁵ ». Dans ce cas-ci, pour les médecins, elle serait *naturelle* et ordonnée par le corps. Cette dernière perspective de Ménuret (et de Diderot³⁸⁶) est celle que Colas Duflo étudie dans son ouvrage critique *Diderot : Du matérialisme à la politique*³⁸⁷. En corrélant les diverses contributions³⁸⁸ du médecin dans l'*Encyclopédie*, il met aussi en lumière le point de vue de Ménuret sur la sexualité qui « considère le rapport sexuel indépendamment de toute considération religieuse³⁸⁹ ». Ainsi, comme le dit Duflo, cela permet au vitaliste de prouver que « le rapport sexuel est nécessaire à la nature humaine, [qu'] il contribue à l'équilibre qui fait la santé³⁹⁰ ». Effectivement « si l'évacuation de la semence ne se fait pas, cette rétention risque de nuire à l'organisme [...] Et, conformément à la loi d'action et de réaction entre ces différentes parties, la tête sera affectée par ce désordre du bas-ventre³⁹¹. » Une fois de plus, c'est possiblement pour cela que Sainte-Thérèse (premièrement) et la Mère perverse (secondement) deviennent de plus en plus hystériques lors de la non-réalisation de leur pulsion ; et que la majorité des religieuses deviennent peu à peu hystériques à leur entrée dans le cloître. À l'inverse, Médard lui est le seul dans le couvent à développer une sorte de folie. Mais, dans la même lignée que la *loi d'action et de réaction* de Diderot et de Ménuret, « Hoffmann reprend [...] les théories traditionnelles suivant lesquelles la folie est due à une faiblesse de la constitution du sujet et à l'emprise immodérée d'une passion³⁹² ». Or, les moines hoffmanniens sont tous soumis à une abstinence (présumée), sans dérèglement de leur organisme. De ce fait, dans l'œuvre fantastique, c'est l'*imagination bouillonnante & voluptueuse* de Médard lorsqu'il repense au sein de la sœur du maître de chapelle qui aboutit à un dérèglement organique. Finalement, la démesure sexuelle comme son absence totale sont néfastes pour le corps puisqu'elles deviennent « source de désordres mentaux³⁹³ ». Cette conception est également présente dans *Le Rêve de D'Alembert* de Diderot, comme en témoignent les paroles du personnage du médecin, Théophile de Bordeu³⁹⁴ :

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Il développe cette même idée dans *Le Rêve de D'Alembert* (*op. cit.*, p. 173-176).

³⁸⁷ Colas Duflo, *Diderot : Du matérialisme à la politique*, *op. cit.*, p. 61-85.

³⁸⁸ À titre d'exemples, Duflo cite les articles encyclopédiques « Mariage » (*Medec. Diète*), « Satyriasis », ou encore « Mélancolie ».

³⁸⁹ Colas Duflo, *Diderot : Du matérialisme à la politique*, *op. cit.*, p. 80.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 81.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Alain Montandon, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *art. cit.*, p. 26. Il s'agit de la note n° 10.

³⁹³ Colas Duflo, *Diderot : Du matérialisme à la politique*, *op. cit.*, p. 82.

³⁹⁴ Personnage inspiré du vrai Théophile de Bordeu qui, comme Ménuret, est un médecin de l'École de médecine de Montpellier.

La nature ne souffre rien d'inutile ; et comment serais-je coupable de l'aider, lorsqu'elle appelle mon secours par les symptômes les moins équivoques ? Ne la provoquons jamais, mais prêtons-lui la main dans l'occasion ; je ne vois au refus et à l'oisiveté que de la sottise et du plaisir manqué³⁹⁵.

Malgré une vision positive de l'onanisme, la tentative religieuse de ne légiférer une sexualité naturelle que sous le joug de la procréation est celle qui s'inscrit de manière axiomatique ; elle permet alors un plus grand contrôle de la religion sur l'*intime*.

b. Le Contrôle de la sexualité

La codification des interdits au travers des traités ou autres écrits religieux permet une organisation des fautes, du péché véniel au péché mortel. Pour la sexualité, d'une part, cela crée un espace moral qui ôte toute dimension érotique et voluptueuse au coït, sous prétexte que le plaisir serait contre-nature. D'autre part, cela induit un contrôle de l'intimité individuelle et familiale, en jouant sur la peur – ou la honte – pour sa vie sociale ou pour sa vie céleste. Néanmoins, si ce contrôle est possible, c'est par l'institution de la confession et de l'aveu qui doit se faire obligatoirement une fois par an³⁹⁶ ; la confession est un sacrement qui est dit « de pénitence » (ou de réconciliation, à notre siècle) puisqu'elle sert à recourir à Dieu, en quémandant sa grâce. Or, en sacralisant la confession, l'Église la rend fondamentale à une vie pieuse étant donné qu'elle permet le salut de l'âme chrétienne ; et malheur à celui qui ment, il commettrait un sacrilège³⁹⁷. C'est ainsi qu'une nouvelle forme de coercition se dessine, dans laquelle l'Église s'octroie un pouvoir sur le corps ainsi que sur l'esprit de la population chrétienne, à la fois celle des villes et celle des cloîtres (en plus de leur domestication du corps et de leur esprit discipliné).

Cet aveu sacramental est également un thème présent dans les œuvres du corpus. Tout d'abord, il est possible de voir un abus de celui-ci, dans *La Religieuse*, avec le personnage de Mère Sainte-Christine qui ordonne et force une confession de la part de Suzanne, à maintes

³⁹⁵ Denis Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, *op. cit.*, p. 176. Au-delà de l'humour un peu tendancieux et sciemment provocateur, cette citation rejoint bien les principes de Diderot et de toute une partie de la médecine moderne, l'article « Jouissance » de l'*Encyclopédie*, et la critique de la macération, etc. Pour eux, tout ce qui est dans la nature ne peut être ni contre, ni hors de la nature.

³⁹⁶ *Code de Droit Canonique*, « Canon n° 906 » : « *Omnis utriusque sexus fidelis, postquam ad annos discretionis, idest ad usum rationis, pervenerit, tenetur omnia peccata sua saltem semel in anno fideliter confiteri.* » ; « Tous les fidèles des deux sexes, après être parvenus aux années de discrétion, c'est-à-dire à l'usage de la raison, doivent confesser soigneusement tous leurs péchés au moins une fois l'an. ». Cette loi vient du Concile de Latran IV en 1215, et est abrogée en 1983, lors de la parution d'un nouveau canon, celui qui régit actuellement les chrétiens.

³⁹⁷ *Code de Droit Canonique*, « Canon n° 907 » : « *Praecepto confitendi peccata non satisfacit, qui confessionem facit sacrilegam vel voluntarie nullam.* » ; « Ne satisfait pas au précepte de confesser ses péchés celui qui fait une confession sacrilège ou volontairement nulle. »

reprises : « jurez-moi, par la sainte obéissance que vous avez vouée à Dieu » ; « jurez » (*LR*, 57-58). Ce faisant, elle détourne le but principal de l’aveu – la repentance – en utilisant de manière despotique (à la limite du blasphématoire) le nom de Dieu et le vœu monastique d’obéissance, pour son propre bien – ce qui renforce son sadisme. Dans cette même lignée despotique ou autoritaire – dans une moindre mesure, mais de manière plus pernicieuse –, le Père Séraphin utilise aussi sa fonction religieuse pour manipuler Suzanne, comme le développe Guilhem Armand :

Le Père Séraphin [...] celui qui porte ironiquement le nom d’un ange de la révélation devient le complice des crimes de la mère qu’il excuse en condamnant la fille. Il participe au mensonge social en lui expliquant que ses « parents se sont dépouillés pour [ses] sœurs », qu’ils sont dans une « situation étroite », alors qu’en tant que confesseur de la mère, il sait tout. Pire, il laisse un espoir à Suzanne (attendre la mort de ses parents) qu’il sait irréalisable³⁹⁸.

Dans *Les Élixirs du Diable*, l’aveu est introduit de manière plus bienveillante, sous forme de conseil – sans être pressé –, malgré l’usage de l’impératif : « Aie confiance, confesse-toi à moi et, si tu fais pénitence, les consolations de l’Église descendront en toi. » (*ED*, 344). Ainsi, au premier abord, l’aveu serait principalement une parole à sens unique : il n’y a que le contrit qui est locuteur, et que le (ou la) supérieur(e) qui est destinataire.

Toutefois, dès lors qu’il est question de sexualité, la confession semble moins impérative et prend la tournure d’une interrogation. Par exemple, quand le prieur Léonard questionne directement l’innocence de Médard. Probablement une simple curiosité de la part de Léonard, Médard perçoit toutefois à tort cette demande pour « insidieuse » (*ED*, 38). Il semblerait donc qu’au-delà de la honte éprouvée (par ses idéaux religieux ou ses interdits du Surmoi), le jeune moine craigne de se faire punir. En se méfiant de la sorte, cela suggère fortement qu’une part de lui perçoit l’institution religieuse comme inquisitrice ; un imaginaire – sur l’Inquisition et ses supplices – encore très présent dans la littérature, comme nous pouvons le voir chez Lewis avec *Le Moine*, ou chez Voltaire avec *Candide*. Néanmoins, une simple interrogation sur la sexualité de l’autre peut aussi devenir un interrogatoire complet où les questions permettent de guider la finalité du dialogue. Tel est le cas dans *La Religieuse*, avec la Mère lesbienne. D’une simple question sur la « répugnance de la vie religieuse » (*LR*, 145) de Suzanne, la supérieure s’immisce peu à peu dans l’intimité de sa fille spirituelle en posant des questions de plus en plus minutieuses : « Mais, est-ce que vous éprouvez en vous-même des mouvements, des désirs ? », « Mais, dites-moi, quelle impression fait sur vous la présence d’un homme ? », « Et votre cœur est tranquille [...] Et sans aucun trouble [...] Et vos sens ne vous disaient rien ? » (*LR*, 146). La répétition des conjonctions de coordination

³⁹⁸ Guilhem Armand, *Le Père, le fils et Diderot*, op. cit., à paraître (2023).

« Mais » et « Et », en démontrant le lien logique entre chacune des questions, trahit également l'attente pressée de la Mère lesbienne et son espérance quant à des réponses qui induiraient la présence d'un désir chez Suzanne. De plus, la supérieure, loin d'être une directrice de conscience louable, profane l'objet de l'aveu sacramental par sa *libido sciendi* – la rendant d'autant plus libertine. Mais, quel que soit le type d'aveu exposé dans les œuvres, ils renseignent tous sur une même chose : seules les autorités (religieuses, ici) ont le droit de parler de sexualité et de la questionner aussi librement. À l'inverse, une personne jugée comme égale – voire inférieure – ou une personne du monde civil qui en parlerait serait probablement jugée pour sa trop grande curiosité³⁹⁹, voire regardée comme quelqu'un de dépravé⁴⁰⁰.

A fortiori cette emprise religieuse met en exergue « l'explosion discursive⁴⁰¹ » autour de la question sexuelle. Bien qu'il reste toujours sous l'hégémonie d'une *scientia sexualis* qui sert à « dire la vérité du sexe⁴⁰² » grâce à l'aveu, le discours institutif connaît une démultiplication de ces formes, où le couple marital n'est plus le seul au cœur de ce dispositif de pouvoir. Avant la fin du XVIII^e siècle :

[L]es différents codes [droit canonique, pastorale chrétienne et loi civile] ne faisaient pas de partage net entre les infractions aux règles des alliances et les déviations par rapport à la génitalité. Rompre les lois du mariage ou chercher des plaisirs étranges valait de toute façon condamnation [...] Dans l'ordre civil comme dans l'ordre religieux, ce qui était pris en compte, c'était un illégalisme d'ensemble. Sans doute la « contre-nature » y était marquée d'une abomination particulière⁴⁰³.

À présent, les regards inquisiteurs se tournent vers des pratiques et des orientations sexuelles qui sont jugées transgressives – à l'inverse de l'hétéronormativité des époux acceptée dans la société bien qu'elle ne soit pas réellement représentée dans les œuvres⁴⁰⁴.

c. De la transgression morale aux tabous culturels

Le religieux – ou la religieuse – obligé au célibat et à l'abstinence par son vœu de chasteté est donc susceptible de céder à plusieurs formes de transgressions. Cette prescription

³⁹⁹ Par exemple, Suzanne quand elle « [s]'étai[t] échappée en propos indiscrets sur l'intimité suspecte de quelques-unes des favorites », *LR* p. 53.

⁴⁰⁰ Cette idée que la moralité d'une personne soit liée à sa sexualité est également présente dans *Le Rêve de D'Alembert*, (*op. cit.*, p. 175-178).

⁴⁰¹ Michel Foucault, *La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 78.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 52

⁴⁰⁴ La seule allusion à un couple marié dans *La Religieuse* est celle au couple des Simonin. Or, nous savons que la mère de Suzanne a cocufié son mari. Dans les *Élixirs du Diable*, des couples mariés sont présentés dans le récit de Médard, comme le prince et la princesse, mais leur relation n'est pas développée. Toutefois, dans la lettre du peintre, plusieurs couples mariés sont dévoilés, mais le récit finit généralement par la tromperie d'un ou des deux époux (voir Annexe).

religieuse, qui explique la séparation des femmes et des hommes dans les maisons de Dieu, est une des plus enfreintes dans chacune des œuvres. Si Mère Sainte-Christine, dans *La Religieuse*, est aussi sadique avec Suzanne, c'est justement du fait que cette dernière découvre le secret de la première, sans hésiter à l'utiliser :

Je m'étais échappée en discours indiscrets sur l'intimité suspecte de quelques-unes des favorites ; la supérieure avait des tête-à-tête longs et fréquents avec un jeune ecclésiastique, et j'en avais démêlé la raison et le prétexte. Je n'omis rien de ce qui pouvait me faire craindre, haïr, me perdre ; et j'en vins à bout. On ne se plaignit plus de moi aux supérieurs, mais on s'occupa à me rendre la vie dure⁴⁰⁵.

Quoique cela ne justifie guère toute la violence qu'elle encourt ultérieurement, Suzanne est consciente qu'elle attise la haine par son acte et que celui-ci est une forme de résistance, mais surtout une forme de *menace*. La plainte des autres religieuses, en s'interrompant, met également en exergue à quel point leur secret est susceptible d'être réprimandé par les vrais représentants de l'autorité. Ici, la Mère et ses favorites enfreignent les règles religieuses et l'amour divin exclusif par leur dérive sexuelle. Cependant, en raison de la vocation religieuse des favorites, Suzanne ne devrait pas directement présupposer que ces rendez-vous, entre deux personnes de sexes différents, soient suspects. L'innocence de Suzanne étant maintes fois posée, il est probable que Diderot joue ici avec le lecteur : l'héroïne pressent une faute qui, de soupçon, devient certitude pour un lecteur plus averti. Mais la pénétration d'esprit de la demoiselle peut justement surprendre ici : est-ce le je-narré ou le je-narrant ? En prenant le même postulat que Colas Duflo et sa lecture « cohérentiste » où il faut « considérer les problèmes de lecture non comme des défaillances du texte mais comme des problèmes posés à la lecture⁴⁰⁶ », alors Diderot insère dans ce passage un « signe de connivence [...] qui dénonce [...] la plaisanterie mystificatrice⁴⁰⁷. »

Ce premier signe, en rapport à la problématique sexuelle, renvoie à d'autres signes plus lointains dans le récit qui montrent la transgression des religieuses, pour certainement mettre en évidence la question de la nature – au-delà de la simple mystification. C'est en ceci que la dérive sexuelle de la Mère perverse est aussi mise en avant par les remarques personnelles de Suzanne-Diderot – du je-narrant – face aux questions de celle-ci lors de « l'interrogatoire ». Présentement, au lieu de découvrir si Suzanne possède ou non des désirs, la Mère cherche à connaître quelle serait la nature de ceux-ci : « – Vous n'aimez pas [...] À jouir de la douce chaleur du lit ? – Non. – Jamais... Elle s'arrêta à ce mot, et elle eut raison, ce

⁴⁰⁵ *LR*, p. 53.

⁴⁰⁶ Colas Duflo, *Diderot : Du matérialisme à la politique*, op. cit., p. 10. Nous reviendrons sur cette lecture cohérentiste, ultérieurement, dans la partie III.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 12.

qu'elle avait à me demander n'était pas bien, et peut-être ferais-je beaucoup plus mal de le dire, mais j'ai résolu de ne rien celer... » (LR, 148). À première vue, cette résolution de la narratrice à garder un secret inter-dit, même dans sa confiance au lecteur, semble (paradoxalement) protéger sa pureté (morale et sexuelle) et peut-être même celle du lecteur, en empêchant tout dévoiement du récit. Mais, en dissociant le personnage de Suzanne de toute impureté, Diderot ne fait que laisser ressortir la perversité de la Mère qui, elle, ose *dire* : « – Jamais vous n'avez pensé à promener vos mains sur cette belle gorge, sur ces cuisses, sur ce ventre, sur ces chairs si fermes, si douces et si blanches ? » (LR, 148). Quoique la Mère use de l'euphémisation pour désigner la masturbation, le triple emploi de l'adverbe d'intensité « si » ne fait qu'accroître le vice de cette demande. Or, ce même procédé d'atténuation est utilisé lorsque les deux femmes parlent du « langage des sens » ; une périphrase que Suzanne ne comprend pas :

– Je ne sais ce que c'est que *le langage des sens*. – Ils en ont un, cependant. – Cela se peut. – Et vous ne le connaissez pas ? – Point du tout. – Quoi ! vous... C'est *un langage bien doux* ; et voudriez-vous le connaître ? – Non, chère mère ; à quoi cela me servirait-il ? À dissiper votre ennui. – À l'augmenter, peut-être. Et puis, que signifie *ce langage des sens, sans objet* ? – Quand on parle, c'est toujours à quelqu'un ; cela vaut mieux sans doute que de s'entretenir seule, quoique ce ne soit pas tout à fait sans plaisir. – Je n'entends rien à cela. – Si tu voulais, chère enfant, je te deviendrais plus claire. – Non, chère mère, non. Je ne sais rien ; et *j'aime mieux ne rien savoir*, que d'acquérir des connaissances qui me rendraient peut-être plus à plaindre que je ne le suis. *Je n'ai point de désirs*, et je n'en veux point chercher que je ne pourrais satisfaire. – Et pourquoi ne le pourrais-tu pas ? – Et comment le pourrais-je ? – Comme moi. – Comme vous ! Mais il n'y a personne dans cette maison⁴⁰⁸...

Une fois de plus, l'opiniâtreté de Suzanne à ne pas « apprendre » pour garder son innocence est frelatée par les indices de son créateur. En effet, en reliant le complément circonstanciel de moyen « sans objet » et la phrase « Mais il n'y a personne dans cette maison » – qui est à la limite de l'épiphonème –, Suzanne-Diderot fait allusion ici à l'absence des hommes dans le cloître et à l'impossibilité de les *sentir corporellement*. *A fortiori* cela induit une plus grande transgression pour le XVIII^e siècle : le lesbianisme. Nommée sous le terme général de « sodomie » jusqu'au XIX^e siècle, la pratique homosexuelle (féminine ou masculine) – en plus d'être une transgression religieuse à la fois pour le laïc et le religieux – est un crime pour la jurisprudence française de cette époque et ce jusqu'en 1982 – quoiqu'une première dépenalisation ait eu lieu en 1791⁴⁰⁹. Mais cet amour saphique en lui-même n'est pas si dramatique. En revanche, ce qui l'est, c'est l'abus de pouvoir de la supérieure qui viole Suzanne. Cette agression sexuelle déjà inexcusable le sera d'autant plus qu'elle induit un

⁴⁰⁸ LR, p. 147, nous soulignons.

⁴⁰⁹ Le « crime de sodomie » n'apparaît plus dans le Code Pénal de 1791 et mène alors à sa dépenalisation, au même titre que « le sacrilège, le blasphème [...] la bestialité, le suicide et l'inceste », tel que l'énumère Sohn Anne-Marie Sohn (« Fabienne Giuliani, *Les liaisons interdites. Histoire de l'inceste au XIX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, ; *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 62-4, n° 4, 2015, p. 180).

inceste symbolique, à cause du lien spirituel qu'infère le titre honorifique de « Mère ». Ainsi, une « simple » transgression de l'abstinence, dans cet espace, se transforme en une des plus grandes prohibitions religieuses et culturelles.

Semblablement, cette même variation est observée dans *Les Élixirs du Diable* lorsque Médard rompt son vœu de chasteté. Alors que ses désirs pour Aurélie s'accroissent quand il la retrouve au château du baron – le père de la jeune femme –, l'impossibilité de posséder le corps de la femme aimée et de réaliser ses pulsions avec elle ne peut aboutir qu'à une démesure sexuelle néfaste. Cela conduit Médard à se détourner de l'objet premier de ses désirs pour qui il a voulu apostasier et à chercher un autre exutoire : Euphémie⁴¹⁰, la (seconde) femme du baron. Si Aurélie est comparée à sainte Rosalie, Euphémie au contraire peut être rapprochée d'une démonsse telle que Lilith, ou encore d'une succube par son caractère séducteur⁴¹¹. Elle manipule la société dans laquelle elle se trouve, elle cocufie son mari avec Victorin et élabore des plans machiavéliques contre le baron et sa famille. En somme, c'est une femme perfide qui n'a jamais été lavée de ses impuretés par l'eau baptismale et qui garde en elle les traces du péché originel. Ainsi, Médard (qui a pris l'identité de Victorin), en coïtant avec elle, semble particulièrement transgresser ; pire encore, ce n'est plus pour rétablir l'ordre dans son organisme mais par luxure qu'il le fait : « La baronne était l'amabilité même, et plus notre pacte se resserrait, plus nous nous abandonnions à nos joies criminelles » (*ED*, 99-100). Le terme « pacte » qui fait incontestablement référence au pacte *diabolique* et l'adjectif « criminelles » qui renvoie au vocabulaire judiciaire, en étant adjoints, insistent alors sur les infractions religieuses et civiles que commet Médard. Cependant, à l'instar de la Mère perverse, celles-ci sont annonciatrices du tabou d'inceste, qu'il soit spirituel ou charnel. Quoique présent dans la Genèse biblique – et dans beaucoup d'autres genèses – ce tabou est maintenant (plus ou moins) prohibé universellement étant donné c'est grâce à lui que « s'accomplit le passage de la nature à la culture⁴¹² », comme le dit Claude Lévi-Strauss. À l'inverse, s'il a lieu, cela suggère une déculturation de la personne au profit d'un retour à l'animalité.

⁴¹⁰ Médard, qui a quitté le couvent, se retrouve par un coup du hasard (diabolique) au château du baron de F..., qui est le père d'Aurélie et le mari d'Euphémie. Cette dernière voulait que Victorin, avec qui elle a une liaison, se déguise en moine pour pouvoir s'infiltrer au château et pour pouvoir entretenir leur « amour » débauché. Finalement, c'est Médard, en usurpant l'identité de Victorin, qui partage la couche d'Euphémie alors qu'il s'agit de sa demi-sœur.

⁴¹¹ Nous pouvons aussi la comparer à la païenne qui séduit le premier Francesco, le peintre.

⁴¹² Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, cité par Dorothee Dussy, « Les Théories de l'inceste en anthropologie. Concurrence des représentations et impensés », *Sociétés & Représentations*, vol. 42, n° 2, 2016, p. 77. Sur la question de l'inceste au XVIII^e siècle, voir notamment : Georges Benrekassa, *Le Concentrique et l'excentrique : marges des Lumières*, Paris, Payot, 1980, p. 183-209 ; et Jean-Michel Racault, « L'inceste à l'origine. Fictions insulaires et institution imaginaire de la société », Christophe Martin (dir.), *Fictions de l'origine*, Paris, Desjonquères, « L'esprit des Lettres », 2012, p. 135-163.

Autrement dit, leur excès de pulsions naturelles les désocialise en les rendant bestiales. *Ipsa facto*, ce dévoiement – intentionnel ou non⁴¹³ – de la troisième Mère et de Médard révèle leur retour à une nature sans foi ni loi, à cause d'une trop grande codification du permis et de l'interdit. Paradoxalement, cette nature, qui devient signe de l'aliénation humaine céans, se manifeste de façon paroxystique avec l'inceste.

La sexualité, dont les mécanismes sont naturels et assurent la bonne santé, est prise en étau entre le contrôle des instances de pouvoirs et les interdits que ces dernières dictent. Auparavant concentrés sur le couple marital devenu norme, ce sont à présent les types de sexualité en dehors de l'hétéronormativité de la *scientia sexualis* qui sont examinés et contrôlés par les institutions religieuses et civiles. Le moine, ou la moniale, qui est le plus soumis à ces interdits du fait de sa totale abstinence et dont le corps agit comme un révélateur monstrueux des pulsions, semble paradoxalement voué à cause de ses contraintes à la transgression religieuse et civile, qui entraîne *a fortiori* une violence libidinale, interne et externe. Or, bien que le contrôle de la sexualité n'aboutisse pas au résultat souhaité – l'abstinence totale – dans le cloître, les idéaux transmis par les lois religieuses restent ancrés dans la psyché, ce qui engendre certainement une honte et/ou une angoisse chez certains de ces religieux. Cette honte-angoisse, accentuée par l'aliénation et par le conflit entre le Ça et Surmoi, se concentre dans les œuvres sur la mort qui est une des plus grandes peurs humaines et qui concerne davantage la sphère métaphysique.

⁴¹³ Médard n'apprendra sa passion incestueuse avec sa demi-sœur qu'à la lecture du parchemin du vieux peintre qui lui dévoile les secrets de sa famille.

B. D'une métaphysique théologique à une métaphysique générale : un au-delà imaginé et un au-delà mental

Après avoir étudié l'homme de ses origines à sa croissance biologique (symbolisée par la sexualité en dépit de sa négation dans l'espace religieux) dans une approche à la fois anthropologique et philosophique, il faut à présent l'étudier dans ses « au-delà » qui appartiennent davantage aux domaines métaphysique et ontologique⁴¹⁴. La métaphysique est, par définition, la « partie fondamentale de la réflexion philosophique qui porte sur la recherche des causes, des premiers principes⁴¹⁵ » dont les « objets traditionnels [qui sont] Dieu, le monde, le moi, la liberté et l'immortalité⁴¹⁶ » induisent une dimension théologique. Dans l'*Encyclopédie*, elle est définie dans une vision plus générale, qui refuse la considération théologique, en tant que « science des raisons des choses⁴¹⁷ ». Or, étymologiquement, le mot métaphysique est construit à partir du terme « méta » et du terme « physique » : le premier est issu du grec *μετά* signifiant, entre autres, « au-delà, après, avec, entre » ; le second est issu du grec *phusika* signifiant « physique, naturel ». Bien que nous nous attachions qu'au préfixe « au-delà », le radical est compris dans ses deux formes. Il s'agit donc ici de premièrement questionner l'au-delà physique pour l'homme chrétien, qui est incarné par le Paradis imaginé après la mort ; puis, secondement, de se questionner sur l'au-delà naturel de l'homme : le génie, qui constitue *a priori* l'antithèse de la folie. En effet, si la folie démontre les limites mentales de l'homme, elle permet aussi de s'interroger inversement sur le dépassement mental éventuel de l'humain.

1. L'angoisse humaine entre mort et inconnu

La mort est la part inconnue de la vie ; elle guette sans qu'on le sache et surgit sans qu'on s'y attende. Fatalité de la vie, la mort angoisse par sa seule potentialité puisqu'elle représente *une chose* que l'homme ne peut guère contrôler et ne peut qu'imaginer. C'est ici que la religion fait son entrée : garante d'une vie après la mort – grâce à la résurrection du Christ (pour le christianisme) –, la foi chrétienne repose en partie sur cette peur fondamentale

⁴¹⁴ L'ontologie, quant à elle, est une branche de la métaphysique « qui a pour objet l'étude des propriétés les plus générales de l'être, telles que l'existence, la possibilité, la durée, le devenir » (*Trésor de la langue française informatisé*, définition de « ontologie »), ou encore selon l'article encyclopédique « la science de l'être considéré en tant qu'être » (Art. « Ontologie » (*Logiq. & Métaphys.*), *Encyclopédie*, vol. XI (1765), p. 486b–487b.)

⁴¹⁵ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « métaphysique »,

<https://www.cnrtl.fr/definition/metaphysique/substantif>

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ Art. « Métaphysique », *Encyclopédie*, vol. X (1765), p. 440b.

et sur des conditions d'accès au Paradis. Tandis que la vie terrestre est envisagée comme une épreuve, la vie supraterrrestre est considérée comme l'ultime récompense du croyant en accord avec l'idéal chrétien. En effet, les croyants qui, à l'instar de Suzanne, ont mené une vie vertueuse ou qui, à l'instar de Médard contrit, ont confessé leurs péchés meurent – théoriquement – consolés ; inversement, les croyants n'ayant pas rempli ces conditions iront en Enfer (ou au Purgatoire). C'est ainsi que deux sentiments se dégagent principalement face à la mort : l'espoir d'une vie future meilleure et la peur de la damnation éternelle. Bien qu'il s'agisse des deux émotions qui se manifestent principalement dans les œuvres quand le glas sonne, elles ne correspondent qu'à la vision chrétienne de Hoffmann. Pour le romantique, la société est pervertie à cause de ses valeurs matérielles et sensuelles (représentées par la Nature Vénusienne) et seul l'idéal de la spiritualité religieuse (symbolisée par la Nature Rosalienne) pourrait sauver l'homme sur Terre – pour l'après – puisqu'elle permet de retourner à l'harmonie créationnelle. Pour Diderot, au contraire, ces conditions artificielles pour atteindre le Paradis causent la perversion de la nature de l'homme sur Terre (et donc du Code naturel), d'autant plus qu'en étant athée et matérialiste, il rejette tout fondement religieux d'une vie après la mort. Ainsi, d'une continuité de la vie spirituelle de l'âme à une fin totale du corps matériel, la mort prend différents visages. La première mort est mentale dans le cloître : si elle doit sous-entendre l'irresponsabilité des religieux – dans le sens où ils ne sont pas coupables – à cause de leur folie, elle ne fait que renforcer leur culpabilité morale et leur peur. La dimension morale et la dimension mentale de l'aliénation religieuse causent de prime abord une peur de l'Autre, qu'il soit extérieur (comme avec Suzanne) ou intérieur (dans le cas de Médard).

a. La peur de l'Autre

L'Église en créant un paradigme effrayant de la mort où l'homme est susceptible d'être puni (mais aussi plus ou moins rassurant pour celui enclin au bien) façonne simultanément une peur de la vie et de l'intériorité de l'homme. Cette angoisse peut se distinguer de deux façons : la peur de l'autre en tant que sujet *extérieur* et la peur de cet autre *en nous*. Quoique la première ne soit pas forcément liée à une aliénation contrairement à la deuxième, ces altérités effrayent car elles reposent toutes deux sur l'inconnu ; un inconnu *potentiellement* menaçant – mais pas nécessairement dangereux – aux yeux d'un individu ou aux yeux d'une communauté. C'est en ceci que « la peur et la connaissance ont une dimension

sociale⁴¹⁸ », vu que cet autre est généralement comparé à des normes personnelles ou sociétales, pour distinguer ses particularités (convergentes ou divergentes). Or, Charles Gardou et François Laplantine expliquent que :

La confrontation à des singularités individuelles, parfois désarmantes, donne traditionnellement lieu à deux types de réponses. La première, que Claude Lévi-Strauss appelle *anthropophagique*, vise à assimiler ceux qui sont réputés « différents », afin de les rendre conformes, les neutraliser. La deuxième, qualifiée d'*anthropoémique* (du grec *emein*, vomir), conduit à leur dépréciation, leur expulsion hors du corps social. Elle engendre leur réclusion dans des espaces isolés, dont l'hôpital est l'un des modèles historiques⁴¹⁹.

En partant du point de vue de la société, nous pourrions considérer que ces deux réponses correspondent, *mutatis mutandis*, au cloître. En tant que microcosme religieux, il fait partie d'un macrocosme social ; en tant qu'hétérotopie, il devient pourtant un espace autre dans lequel une communauté distinctive est enfermée et est intentionnellement exclue. Cette ambivalence étrange entre assimilation et expulsion repose sur deux éléments. Le premier sur le fait que la religion et la société ont une certaine proximité, la religion est encore présente dans les affaires de l'État ; à l'inverse, l'État n'a pas un droit de regard total sur les affaires religieuses et ne peut donc pas savoir ce qu'il s'y passe réellement. Puis, le second tient au fait que les groupes sociaux religieux et laïcs ne respectent pas exactement les mêmes normes ni les mêmes codes, bien que la religion cadre une partie de la vie des civils.

En outre, dans un sens, les religieux, en étant soumis à d'autres autorités et en ayant un statut légal ambivalent, pourraient être considérés comme aliénés psychologiquement, comme le définit Foucault : « Il [le sujet de droit] est cerné par la reconnaissance juridique de l'irresponsabilité et de l'incapacité, par le décret d'interdiction et la définition de la maladie⁴²⁰. » Même si la religion n'est pas totalement semblable à une folie divine, cette soumission est surtout due à une « limitation de la subjectivité », c'est-à-dire que :

Cette aliénation désigne un processus par lequel le sujet est dépossédé de sa liberté par un double mouvement : celui, naturel, de sa folie, et celui, juridique, de l'interdiction, qui le fait tomber sous le pouvoir d'un Autre : autrui en général, qui est représenté en l'occurrence par le curateur⁴²¹.

Ce curateur peut, dans le cadre du corpus, être mis en parallèle avec certaines figures de pieux (masculins), ce qui souligne le lien entre la folie morale et la folie mentale, ainsi que leurs conséquences angoissantes. Cette parenté entre médecine et religion est explicite dans *Les Élixirs du Diable*. Elle est vue directement par la présence de l'hôpital « administré par les frères de la Charité » (ED, 328), en Italie. D'autre part, elle est plus subtilement signifiée

⁴¹⁸ Kurt Riezler, "The Social Psychology of Fear", *American Journal of Sociology*, Vol. 49, n° 6, May 1944, p.

489 : "Both fear and knowledge have a social dimension."

⁴¹⁹ Charles Gardou, et François Laplantine, « 2. Les savoirs de l'anthropologie », Charles Gardou (éd.), *Handicap, une encyclopédie des savoirs*, Toulouse, ERES, 2014, p. 43.

⁴²⁰ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 148

⁴²¹ *Ibid.*

lorsque le médecin du Prince se compare lui-même aux confesseurs (« les médecins et les confesseurs sont des souverains, des souverains qui règnent sur le corps et l'âme. », *ED*, 295). Sa profession qui s'appuie sur une démarche raisonnée – et non spirituelle comme les prieurs – permet un argument d'autorité, d'autant plus que sa position hiérarchique et la confiance que lui accorde le Prince fortifient l'autorité du médecin. Toutefois, malgré les avertissements des prieurs (comme Léonard) et du médecin quant à sa santé (morale et mentale), Médard, toujours orgueilleux, refuse de se croire malade ; ce n'est que quand *a posteriori* il se sent coupable et qu'il a peur de lui-même – et non plus que de Victorin – qu'il s'en rend compte :

Ma vie entière, mes mille sacrilèges et méfaits, le meurtre d'Hermogène, celui d'Aurélie, tout cela ne faisait plus en moi qu'une pensée effroyable qui traversait mon cerveau comme un fer aigu et brûlant. Ma poitrine, mes artères et mes fibres, tout se tordait dans l'atroce douleur de la torture la plus épouvantable. [...] seuls de profonds soupirs d'angoisse trahissaient l'épouvantable état de mon âme toute désemparée⁴²².

L'alliance des facteurs psychologiques (suggérés par les occurrences « pensées », « cerveau », « âme ») et ceux physiques (induits par l'énumération « Ma poitrine, mes artères et mes fibres »), qui est corrélée à la moralité (invoquée par les termes « sacrilèges » « méfaits »), traduit l'acceptation médicale et morale de sa maladie dont il prend peur. Plus implicite dans *La Religieuse*, cette analogie entre religion et médecine peut être perçue grâce au personnage de Dom Morel, lorsqu'il explique à Suzanne que « la supérieure n'était pas faite pour son état » étant donné que la « contrainte [religieuse] la détourne à des affections dérégées » (*LR*, 180). Quoique ce dérèglement pourrait dans un contexte religieux n'être que du ressort moral, il est bien question d'une vision médicale ici, puisqu'il n'y a aucune allusion à Satan, ainsi qu'à la Providence, contrairement à la précédente entrevue entre Suzanne et le Père Lemoine⁴²³ à propos de la Mère perverse. De ce fait, Dom Morel pourrait presque être comparable à un médecin vitaliste qui étaye son diagnostic, grâce à son point de vue et à son utilisation de certains termes : « le caractère flexible » (*LR*, 180), « ces vapeurs salutaires », « des organes faibles et délicats », « l'organisation se dérange » (*LR*, 181). Par ce rapprochement, la confusion entre maison de fou et maison religieuse, durant l'épisode de la

⁴²² *ED*, p. 343-344.

⁴²³ *LR*, p. 164-165 : « Sans oser m'expliquer avec vous plus clairement, dans la crainte de devenir moi-même le complice de votre indigne supérieure, et de faner, par le souffle empoisonné qui sortirait malgré moi de mes lèvres, une fleur délicate, qu'on ne garde fraîche et sans tache jusqu'à l'âge où vous êtes, que par une protection spéciale de la Providence, je vous ordonne de fuir votre supérieure, de repousser loin de vous ses caresses, de ne jamais entrer seule chez elle, de lui fermer votre porte, surtout la nuit ; de sortir de votre lit, si elle entre chez vous malgré vous ; d'aller dans le corridor, d'appeler s'il le faut, de descendre toute nue jusqu'au pied des autels,

de remplir la maison de vos cris, et de faire tout ce que l'amour de Dieu, la crainte du crime, la sainteté de votre état et l'intérêt de votre salut vous inspireraient, si Satan en personne se présentait à vous et vous poursuivait. Oui, mon enfant, Satan ; c'est sous cet aspect que je suis contraint de vous montrer votre supérieure ».

religieuse folle⁴²⁴ (lors du noviciat de Suzanne), n'en est que plus accentuée, et explicite la peur de Suzanne face à la destinée aliénante qu'engendre le cloître.

De facto, en alliant le domaine religieux et le domaine médical, les auteurs renforcent délibérément le caractère étrange et étranger du cloître et accentuent son identification à un asile d'aliénés. Cette mort *mentale* et *morale* entraîne une culpabilité et/ou une peur chez les religieux qui changent plus ou moins la perception de ces personnages sur l'au-delà, notamment à l'approche de leur mort *physique*.

b. Les apparitions de la mort...

Motif sous-jacent des œuvres du corpus, la mort accompagne les protagonistes du début à la fin. Omniprésente et omnipotente – à la manière de Dieu –, elle prend diverses formes tout au long du récit. En premier lieu, nous l'avons déjà vu, la mort peut être sociale avec l'entrée dans le cloître, voire religieuse lorsqu'il s'agit d'un double enfermement à l'*in pace*. Ensuite, plus ordinairement, la mort est *corporelle* et se distingue de deux façons. Pour Diderot et sa pensée matérialiste, la mort signifie une fin absolue de l'être, comme en témoigne l'article encyclopédique de Ménuret sur la « mort » :

La *mort* uniquement considérée sous le point de vue qui nous concerne ne doit être regardée que comme une cessation entière des fonctions vitales, & par conséquent comme l'état le plus grave, le plus *contre-nature*, dans lequel le corps puisse se trouver [...] La séparation de l'âme d'avec le corps, mystère peut-être plus incompréhensible que son union, est un dogme théologique certifié par la Religion, & par conséquent incontestable ; mais nullement conforme aux lumières de la raison, ni appuyé sur aucune observation de Médecine⁴²⁵.

Néanmoins, c'est cette dernière – et deuxième – perspective énoncée qui, à l'instar des *Élixirs du Diable*, est représentée dans *La Religieuse*. La vision théologique où l'âme rejoint le royaume céleste après la mort corporelle terrestre est possiblement rassurante (grâce à l'espoir) certes, mais elle ne signifie pas nécessairement une finalité qui l'est. Il suffit de regarder le cas de la Mère perverse pour cela. À l'approche de sa mort, alors que la maladie commence à l'emporter, elle hallucine :

⁴²⁴ LR, p. 19 : « Il arriva un jour qu'il s'en échappa une de ces dernières de la cellule où on la tenait renfermée. Je la vis. Voilà l'époque de mon bonheur ou de mon malheur, selon, monsieur, la manière dont vous en userez avec moi. 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 se 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. »

⁴²⁵ Art. « Mort » (*Medec.*), *Encyclopédie*, vol. X (1765), p. 718b–727b.

Elle voyait Dieu ; le ciel lui paraissait se sillonner d'éclairs, s'entrouvrir et gronder sur sa tête ; des anges en descendaient en courroux ; les regards de la Divinité la faisaient trembler ; elle courait de tous côtés, elle se renfonçait dans les angles obscurs de l'église, elle demandait miséricorde⁴²⁶

Or, ce passage, où « Dieu », « anges » et « éclairs » sont présents, semble faire référence au chapitre quatre⁴²⁷ de l'Apocalypse de Jean – lui-même inspiré du Livre d'Ézéchiël. Dernier livre du Nouveau Testament, il montre le courroux de Dieu face à ceux qui ne lui obéissent guère et qui ne sont pas repentants. De même, il est possible de voir ce même cauchemar apocalyptique avec Médard, alors qu'il veut mourir en martyr :

Je remarquai que j'étais devenu la pensée immatérielle de mon être, et bientôt je me reconnus comme étant le rouge qui nageait dans l'éther. Je m'élançais jusqu'aux sommets éclatants des montagnes. Je voulais entrer par la porte des nuages dorés du matin dans le château de mes pères ; mais des éclairs traversèrent, comme des serpents de feu, la voûte du ciel, et je fus précipité vers le bas, comme un nuage humide et sans couleur⁴²⁸.

La Mère lesbienne et Médard cauchemardent tous deux d'être rejetés du royaume de Dieu. Cette apparition divine dans les deux œuvres, loin du Dieu miséricordieux, montre ici comment l'Église peut terroriser ses fidèles s'ils ne respectent pas ce qui est prescrit. Bien entendu, cette peur de la mort est due aux péchés de la Mère perverse et de Médard ; tandis que chez Diderot cette peur ne fait que démontrer l'aliénation mentale, chez Hoffmann la peur a une fonction morale qui remet Médard dans le droit chemin.

Inversement, quelqu'un qui a le cœur pur et qui n'aurait rien à se reprocher pourrait partir paisiblement. Dans ce deuxième cas (que nous pouvons considérer en accord avec l'idéal chrétien), la mort de Mère de Moni et la mort d'Aurélie, en tant que mystiques, se déroulent dans l'acceptation de cette finitude et montrent la transcendance lors de celles-ci :

À l'approche de sa mort, elle se fit habiller, elle était étendue sur son lit : on lui administra les derniers sacrements ; elle tenait un christ entre ses bras. C'était la nuit ; la lueur des flambeaux éclairait cette scène lugubre. Nous l'entourions, nous fondions en larmes, sa cellule retentissait de cris, lorsque tout à coup ses yeux brillèrent ; elle se leva brusquement, elle parla, sa voix était presque aussi forte que dans l'état de santé ; le don qu'elle avait perdu lui revint : elle nous reprocha des larmes qui semblaient lui envier un bonheur éternel. « Mes enfants, votre douleur vous en impose. C'est là, c'est là, disait-elle en montrant le ciel, que je vous servirai ; mes yeux s'abaisseront sans cesse sur cette maison ; j'intercéderai pour vous, et je serai exaucée. Approchez toutes, que je vous embrasse, venez

⁴²⁶ LR, p. 185.

⁴²⁷ La Bible, « Apocalypse », 4, 2-8 : « Aussitôt je fus ravi en esprit. Et voici, il y avait un trône dans le ciel, et sur ce trône quelqu'un était assis. Celui qui était assis avait l'aspect d'une pierre de jaspé et de sardoine ; et le trône était environné d'un arc-en-ciel semblable à de l'émeraude. Autour du trône je vis vingt-quatre trônes, et sur ces trônes vingt-quatre vieillards assis, revêtus de vêtements blancs, et sur leurs têtes des couronnes d'or. Du trône sortent des éclairs, des voix et des tonnerres. Devant le trône brûlent sept lampes ardentes, qui sont les sept esprits de Dieu. Il y a encore devant le trône comme une mer de verre, semblable à du cristal. Au milieu du trône et autour du trône, il y a quatre êtres vivants remplis d'yeux devant et derrière. Le premier être vivant est semblable à un lion, le second être vivant est semblable à un veau, le troisième être vivant à la face d'un homme, et le quatrième être vivant est semblable à un aigle qui vole. Les quatre êtres vivants ont chacun six ailes, et ils sont remplis d'yeux tout autour et au dedans. Ils ne cessent de dire jour et nuit : Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu, le Tout Puissant, qui était, qui est, et qui vient !

⁴²⁸ ED, p. 403.

recevoir ma bénédiction et mes adieux... » C'est en prononçant ces dernières paroles que trépassa cette femme rare, qui a laissé après elle des regrets qui ne finiront point⁴²⁹.

On avait apporté une civière avec des coussins et des couvertures. Lorsqu'on y déposa Aurélie, elle soupira profondément [...] Je m'agenouillai auprès de la civière. Le regard d'Aurélie tomba sur moi ; et une profonde détresse m'envahit, devant le douloureux martyr de la sainte. Incapable de parler, ce fut seulement un cri étouffé que je proférai. Alors Aurélie dit, d'une voix douce et faible : « "Pourquoi plains-tu celle que la puissance éternelle du ciel a jugée digne de quitter cette terre au moment où elle venait de reconnaître le néant de ce monde et où le désir infini du royaume de la joie et de la béatitude éternelles remplissait sa poitrine ? [...] Prends courage, Médard, le fou délirant que le Malin a induit à croire qu'il était toi et qu'il devait achever ce que tu avais commencé était l'instrument du ciel, par lequel son arrêt devait être accompli. Prends courage, Médard ! Bientôt, bientôt⁴³⁰... »

Les extraits mis en parallèle reprennent tous deux des topoï de l'oraison funèbre – discours sur le thème sérieux par excellence –, notamment avec le champ lexical de la tristesse (« larmes », « cris », « douleur » dans *La Religieuse* ; « détresse », « douloureux martyr », « cri » dans *Les Élixirs*) et avec celui de la religiosité (« christ », « bonheur éternel », « bénédiction » dans *La Religieuse* ; « sainte », « puissance éternelle », « Malin/ciel » dans *Les Élixirs*). Prêtes à accueillir leur sort prochain et entourées de personnes chères dont les larmes sont sincères, les mystiques connaissent une mort théâtralisée de telle sorte que les émotions du – ou de la – protagoniste qui la raconte soient transmises au lecteur. Tel un tableau en clair-obscur, le « lugubre » des scènes – comme le dit si bien Suzanne – est éclairé par l'enthousiasme soudain des deux femmes. Alors qu'elles sont littéralement sur leur lit de mort, ce sont pourtant elles qui consolent et bénissent celles et ceux qui leur sont proches (ses filles spirituelles pour Mère de Moni et Médard pour Aurélie). Conséquemment, ces scènes de dernier sacrement semblent se muer en scènes de (re)naissance ; la dimension mortifère des extraits n'est plus signifiée par la cessation de la vie, mais par la vie elle-même. Dans *La Religieuse*, la phrase « elle nous reprocha des larmes qui semblaient lui envier un bonheur éternel » peut sous-entendre, par réminiscence, que la vie n'est pas continuellement joyeuse et peut même être mortellement douloureuse, comme lorsque la supérieure de Moni perd son don. La remarque précédente peut également être appliquée aux *Élixirs* quand Aurélie parle de « désir infini du royaume de la joie et de la béatitude éternelles », d'autant plus qu'elle surenchérit le contraste entre Ciel et Terre en comparant cette dernière au « néant ». Les attitudes de la Mère et de la jeune moniale font finalement écho à ce que le lecteur sait déjà d'elles, à leur vie parfaitement pieuse. Tout en parachevant leur identification en tant que mystiques, la bonté immaculée de ces femmes ne peut que faire regretter aux protagonistes – et par résonance au lecteur – leur disparition. Dès lors, devant de telles scènes (théâtralisées), un lecteur ne peut que s'émouvoir car il voit deux femmes bercées par la charité, qui prennent

⁴²⁹ LR, p. 48.

⁴³⁰ ED, p. 441-442.

cet appel de Dieu comme une consolation et comme un espoir d'une vie meilleure. Cependant, bien que la finalité de la mort des mystiques soit intéressante (au sens du XVIII^e siècle⁴³¹), la cause de leur mort semble paradoxalement montrer qu'il s'agit d'une orchestration de la part de Dieu. Est-Il bon ? Est-Il mauvais ? Cette ambivalence poussée à l'extrême entre Bien et Mal suggère que Dieu n'est pas présent.

c. ...en l'absence de Dieu.

Dieu est un être immatériel et n'est donc pas visible, ni même perceptible par les sens. Dès lors, l'absence de Dieu peut suggérer deux différents fondements de pensée, soit que Dieu n'existe pas – comme les athéistes le pensent –, soit qu'Il existe sans nécessairement apparaître au(x) croyant(s) – comme le croient divers théologiens. Dans *La Religieuse* et dans *Les Élixirs du Diable*, la non-présence de Dieu serait en accord avec cette dernière croyance étant donné que les œuvres s'inscrivent dans un espace claustral et qu'il n'y a aucun porte-parole athéiste. Selon cette croyance toutefois, l'absence de Dieu n'est pas due à son immatériabilité puisqu'Il peut être perçu par l'intériorité du croyant, en se rendant sensible au cœur de ce dernier. Dieu est, conséquemment, « présent » sur Terre grâce à la foi du croyant et cela indique *ipso facto* que lorsqu'Il est absent, c'est le croyant qui ne le sent pas en lui par manque de foi. C'est pour cela que, dans le Livre d'Ésaïe – qui est un livre prophétique de l'Ancien Testament –, il est dit « Mais tu es un Dieu qui te caches, Dieu d'Israël, sauveur⁴³² ! » puisqu'Il ne se révèle qu'à – et ne sauvera que – ceux qui croient encore en Lui⁴³³. Ce verset est celui qui a donné l'impulsion au thème théologique du *deus absconditus* qui traite de l'impossibilité pour l'homme de comprendre la sagesse de Dieu parce que « Ses jugements sont insondables, et Ses voies incompréhensibles⁴³⁴ ». Le *deus absconditus* est

⁴³¹ *Le Dictionnaire de l'Académie française. Quatrième Édition. T.1* [1762], définition de « intérêt » : On dit, Prendre intérêt à la joie, à l'affliction de quelqu'un, à la perte qu'il a faite, à la disgrâce qui lui est survenue, pour dire, En être touché, y être sensible. On dit d'Une pièce de théâtre qui attache, qui intéresse le spectateur par les situations & par les sentiments, qu'Il y a beaucoup d'intérêt. »

⁴³² Livre d'Ésaïe, « Deutéro-Isaïe », 45, 15 : « Vere tu es Deus absconditus Deus Israhel salvator ».

⁴³³ Livre d'Ésaïe, « Deutéro-Isaïe », 41, 8-12, « Mais toi, Israël, mon serviteur, Jacob, que j'ai choisi, Race d'Abraham que j'ai aimé ! Toi, que j'ai pris aux extrémités de la terre, et que j'ai appelé d'une contrée lointaine, à qui j'ai dit : Tu es mon serviteur, Je te choisis, et ne te rejette point ! Ne crains rien, car je suis avec toi. Ne promène pas des regards inquiets, car je suis ton Dieu ; je te fortifie, je viens à ton secours, je te soutiens de ma droite triomphante. Voici, ils seront confondus, ils seront couverts de honte, tous ceux qui sont irrités contre toi ; ils seront réduits à rien, ils périront, ceux qui disputent contre toi. Tu les chercheras, et ne les trouveras plus, ceux qui te suscitaient querelle ; ils seront réduits à rien, réduits au néant, ceux qui te faisaient la guerre. »

⁴³⁴ Saint Paul, Épîtres aux Romains, 11, 33.

traduit étymologiquement par « Dieu caché »⁴³⁵ mais peut se substituer à d'autres versions selon les auteurs et, notamment, chez Blaise Pascal pour qui le Dieu caché est plutôt un « Dieu qui se cache » vu que « *Dieu est toujours et ne paraît jamais, bien qu'il soit certain [...] qu'il puisse paraître à chaque instant de la vie sans qu'il le fasse effectivement*⁴³⁶ ». Cette conviction quant à l'existence de Dieu résulte d'un argument rationnel de la part de Pascal qui est désigné par la locution « pari pascalien », suite au titre de son chapitre II des *Pensées* nommé « Pari sur le problème de l'Éternité ». Sous forme de dialogue où il utilise des hypothèses contraires aux siennes pour mieux les réfuter grâce à une argumentation *ad hominem*, le philosophe janséniste démontre pourquoi il est dans l'intérêt de l'homme de croire en Dieu :

— Examinons donc ce point, et disons : Dieu est, ou il n'est pas. Mais de quel côté pencherons-nous ? La raison n'y peut rien déterminer. Il y a un chaos infini qui nous sépare. Il se joue un jeu, à l'extrémité de cette distance infinie, où il arrivera croix ou pile. Que gagerez-vous ? Par raison, vous ne pouvez faire ni l'un ni l'autre ; par raison, vous ne pouvez défendre nul des deux. Ne blâmez donc pas de fausseté ceux qui ont pris un choix ; car vous n'en savez rien. — Non : mais je les blâmerai d'avoir fait, non ce choix, mais un choix ; car encore que celui qui prend croix et l'autre soient en pareille faute, ils sont tous deux en faute : le juste est de ne point parier. — Oui, mais il faut parier : cela n'est pas volontaire ; vous êtes embarqué. Lequel prendrez-vous donc ? Voyons. Puisqu'il faut choisir, voyons ce qui vous intéresse le moins. Vous avez deux choses à prendre, le vrai et le bien ; et deux choses à dégager, votre raison et votre volonté, votre connaissance et votre béatitude : et votre nature a deux choses à fuir, l'erreur et la misère. Votre raison n'est pas plus blessée, puisqu'il faut nécessairement choisir, en choisissant l'un que l'autre. Voilà un point vidé ; mais votre béatitude ? *Pesons le gain et la perte, en prenant croix que Dieu est. Estimons ces deux cas : si vous gagnez, vous gagnez tout ; si vous perdez, vous ne perdez rien. Gagez donc qu'il est, sans hésiter*⁴³⁷.

Si Dieu existe *in fine*, le croyant gagne le pari et accède au Paradis, tandis que l'agnostique – ou l'athée – perd et va en Enfer. Or, ce pari repose sur une fausse dichotomie qui ne prend en compte que la possibilité d'existence du Dieu *chrétien*. Diderot, comme les libertins⁴³⁸, souligne précisément cet illogisme, dans ses *Additions aux Pensées philosophiques* : « LIX. Pascal a dit : “Si votre religion est fausse, vous ne risquez rien à la croire vraie ; si elle est vraie, vous risquez tout à la croire fausse.” Un imam en peut dire tout autant que Pascal⁴³⁹. » Plus tardivement, dans son *Entretien d'un philosophe avec Madame la Maréchale de ****, il avance aussi, avec sa fable sur le mexicain, que Dieu serait bon et pardonnerait à un athée

⁴³⁵ « *Absconditus* » est, en langue latine, un participe parfait au nominatif masculin singulier qui se traduit, en français, par un participe passé à valeur adjectivale.

⁴³⁶ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, p. 46.

⁴³⁷ Blaise Pascal, *Les pensées de Pascal : reproduites d'après le texte autographe* [1670], Paris, P. Lethielleux,

1896, p. 14-15, nous soulignons.

⁴³⁸ Les libertins du XVII^e siècle démontrent également cette absurdité, comme Savinien de Cyrano, dans *L'Autre monde, ou les États et empires de la Lune*, lorsqu'il exprime l'idée empirique que « pour pécher, il faut ou le savoir ou le vouloir ». Ce récit de voyage est paru avant les *Pensées*, et il semble donc que Pascal l'utilise pour formuler le dialogue de son pari.

⁴³⁹ Denis Diderot, « Additions aux Pensées philosophiques, ou Objections diverses contre les écrits de différents théologiens », in *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), tome I, Paris, Garnier, 1875, p. 167.

vertueux qui demande pardon pour ses actes lorsqu'il Le rencontre⁴⁴⁰. *A contrario*, le pari pascalien suggère un caractère vindicatif à Dieu et ce Dernier devient le Dieu de la tragédie comme l'explique Goldmann, étant donné que :

C'est un Dieu qui exige et qui juge, un Dieu qui interdit la moindre concession, le moindre compromis, un Dieu qui rappelle toujours à l'homme placé dans un monde où on ne peut vivre que dans l'à peu près et en renonçant à certaines exigences pour satisfaire d'autres, que la vie valable est celle de *l'essence et de la totalité*⁴⁴¹.

Ce Dieu vindicatif est à première vue Celui de *La Religieuse* et des *Élixirs*.

Dans le roman diderotien, nous avons vu qu'à l'article de sa mort la Mère d'Arpajon est terrifiée de rejoindre le royaume infernal à cause de ses péchés. Bien qu'elle demande la miséricorde de Dieu, elle meurt dans un « état déplorable », le visage gravé de la « terrible image du désespoir et du crime [jusqu'à] sa dernière heure » (*LR*, 188), ce qui suggère qu'elle n'a trouvé aucune consolation, mais seulement trouvé la désolation. En revanche, si Dieu était réellement vindicatif, pour quelles raisons aurait-Il tué Sa mystique ? Si Mère de Moni est appelée au royaume des cieux, c'est à cause de la perte de son don oratoire ; sans enthousiasme, elle devient « lassée de vivre, [elle] souhaite de mourir » (*LR*, 43). Cette dérélition, à la manière de Jésus sur la croix⁴⁴², est causée par l'abandon de Dieu étant donné que l'enthousiasme d'une mystique dépend de Lui. Une remarque de Suzanne va également dans ce sens, tout en sous-entendant éventuellement l'improbité du Seigneur : « Ah ! chère Mère, lui dis-je, quel pressentiment ! si c'était Dieu qui vous rendît muette !... » (*LR*, 42). L'hésitation de la jeune moniale, matérialisée par l'aposiopèse, aurait pu insinuer qu'elle évite de proférer un blasphème contre le Père mais Croismare, son lecteur premier, est très pieux et cela ne servirait pas à sa cause (bien qu'elle puisse le penser). Ainsi, l'aposiopèse suggère de préférence une trop grande émotion qui l'empêche de parler étant donné que le pressentiment de Mère de Moni peut évoquer, dans un contexte religieux, une malédiction – du moins le doute subsiste. Or, cet abandon peut également signifier que Dieu est caché – ou s'est caché –, un *deus absconditus*, ici, polysémique. Du point de vue religieux, et plus particulièrement sotériologique, il pourrait s'agir d'une épreuve de la part de Dieu pour tester

⁴⁴⁰ Denis Diderot, *Entretien d'un philosophe avec Madame la Maréchale de **** [1776], Jean-Claude Bourdin et Colas Duflo (éd.), Paris, GF, 2009, p. 59-62.

⁴⁴¹ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 47.

⁴⁴² Juste avant de mourir sur la croix, Jésus pousse un cri de dérélition, dans deux des Évangiles : Saint Mathieu, Évangile, « Crucifixion et mort de Jésus », 27, 46 : « Vers trois heures de l'après-midi, Jésus s'écria d'une voix forte : "Eli, Eli, lama sabachthani ?" – c'est-à-dire : *Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?* »

Saint Marc, Évangile, « Crucifixion et mort de Jésus », 15, 34 : « Et à trois heures de l'après-midi, Jésus s'écria d'une voix forte : "Eloi, Eloi, lama sabachthani ?" – ce qui signifie : *Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?* »

la foi et l'espérance de Sa mystique et lui offrir *a posteriori* de meilleures consolations⁴⁴³. Cette doctrine apologétique justifierait également tous les malheurs de Suzanne mais ne concorderait plus avec la peur de la Mère d'Arpajon ; d'autant plus que la jeune moniale, qui est une bonne religieuse respectant les Écritures, semble souligner ce parallogisme religieux :

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. J'ai souffert, j'ai beaucoup souffert⁴⁴⁴.

Ces paradoxes dénoncent que la Providence « qui gouverne le monde, qui veille sur le destin des individus⁴⁴⁵ » chôme tout au long de l'œuvre. Dès lors, sous cette déclaration de Suzanne, la présence de Diderot se manifeste avec la parembole pour ironiser sur l'illogisme des « impénétrables décrets ». C'est ainsi que le point de vue philosophique de Diderot s'insère discrètement : il pourrait indiquer, par l'ambivalence de la mort de sa mystique et des cruautés à l'encontre de sa protagoniste – malgré son attachement certain pour les personnages de Moni et de Suzanne –, que le Dieu de *La Religieuse*, n'est pas un *deus absconditus* mais certainement un Dieu inexistant⁴⁴⁶. *A fortiori*, en jouant sur la transcendance religieuse, tout en mettant en lien les causes et leurs effets (mysticisme hystérique → perte du don → déclin de l'enthousiasme → mort), Diderot semblerait insinuer qu'un déterminisme est également présent dans la religion catholique⁴⁴⁷, que le libre-arbitre que cette dernière prône n'existe pas (sans que cela soit, non plus, dû à la prédestination divine).

Dans le roman hoffmannien, Aurélie meurt lors de sa vêtue par la main de Victorin. Or, est-ce réellement de sa propre volonté vu que Victorin est comparé à « un instrument du ciel » par Aurélie, tout en étant perverti par les forces du « Malin ». Ces paroles semblent oxymoriques étant donné qu'elles induisent une machination de la part du Créateur. Cela est également confirmé par une réponse antérieure du peintre qui ne peut que surveiller Médard de loin et l'avertir sans l'arrêter (dans ses actions criminelles) parce que « c'est une témérité

⁴⁴³ Saint Pierre, Évangile, I, 5-7 : « À vous qui, par la puissance de Dieu, êtes gardés par la foi pour le salut prêt à être révélé dans les derniers temps ! C'est là ce qui fait votre joie, quoique maintenant, puisqu'il le faut, vous soyez attristés pour un peu de temps par diverses épreuves, afin que l'épreuve de votre foi, plus précieuse que l'or périssable (qui cependant est éprouvé par le feu), ait pour résultat la louange, la gloire et l'honneur, lorsque Jésus Christ apparaîtra. »

⁴⁴⁴ LR, p. 97.

⁴⁴⁵ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « Providence »,

<https://www.cnrtl.fr/definition/chôme>

⁴⁴⁶ Même si Diderot est athée, on peut dire que demeure une hésitation sur l'existence de Dieu chez lui, comme constaté dans la conclusion de *l'Entretien d'un philosophe avec la Maréchale de ****.

⁴⁴⁷ Ce qui confirme également l'ironie d'une précédente remarque de Suzanne : « sur cent religieuses qui meurent avant cinquante ans, il y en a cent tout juste de damnées, sans compter celles qui deviennent folles, stupides ou furieuses, en attendant », LR, p. 19.

de vouloir empêcher ce que l'Éternel a résolu » (*ED*, 271). Serait-ce dû à la malédiction (qui induit une prédestination divine ici) ? Dans ce cas-ci, pourquoi faire souffrir Aurélie, alors que sa mère avait déjà souffert en étant séduite, puis abusée psychologiquement et sexuellement par le père de Médard ? Par raisonnement inverse, nous pouvons également nous demander pourquoi Dieu pardonne à Médard, s'il n'était pas miséricordieux. Est-ce parce qu'il était réellement contrit ou parce qu'il avait si craint Dieu ? Ces contradictions morales peuvent déjà suggérer un *deus absconditus*. À vrai dire, Dieu s'est réellement caché dans les *Élixirs* depuis cinq générations⁴⁴⁸. Il apparaît sans être réellement nommé, sans que Ses paroles lui soient vraiment attribuées ; seule l'interpellation de sainte Rosalie permet de Le deviner :

Francesco vit sainte Rosalie, à genoux sur un nuage et entourée d'anges, et dans un doux murmure et un léger frémissement, il entendit ces paroles : « Seigneur, pardonnez à l'homme qui dans sa faiblesse et dans son impuissance n'a pas su résister aux tentations de Satan. » Alors des éclairs traversèrent la lueur rose et un sourd grondement de tonnerre ébranla la voûte du ciel : « Quel pécheur a péché autant que cet homme ! Il ne trouvera ni grâce ni paix dans le tombeau, tant que la race que son crime a engendrée continuera de propager le sacrilège et le péché. » Francesco s'abattit dans la poussière, car il comprit que maintenant sa condamnation venait d'être prononcée⁴⁴⁹.

Après avoir maudit la descendance du peintre, de François 1, Dieu disparaît complètement et laisse Ses saints intercéder à Sa place. Du point de vue religieux, cela peut également renvoyer à l'abandon de Jésus sur la croix car une des autres lectures possibles du Verset évangélique explique que Jésus porte à cet instant tous les péchés de l'humanité (pour lesquels il doit se sacrifier comme doit le faire Médard) et que Dieu se détourne vu qu'Il les a en horreur. Mais, si c'est réellement le cas, Il n'aurait jamais dû se détourner d'Aurélie qui est pure et vierge. Cette invraisemblance de l'Amour de Dieu peut être, chez Hoffmann, signe de son scepticisme (ou plus exactement de son « utopisme sceptique⁴⁵⁰ ») qui n'est pas absolu comme l'athéisme de Diderot, mais qui se détache tout de même de l'idéalisme des premiers romantiques allemands. En effet, pour eux, en « étant à la fois terrestre et divin, l'art fonctionne comme une religion. L'homme est à sa recherche comme il l'est de Dieu et, une

⁴⁴⁸ Cette temporalité, depuis laquelle Dieu est caché, est un indice à propos de la philosophie de Hoffmann et, plus particulièrement, sur sa conception de l'importance de l'essence naturelle chez l'homme. Nous savons que la malédiction de Médard est causée par son trisaïeul, le peintre, qui a peint le visage de Vénus sur le corps de sainte Rosalie. Or, le peintre lui vivait à la Renaissance, à savoir la dernière époque dans l'œuvre où étaient unies la Nature Marienne et la Nature Vénusienne, grâce à Léonard de Vinci, et donc où certains hommes pouvaient encore vivre en harmonie comme lors de l'âge archaïque. John Milfull, « La géographie poétique des "*Élixirs du Diable*" », *art. cit.*, p. 70 : « Pour autant qu'il reste sous l'égide de son maître, si paternel, Léonard de Vinci,

Francesco réussit à harmoniser dans son travail la beauté sensuelle et la beauté spirituelle ; mais à mesure que l'influence de Léonard s'affaiblit, il s'abandonne à la sensualité païenne qui survit autour de lui, et qui finit par le séduire ».

⁴⁴⁹ *ED*, p. 367.

⁴⁵⁰ Formule de Rüdiger Safranski (*E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*), étudiée par Patricia Viallet, « Image(s) actuelle(s) d'E. T. A. Hoffmann : un "utopiste sceptique" », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 65, 2013, p. 189-212

fois qu'il s'est révélé à lui, il devient croyant ou artiste⁴⁵¹. » Il est vrai que Hoffmann tend aussi vers cet idéal. Toutefois, il réalise également la quasi-impossibilité de l'atteindre dans la société actuelle à cause de sa matérialité et du *paraître*, et « c'est pourquoi les personnages hoffmanniens établissent systématiquement un lien, toujours source de frustration, entre leur existence terrestre et leur idéal artistique⁴⁵² ». Chez Aurélie, nous voyons cette dualité entre existence terrestre (« le néant de ce monde ») et idéal *religieux* (« le désir infini du royaume de la joie et de la béatitude éternelles »). Même si Aurélie ne semble pas aussi frustrée que certains personnages de Hoffmann⁴⁵³, le jeu oxymorique unissant Dieu au Diable, en ôtant la transcendance religieuse, laisserait sous-entendre une « bouffonnerie transcendante » artistique, qui :

Entend saisir le caractère duel d'une forme d'expression « romantiquement » ironique, c'est-à-dire sérieuse et « sublime » (« *erhaben* ») par son contenu, mais espiègle par sa forme, dualisme qui traduit la conscience critique qu'a le poète romantique des insuffisances du monde et de ses propres manques – en une forme donc d'« utopisme sceptique »⁴⁵⁴.

Un utopisme sceptique qui se traduit également dans la figure double de l'enthousiasme (mystique) entre aspiration et instigation, mais qui reste toujours un signe d'aliénation⁴⁵⁵.

Finalement, la mort mentale qu'occasionne le cloître et les angoisses que la religion peut engendrer pour que le croyant tienne sa ligne de conduite provoquent deux types de réactions face à la mort physique dans les œuvres et *ipso facto* deux visions de Dieu différentes. Ceux qui ont péché, à l'instar de la Mère d'Arpajon et de Médard (quand il était encore impie et qu'il croyait mourir), meurent dans la désolation en s'imaginant rejoindre l'Enfer, ce qui suggère que Dieu serait vindicatif par rapport à leur iniquité ; ceux qui sont exempts de tout péché, comme Mère de Moni et Aurélie, meurent consolés en estimant s'être libérés des contraintes terrestres pour rejoindre la vie céleste promise au Paradis, ce qui induit que Dieu est certainement bon. Pourtant, la mort de ces deux mystiques semble être déterminée par Dieu. Dans une approche théologique, cela s'explique par le thème du *deus absconditus* qui renvoie à l'insondabilité du Seigneur. Dans une approche philosophique, ce

⁴⁵¹ Ingrid Remy-Lacheny, *Étude des "Frères de Saint-Sérapion" d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, thèse de doctorat en Littérature comparée, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, sous la direction de Jacques Lajarrige, 2009, p. 29-30. Elle explicite que cette perspective « naît le concept schlegelien de "poésie universelle", c'est-à-dire que « Tout art tend à devenir universel et cet aspect est le seul moyen de s'écarter de la philosophie des Lumières sans pour autant rejeter la raison humaine ».

⁴⁵² *Ibid.*, p. 34.

⁴⁵³ À titre d'exemples, nous pouvons voir cette frustration face à l'existence terrestre chez Berthold dans *L'Église des Jésuites*, chez Élis dans *Les Mines de Falun*, ou encore chez Marie dans *Casse-Noisette*.

⁴⁵⁴ Patricia Viallet, « Image(s)actuelle(s) d'E. T. A. Hoffmann : un "utopiste sceptique" », *art. cit.*, note de fin de

page n° 53.

⁴⁵⁵ Chez les mystiques et chez Médard (par son art oratoire). Inversement, le génie est un enthousiaste raisonné comme le verrons ci-dessous.

Dieu qui se cache crée toutefois un paradoxe qui permet, pour Diderot, de signaler les illogismes de la religion chrétienne et, pour Hoffmann, de montrer qu'il est difficile dans cette société de *paraître* d'atteindre, dans sa vie de croyant ou d'artiste, l'Absolu en réunifiant l'idéal et le réel. Dès lors, sous cette absence de Dieu se révèle la présence de l'auteur qui met en lumière, semble-t-il, un autre type de création.

2. De la Création divine à la création humaine

L'absence de Dieu, dans les œuvres, autorise une transition de la création divine à la création humaine puisque cela met en avant à la fois l'idéologie des auteurs et leur acte d'écriture. L'Art en général – et plus particulièrement l'écriture dans cette étude – n'est pas, contrairement à la production divine, une création *ex nihilo* vu qu'elle est « [l']ensemble de moyens, de procédés conscients par lesquels l'homme tend à une certaine fin, cherche à atteindre un certain résultat⁴⁵⁶ ». Chaque art tend vers un idéal poétique⁴⁵⁷ qui est variable d'un artiste à l'autre, ici de Diderot à Hoffmann. Or, cet idéal est inspiré de ce qui, étymologiquement, engendre, crée, produit, à savoir le génie. Si la folie interroge les limites de l'homme, le génie qui est le pendant de la folie questionne, quant à lui, les dépassements possibles de la psyché – d'autant plus que ces deux pôles ne semblent pas si éloignés. Le génie qui « était regardé comme le plus haut accomplissement de l'esprit humain⁴⁵⁸ » renvoie à un au-delà mental – qui appartient au domaine de la métaphysique générale – par sa nature qui comprend des facultés physiologiques et créatives dépassant celles de l'homme commun et que les auteurs conceptualisent selon leur propre vision. Or, c'est à partir de leur thèse du génie que le philosophe et le romantique créent à leur tour.

a. La Thèse du génie

Quand il est question de « génie », deux définitions se distinguent principalement. Une dans la sphère surnaturelle pour qui le génie est une « divinité influant sur la destinée d'une personne, d'une collectivité⁴⁵⁹ » ; une autre dans la sphère naturelle qui renvoie chez l'homme aux « aptitude [et] faculté supérieures de l'esprit portées au-delà du niveau commun (se manifestant dans des entreprises, des inventions, des créations jugées exceptionnelles ou extraordinaires)⁴⁶⁰ ». Ces deux entrées s'apparentent aux définitions encyclopédiques du génie dans le domaine mythologique⁴⁶¹ et dans le domaine philosophique⁴⁶². Malgré des définitions

⁴⁵⁶ *Trésor de la langue française informatisée*, définition de « Art », <https://www.cnrtl.fr/definition/art/>

⁴⁵⁷ *cf. infra* : « De la poétique à la poïétique : réflexivité de la création ».

⁴⁵⁸ Herbert Dieckmann, “Diderot’s conception of genius”, *Journal of the History of Ideas*, April 1941, vol. 2, n° 2, p. 151 : “[genius] was regarded as the highest possible achievement of the human mind”

⁴⁵⁹ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « génie », <https://www.cnrtl.fr/definition/genie>

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ Art. « Génie » (*Mythologie. Littérat. Antiq.*), *Encyclopédie*, vol. VII (1757), p. 581a–582a : « Esprit d'une nature très-subtile & très-déliée, que l'on croyait dans le paganisme, présider à la naissance des hommes, les accompagner dans le cours de leur vie, veiller sur leur conduite, & être commis à leur garde jusqu'à leur mort. »

⁴⁶² Art. « Génie » (*Philosophie & Littér.*), *Encyclopédie*, vol. VII (1757), p. 582a–584a : « L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination, & l'activité de l'âme, voilà le génie. De la manière dont on reçoit ses idées dépend

antérieures du génie humain⁴⁶³, ce n'est réellement qu'à la fin du XVII^e siècle que le concept de l'homme de génie (dans la sphère naturelle et dans le domaine philosophique) fait son apparition et que le génie en soi se définit de deux manières. C'est ainsi que, dans la langue française, se différencient les expressions « avoir du génie » et « être un génie ». Dans l'expression « avoir du génie », « le "génie" est principalement considéré comme quelque chose de séparable de son possesseur, quelque chose qui vient et passe et qui ne doit pas changer nos conceptions et idées habituelles sur la position de l'homme dans le monde⁴⁶⁴ » ; inversement, « être un génie signifie qu'une force extraordinaire s'est incarnée dans un homme et constitue son être, qu'elle est indissolublement liée à sa nature profonde et à son histoire, et lui confère donc une position unique parmi les hommes⁴⁶⁵. » Le génie de l'homme *in fine* peut être soit extérieur à lui en se rapportant à un don divin comme le conçoit le XVII^e siècle⁴⁶⁶, soit intérieur à lui en révélant sa nature propre comme l'envisage le XVIII^e siècle. Bien que, dans les œuvres, le génie soit représenté au travers des mystiques qui *ont du génie* grâce à leur enthousiasme qui est un don de Dieu, les auteurs se sont particulièrement intéressés au génie humain et à ce qui en découle.

Chez Diderot, la conception du génie est paradoxale, sans qu'elle soit non plus totalement déterminée. Il écrit l'article « Sur le génie » dans lequel il explicite en premier lieu ce que le génie n'est pas :

Il y a dans les hommes de génie, poètes, philosophes, peintres, orateurs, musiciens, je ne sais quelle qualité d'âme particulière, secrète, indéfinissable, sans laquelle on n'exécute rien de très-grand et de beau. Est-ce l'imagination ? Non. J'ai vu de belles et fortes imaginations qui promettaient beaucoup, et qui ne tenaient rien ou peu de chose. Est-ce le jugement ? Non. Rien de plus ordinaire que des hommes d'un grand jugement dont les productions sont lâches, molles et froides. Est-ce l'esprit ? Non. L'esprit dit de jolies choses et n'en fait que de petites. Est-ce la chaleur, la vivacité, la fougue même ? Non. Les gens chauds se démènent beaucoup pour ne rien faire qui vaille. Est-ce la sensibilité ? Non. J'en ai vu dont l'âme s'affectait promptement et profondément, qui ne pouvaient entendre un récit élevé sans sortir hors d'eux-mêmes, transportés, enivrés, fous ; un trait pathétique, sans verser des larmes, et qui balbutiaient comme des enfants, soit qu'ils parlassent, soit qu'ils écrivissent. Est-ce le goût ? Non. Le goût efface les défauts plutôt qu'il ne produit les beautés ; c'est un don qu'on acquiert plus ou moins, ce n'est pas un ressort de nature. Est-ce une certaine

celle dont on se les rappelle. L'homme jeté dans l'univers reçoit avec des sensations plus ou moins vives, les idées de tous les êtres. La plupart des hommes n'éprouvent de sensations vives que par l'impression des objets qui ont un rapport immédiat à leurs besoins, à leur goût, &c. Tout ce qui est étranger à leurs passions, tout ce qui est sans analogie à leur manière d'exister, ou n'est point aperçu par eux, ou n'en est vu qu'un instant sans être senti, & pour être à jamais oublié. »

⁴⁶³ Voir, notamment, l'Abbé Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719)) qui est un des premiers à tenter de définir le génie de manière physiologique et qui inspire Diderot ultérieurement.

⁴⁶⁴ Herbert Dieckmann, "Diderot's conception of genius", *art. cit.*, p. 152 : " 'genius' is principally regarded as something separable from its owner, something coming and passing which need not change our usual conceptions and ideas of the man's position in the world."

⁴⁶⁵ *Ibid.* : "Être un génie means that an extraordinary force has been incarnated in a man and constitutes his being, that it is indissolubly connected with his inner nature and history, and therefore gives him a unique position among men."

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 156.

conformation de la tête et des viscères, une certaine constitution des humeurs ? J'y consens, mais à la condition qu'on avouera que ni moi, ni personne n'en a de notion précise⁴⁶⁷.

En témoigne l'énumération des facultés intellectuelles et physiologiques (imagination, jugement, esprit, chaleur, sensibilité, goût) que le philosophe prend en compte même en les refusant, le génie est dû à une constitution particulière et naturelle de son organisme, de son réseau, qu'il partage avec les « poètes, philosophes, peintres, orateurs, musiciens ». Pour pouvoir comprendre quelle est cette propriété de l'organisme qui engendre, entre autres, l'homme de génie, il faut de nouveau s'intéresser au *Rêve de D'Alembert*. Le personnage de Bordeu développe qu'un caractère distinctif advient chez l'homme selon l'état général du système ou d'une de ses composantes :

Le principe ou le tronc est-il trop vigoureux relativement aux branches ? De là les poètes, les artistes, les gens à imagination, les hommes pusillanimes, les enthousiastes, les fous. Trop faible ? De là, ce que nous appelons les brutes, les bêtes féroces. Le système entier lâche, mou, sans énergie ? De là les imbéciles. Le système entier énergique, bien d'accord, bien ordonné ? De là les bons penseurs, les philosophes, les sages⁴⁶⁸.

Ici, un problème se pose quant à l'organisation du génie étant donné que de nombreux paradoxes sont relevés en corrélant les deux textes. Tout d'abord, vu que le génie est comparé à la fois aux poètes et aux philosophes, il aurait simultanément – et conformément à la classification du personnage de Bordeu – « le tronc [...] trop vigoureux » et « le système entier énergique », ce qui n'est guère possible. Si jamais nous voulions trancher, nous ne verrions encore qu'un second paradoxe. Dans *Le Rêve*, les poètes et les artistes sont semblables aux « gens à imagination », toutefois dans l'article « Sur le Génie » Diderot énonce que l'imagination n'est pas cette « qualité d'âme particulière » qui engendre ce type d'individus. *A pari*, dans *Le Rêve*, le système énergique des sages est conforme à celui des « grands hommes » qui jugent « froidement, mais sainement⁴⁶⁹ », cependant le philosophe, dans l'article, prévient que le jugement n'est pas non plus une qualité octroyant la génialité. Au travers de ces deux exemples paradoxaux, nous constatons que ce ne sont pas tant les caractères sensibles que les caractères rationnels que Diderot refuse au génie. Pourtant, ces qualités qui font appel à la raison et à la sensibilité sont nécessaires pour la génialité telle qu'elle est définie dans l'*Encyclopédie* : « L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination, & l'activité de l'âme, voilà le génie⁴⁷⁰. » Bien que l'article « Sur le Génie » représente

⁴⁶⁷ Denis Diderot, « Sur le Génie » [non daté], in *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), tome IV, Paris, Garnier, 1875-1877, p. 26.

⁴⁶⁸ Denis Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, op. cit., p. 153.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 153 : « Le grand homme [...] s'occupera sans relâche [...] à se rendre maître de ses mouvements et à conserver à l'origine du faisceau tout son empire. Alors il se possédera au milieu des plus grands dangers, il jugera froidement, mais sainement. »

⁴⁷⁰ Art. « Génie » (*Philosophie & Littér.*), *Encyclopédie*, vol. VII (1757), p. 582a–584a.

certainement les premières réflexions de Diderot sur la génialité et qu'elles évoluent *a posteriori* en prenant compte de toutes les facultés énoncées – sauf le goût – sans les refuser⁴⁷¹, le paramètre central qui détermine le génie reste tout de même l'*observation*⁴⁷² : « Est-ce une certaine conformation de la tête et des viscères, une certaine constitution des humeurs ? J'y consens, mais à la condition qu'on avouera que ni moi, ni personne n'en a de notion précise, et qu'on y joindra l'esprit observateur⁴⁷³. » Le génie est un être qui observe et interprète la nature, il est « le plus apte à connaître le monde parce qu'il aperçoit les rapports jusque-là inaperçus ou éloignés, qu'un homme commun ne voit pas⁴⁷⁴ ». Ces rapports sollicitent, premièrement, l'imagination vu que « Le génie repère des rapports qui n'ont pas été aperçus [comme l'imprévisibilité des liaisons entre les perceptions, entre les idées] parce qu'il dispose d'une imagination extrêmement vive⁴⁷⁵ », ce que confirme également l'article encyclopédique :

Lorsque l'âme a été affectée par l'objet même, elle l'est encore par le souvenir ; mais dans l'homme de *génie*, l'imagination va plus loin ; il se rappelle des idées avec un sentiment plus vif qu'il ne les a reçues, parce qu'à ces idées mille autres se lient, plus propres à faire naître le sentiment⁴⁷⁶.

Or, l'imagination chez le génie n'est pas passive – comme chez les mystiques qui, elles, subissent leur imagination⁴⁷⁷ –, mais active⁴⁷⁸ en ceci qu'elle est intrinsèquement liée à la mémoire ; mémoire qui « ne concerne que les idées de l'esprit ; c'est l'acte d'une faculté subordonnée à l'intelligence, elle sert à l'éclairer [...] c'est l'acte d'une faculté nécessaire à la sensibilité de l'âme, elle sert à l'échauffer⁴⁷⁹. » La chaleur de la sensibilité qui s'exprime par l'enthousiasme octroie au génie une sorte de fièvre énergétique par laquelle il peut produire, contrairement à la fièvre divine des mystiques dont le caractère aliénant *leur fait dire* des « vérités » célestes. Ainsi, l'enthousiasme du génie ne doit pas complètement le posséder au risque d'entraîner une aliénation totale et de ne pouvoir rien créer ; entre génie et folie, il n'y a

⁴⁷¹ Pour une étude complète des facultés et de leur « réintégration » au cours de l'évolution de la pensée de Diderot, voir : Jerry A. Steward, *La conception du génie chez Diderot*, thèse ou mémoire en Art, Université Rice, Houston (Texas), 1960.

⁴⁷² L'observation est la faculté la plus importante faculté de la génialité, or très liée à la création artistique, elle ne sera étudiée qu'après.

⁴⁷³ Denis Diderot, « Sur le Génie », *art. cit.*, p. 26.

⁴⁷⁴ Dóra Székési, « La notion de génie dans la pensée de Diderot », *Acta romanica*, vol. 28, 2012, p. 35.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁷⁶ Art. « Génie » (*Philosophie & Littér.*), *Encyclopédie*, vol. VII (1757), p. 582a–584a.

⁴⁷⁷ Denis Diderot, « Sur les femmes », *op. cit.*, p. 255 : « La femme porte au dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle, et suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce. »

⁴⁷⁸ Art. « Imagination » (*Logique, Métaphys. Litterat. & Beaux-Arts.*), *Encyclopédie*, vol. VIII (1765), p. 560b–563a : « L'imagination active est celle qui joint la réflexion, la combinaison à la mémoire ; elle rapproche plusieurs objets distants, elle sépare ceux qui se mêlent, les compose & les change ; elle semble créer quand elle ne fait qu'arranger, car il n'est pas donné à l'homme de se faire des idées, il ne peut que les modifier. »

⁴⁷⁹ Art. « Mémoire, Souvenir, Ressouvenir, Réminiscence » (*Synonymes.*), *Encyclopédie*, vol. X (1765), p. 326a–b.

qu'un pas. C'est en cela que « l'énergie mobilisée doit être canalisée, sinon son excès peut devenir nuisible à la création, à la réalisation de grandes choses. Trop de sensibilité peut paralyser le génie dans son activité créative⁴⁸⁰ ». Cet entre-deux dans lequel est placé le génie diderotien démontre qu'il faut rechercher une alliance entre raison et sensibilité pour *a fortiori* créer des œuvres artistiques.

Chez Hoffmann, le génie n'est pas défini par ses propriétés physiologiques. Toutefois, à l'instar de Diderot, le génie hoffmannien est un ressort de la nature possédant un don pour l'observation⁴⁸¹ qui « s'exerce [aussi] sans effort, sans contention⁴⁸² » étant donné qu'il « ne s'acquiert pas par l'expérience : inné et incontrôlable, il concerne aussi bien l'artiste que l'enfant, la femme ou le fou. En revanche, le philistin ne saurait le posséder. Son esprit étriqué et façonné par la société aura eu raison chez lui de toute forme d'esprit supérieur⁴⁸³. » Le philistin « qui, inculte ou borné, est fermé aux choses de l'art, de la littérature, de l'esprit⁴⁸⁴ » est celui qui « rejette l'invisible et l'occulte⁴⁸⁵ », notamment car il se détourne de toute intériorité et ne sait donc pas observer par son œil intérieur⁴⁸⁶. Or, pour Hoffmann, ces derniers sont nécessaires pour appréhender le monde, ainsi que pour créer : vérité intérieure et génialité artistique sont liées, voire dépendantes l'une de l'autre puisque « ce que l'œil perçoit et ressent façonne le véritable artiste. Si la technique s'apprend, c'est l'œil qui s'éduque et crée le génie⁴⁸⁷ ». En cela, le génie hoffmannien est davantage compris et étudié dans ses rapports artistiques qu'organiques, ce qui n'empêche guère d'avoir une caractéristique connectant les deux, à savoir l'enthousiasme. Dans l'idéologie de Hoffmann – au contraire de celle d'autres romantiques comme Novalis mais similairement à l'idéologie de Diderot –, l'enthousiasme est une faculté sensible également paradoxale qui « est positive dans la mesure où elle permet à l'homme de se libérer dans l'imaginaire ; [et qui] est négative puisque cette libération ne peut être qu'illusoire⁴⁸⁸ ». Malgré l'importance de l'imagination dans le romantisme, l'enthousiasme hoffmannien a une valeur aliénante qui le rend passif comme

⁴⁸⁰ Dóra Székési, « La notion de génie dans la pensée de Diderot », *art. cit.*, p. 39.

⁴⁸¹ Semblablement à l'esprit observateur chez Diderot, l'observation chez Hoffmann est inhérente à la création artistique dont nous parlerons ultérieurement.

⁴⁸² Denis Diderot, « Sur le Génie », *art. cit.*, p. 27.

⁴⁸³ Ingrid Remy-Lacheny, *Étude des "Frères de Saint-Sérapion" d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, *op. cit.*, p. 499.

⁴⁸⁴ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « philistin », <https://www.cnrtl.fr/definition/philistin>

⁴⁸⁵ Ingrid Remy-Lacheny, *Étude des "Frères de Saint-Sérapion" d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, *loc. cit.*

⁴⁸⁶ Pour cela, voir : « L'œil des observateurs du monde ».

⁴⁸⁷ Ingrid Remy-Lacheny, *Étude des "Frères de Saint-Sérapion" d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁸⁸ Alain Montandon, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *art. cit.*, p. 10.

chez les mystiques (en général) et chez Pietro Belcampo (dans *Les Élixirs*) jusqu'à son séjour en Italie⁴⁸⁹ ; puis, il peut surtout engendrer involontairement une réalité *subjective*⁴⁹⁰ comme celle de Médard. Faculté indispensable pour le génie, l'enthousiasme ne doit pas que s'accorder avec l'excitation chez lui, mais aussi avec la modération pour qu'il puisse créer artistiquement :

Qui ne sait donc pas que tout état d'âme connaissant ce degré d'excitation peut certes donner lieu à une heureuse pensée géniale, sans jamais parvenir toutefois à engendrer une œuvre complètement formée, comme contenue en elle-même, un résultat que l'on n'obtient, précisément, que par la plus grande des modérations⁴⁹¹.

Ce faisant, nous comprenons que, dans la pensée hoffmannienne, il faut que le génie contrôle son enthousiasme avec des facultés intellectuelles – d'où l'observation – parce que « La folie créatrice et le génie ne suffisent pas à créer une œuvre. Tout en refusant l'intellectualisme, le romantisme reconnaît l'existence de la raison qui ne doit pas être rejetée : la folie ne peut être alors l'élément dominant⁴⁹². » Avec Hoffmann aussi, le fou et le génie ne sont qu'à un pas, l'un est aliéné alors que l'autre est libéré : « je pense qu'une âme de poète doit être saine en tous points, libre de toute contrainte, et affranchie de ces faiblesses, ou, pour parler comme toi, de ce venin inné qui la ronge sourdement⁴⁹³ ». Comme chez Diderot, la nuance entre les deux réside dans le fait que la folie est causée par une faiblesse de la constitution, tandis que le génie doit, quant à lui, maîtriser sa constitution pour atteindre un équilibre sain entre raison et sensibilité. Chez le philosophe, la folie est un dérèglement de la Nature qui induit un déterminisme, tandis que le génie est un « déchaînement, proche de la folie⁴⁹⁴ » qui est maîtrisé puisqu'il est un arrangement de la Nature (quelque peu ambivalent). Chez le romantique, la folie est causée par la confrontation de deux Natures – celle Vénusienne et celle Rosalienne – qui sont présentes dans tout un chacun (en tant que fondements du Non-Moi et du Moi) et qui suggèrent inversement un libre-arbitre, comme l'insinuent le prieur italien et le Pape (le parallèle permet de croire aux paroles de ce dernier) :

Une fatalité à laquelle tu n'as pas pu échapper a donné à Satan pouvoir sur toi et dans tes péchés tu n'as été que son instrument. Cependant, ne crois pas que pour cela tu as été moins coupable aux yeux du Seigneur, car la force t'avait été impartie de triompher de Satan en luttant avec énergie. Quel est l'homme dont le cœur n'est pas exposé aux assauts du Malin ? Quel est celui qui n'est pas entravé

⁴⁸⁹ John Milfull, « La géographie poétique des “Élixirs du Diable” », *art. cit.*, p. 68 : « pour Schönfeld aussi, le voyage de la vie exige un séjour en Italie : son alter ego, Belcampo, coexistant si tristement avec le coiffeur allemand, trouvera à Rome la satisfaction et le bonheur en devenant un acteur de la *commedia dell'arte* »

⁴⁹⁰ Cette dichotomie entre réalité *objective* et réalité *subjective* est vue au loin de la partie III.

⁴⁹¹ E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, cité par Patricia Viallet, « Image(s)actuelle(s) d'E. T. A.

Hoffmann : un “utopiste sceptique” », *art. cit.*, p. 205.

⁴⁹² Ingrid Remy-Lacheney, *Étude des “Frères de Saint-Sérapion” d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques, op. cit.*, p. 41.

⁴⁹³ E.T.A. Hoffmann, « Zacharias Werner », in *Die Serapions-Brüder*, 1821.

⁴⁹⁴ Dóra Székési, « La notion de génie dans la pensée de Diderot », *art. cit.*, p. 40.

dans son effort vers le bien ? Mais sans cette lutte il n'y aurait pas de vertu, car celle-ci n'est que la victoire du bien sur le mal, tout comme le péché naît de la victoire du mal⁴⁹⁵.

L'esprit éternel a créé un géant qui peut dompter et enchaîner cette bête aveugle qu'il y a en nous. Ce géant s'appelle la conscience, et c'est de sa lutte avec cette bête que sort la spontanéité de nos actes. La victoire du géant est la vertu ; celle de la bête, le péché⁴⁹⁶.

Médard doit sciemment – par son libre-arbitre – réintégrer son Non-Moi sous les principes de son Moi pour atteindre l'Absolu dans la société de paraître dans laquelle il vit. En revanche, le génie libéré est celui qui parvient à réconcilier ses deux Natures – et non en réintégrant l'une sous l'autre – en créant lui-même une nouvelle harmonie proche de l'âge d'or⁴⁹⁷ qui est « réalis[ée] par la créativité masculine⁴⁹⁸ ». Malgré des conceptions quelque peu divergentes sur le génie entre Diderot et Hoffmann *in fine*, ils se rejoignent sur la nécessité de l'observation pour le génie et sur l'importance du génie pour la création puisqu'il offre une autre vision sur cette dernière.

b. Une autre vision de la Création

Le génie est étymologiquement celui qui crée : génie se traduit en latin par « *genius* » qui est dérivé de « *gignere* » signifiant « engendrer, créer », ce qui explicite son lien à la création artistique. La conception des auteurs sur le génie symbolise également la vision qu'ils ont de la création idéale, c'est-à-dire que cette dernière doit allier la raison et la sensibilité. Pour ce faire, les deux auteurs doivent, comme le génie, se placer à mi-chemin de ces deux pôles et, alors, devenir en premier lieu des observateurs minutieux.

Mais, qu'est-ce qu'être un observateur minutieux ?

Selon l'article encyclopédique « Encyclopédie » écrit par Diderot, il faut avant tout être un Homme :

Une considération surtout qu'il ne faut point perdre de vue, c'est que si l'on bannit l'homme ou l'être pensant & contemplateur de dessus la surface de la terre ; ce spectacle pathétique & sublime de la nature n'est plus qu'une scène triste & muette. L'univers se tait ; le silence & la nuit s'en emparent. Tout se change en une vaste solitude où les phénomènes inobservés se passent d'une manière obscure & sourde. C'est la présence de l'homme qui rend l'existence des êtres intéressante ; & que peut-on se proposer de mieux dans l'histoire de ces êtres, que de se soumettre à cette considération⁴⁹⁹ ?

⁴⁹⁵ ED, p. 350.

⁴⁹⁶ ED, p. 385.

⁴⁹⁷ cf. *supra* : « L'homme en proie aux contradictions des lois ».

⁴⁹⁸ Verena Ehrich-Haefeli, « Le musicien de génie et la voix féminine chez E.T.A. Hoffmann : Créativité et différenciation des sexes au début du XIX^e siècle », *L'Éternel Masculin [en ligne]*, Patricia Mercader, et Laurence Tain (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, [pagination inconnue], généré le 20 mars 2020, URL : <http://books.openedition.org/pul/7244>.

⁴⁹⁹ Art. « Encyclopédie », *Encyclopédie*, vol. V (1755), p. 635ra–648vb.

En accentuant cette prérogative *de* l'homme par la périphrase « l'être pensant et contemplateur de dessus la surface de la terre », le philosophe avertit qu'il ne suffit pas uniquement d'être spectateur de la nature, ce qui est insinué par l'adjectif verbal « pensant » qui, en soustrayant les animaux, suggère une dimension intelligible à la vision. Cependant, cette intelligibilité ne définit pas comme dans la pensée platonicienne l'opposé de la sensibilité, mais elle montre chez Diderot, héritier aussi de Locke, « que la réflexion peut affiner les données brutes de la sensibilité, renouveler ou faire revivre les perceptions éphémères de la sensibilité⁵⁰⁰ ». Ainsi, pour le matérialiste, un observateur – ou le génie – doit corréler la perception de ses organes sensibles et sa raison (qui renvoie ici à l'imagination *active* et à la mémoire) ; c'est en cela qu'il énoncera dans sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* qu'il « aurai[t] moins de confiance dans les réponses d'une personne qui voit pour la première fois, que dans les découvertes d'un philosophe qui aurait bien médité son sujet dans l'obscurité⁵⁰¹ » puisque la vue n'est pas le seul sens par lequel on perçoit le monde – pour les humains⁵⁰² – et par lequel on atteint la *connaissance*. En effet, Diderot, en exigeant d'un observateur qu'il interprète les phénomènes de la nature par son entendement, signalerait que l'examen de cette nature peut être instructif ; la proposition relative « où les phénomènes inobservés se passent d'une manière obscure & sourde » corrobore cette hypothèse, en insistant, simultanément, sur la présence de ces connaissances (l'adjectif verbal « inobservés » insinue qu'il y a bien quelque chose à regarder) et sur la conséquence de ne pas les observer, à savoir celle de rester ignorant (sous-entendu par les adjectifs épithètes « obscure » et « sourde » qui renvoient à la fois aux sentiments et à l'entendement). Finalement, dans une perspective diderotienne, être observateur comporte trois étapes⁵⁰³ : la première consiste à candidement regarder – ou toucher – le monde qui nous entoure ; la deuxième à y adjoindre la raison pour porter un regard critique à ces observations ; la

⁵⁰⁰ Raymond Trousson, « Diderot, lecteur de Platon », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 38, n° 148/149, 1984, p. 89 (79-90)

⁵⁰¹ Denis Diderot, « Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient » [1745], in *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), tome I, Paris, Garnier, 1875-1877, p. 313.

⁵⁰² Chez Diderot, ce questionnement sur l'observateur peut être également lié à une problématique anthropologique, qu'il traite dans *La Réfutation d'Helvétius* (1774), et notamment au chapitre XII. Les hommes ont un équilibre entre les organes sensibles (quand le sujet est en bonne santé) car l'organe de la raison l'autorise ; les animaux, eux, sont dominés par un seul sens. Cette différence se joue donc au niveau de l'instinct puisque la raison est l'instinct *humain* qui est lui perfectible. Pour plus de détails, voir : Jean-Luc Guichet, « La question de la pensée animale », *art. cit.*

⁵⁰³ Ces trois étapes de l'observateur sont aussi explicitement énoncées, dans ses *Pensées sur l'interprétation de la nature* : « Nous avons trois moyens principaux : l'observation de la nature, la réflexion et l'expérience. L'observation recueille les faits ; la réflexion les combine ; l'expérience vérifie le résultat de la combinaison. Il faut que l'observation de la nature soit assidue, que la réflexion soit profonde, et que l'expérience soit exacte. On voit rarement ces moyens réunis. Aussi les génies créateurs ne sont-ils pas communs. », Denis Diderot, « Pensées sur l'interprétation de la nature », [1753], in *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), tome II, Paris, Garnier, p. 18.

troisième enfin requiert de disséquer les phénomènes pour analyser leurs fonctionnements et *a fortiori* en dégager et découvrir de nouvelles connaissances, à la manière du génie. Bien entendu, c'est cette même démarche que le philosophe utilise pour créer des œuvres littéraires et qui se retranscrit alors dans ses œuvres.

Hoffmann place aussi la vue comme fondement de son processus créatif ; il développe sa conduite poétique dans un journal adéquatement appelé *Le Spectateur* (« *Der Zuschauer* ») :

C'est avec plaisir que je réponds à votre souhait, d'autant plus que le nom bien choisi de votre journal me rappelle mon penchant favori. Vous savez assurément combien j'aime être spectateur (*zuschauen*) et appréhender les images qui s'offrent à moi (*anschauen*) pour ensuite mettre noir sur blanc cette cohérence que l'image vient m'apporter de façon si vivante (*erschauen*). Je pense que l'on ne peut pas parler d'autre chose que de ce qui a été pleinement réalisé dans son être intérieur, de telle sorte que les personnes à qui l'on s'adresse le voient tout aussi clairement⁵⁰⁴.

Grâce aux particules séparables de la langue allemande (l'équivalent *grosso modo* des préfixes en français), Hoffmann peut jouer sur trois différentes formes du verbe *schauen* qui signifie « voir, fixer des yeux ». À l'instar de Diderot, cette distinction lui permet de mettre en exergue trois façons de percevoir le monde, et *ipso facto* trois étapes en tant qu'observateur-créateur, en tant que génie. La première étape (*zuschauen*) est celle du spectateur – tel qu'au théâtre – qui regarde simplement le monde – ou la scène. De cette première étape découle la deuxième étant donné que le verbe *anschauen* ajoute une dimension temporelle au regard (le spectateur observe plus longuement) et il désigne alors l'action de regarder de manière circonspecte et critique, ce qui n'est possible qu'à l'aide de la raison. Enfin, la dernière étape consiste à assimiler simultanément les perceptions des sens et de l'entendement pour que l'observateur puisse écrire ce qu'il a réellement perçu par son œil *intérieur* ; cette intériorité est signifiée par le verbe *erschauen* qui suggère un caractère religieux à la vue et qui, par extension, définit une vision au-delà des choses physiques. Cet œil intérieur (et sa perception du monde) est le point fondamental de l'observation pour Hoffmann vu que « selon lui, la raison seule ne peut être créative, car "l'œil intérieur, qui est le principe de toute poésie, est aussi bien implanté dans l'esprit que ne l'est l'entendement"⁵⁰⁵ ». En outre, nous saisissons que dans une perspective hoffmannienne observation et création sont dans une relation de

⁵⁰⁴ E.T.A. Hoffmann, Lettre à Johann Daniel Symanski pour le journal *Der Zuschauer*, fin 1820 : « Mit Vergnügen werde ich Ihren Wunsch erfüllen, um so mehr, als der wohlgewählte Titel mich an meine Lieblingsneigung erinnert. Sie wissen es nämlich wohl schon wie gar zu gern ich zuschäue und anschäue, und dann schwarz auf weiß von mir gebe, was ich eben recht lebendig erschaut. Von etwas anderm, meine ich, als von dem, dessen Anschauung in vollkommener Gestalt im Innern aufgegangen, könne man auch gar nicht so sprechen, dass die Leute es ebenso lebendig erblicken, zu denen man spricht ».

⁵⁰⁵ E.T.A. Hoffmann cité par Ingrid Remy-Lacheney, *Étude des "Frères de Saint-Sérapion" d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, op. cit., p. 164.

cause à effet (image réelle → conception → représentation de l'image conçue = œuvre), que la création ne peut exister sans l'observation – ce qui confirme le lien avec la génialité – ; cette démarche poétique du romantique est également celle qui a façonné son principe sérapiotique⁵⁰⁶.

Cette observation minutieuse que possèdent les auteurs en choisissant de regarder le monde sur le modèle (de leur thèse) du génie est adjointe à la raison et à la sensibilité, ce qui autorise une vision du monde plus objective et plus véridique. Pour Diderot, l'observation conjugue les facultés intellectuelles et sensibles parce que les sens *extérieurs* (tels la vue et le toucher) découvrent des objets à partir desquels les sens *intérieurs* (telles l'imagination et la mémoire) perçoivent des sensations, à savoir « les idées qui sont ainsi aperçues, ou qui s'élèvent dans l'esprit⁵⁰⁷ ». Or, pour comprendre les sensations et acquérir des connaissances grâce à ces idées, il faut y adjoindre la raison sinon « les objets agiraient inutilement sur les sens, et l'âme n'en prendrait jamais connaissance⁵⁰⁸ ». Autrement dit, c'est en liant les perceptions des organes extérieurs et des organes intérieurs, puis en les analysant avec la raison pour acquérir du savoir, comme le fait le génie, que Diderot façonne sa *poïésis*⁵⁰⁹. Pour Hoffmann également, l'observation lie l'extériorité et l'intériorité étant donné que l'œil extérieur observe le monde, puis communique ses perceptions à l'œil intérieur. Bien que ce dernier soit indispensable à tout processus de création chez Hoffmann, il faut que la raison intervienne également au risque de se perdre dans une intériorité *subjective* où l'enthousiasme ne serait plus modéré. Conséquemment, c'est de cette observation qui mêle facultés intellectuelles et facultés sensibles que Hoffmann entreprend également ces créations vu que, pour lui, « L'œuvre d'art rend avant tout possible la représentation visuelle de l'œil intérieur de l'artiste⁵¹⁰ ».

Si les auteurs partent d'une observation qui allie la raison et la sensibilité pour créer des œuvres, alors ces deux principes ont conjointement façonné *La Religieuse* et *Les Élixirs du Diable* : leur vision de la création est distinguable par le biais du regard des protagonistes. Le roman diderotien, qui expose l'innocence persécutée de Suzanne sacrifiée à l'Église pour racheter une faute que sa génitrice a commise, peut de prime abord être observé comme un

⁵⁰⁶ Le principe sérapiotique est un des deux points fondamentaux de l'écriture hoffmannienne avec la « manière » de Callot.

⁵⁰⁷ Art. « Sens » (*Métaphysique.*), *Encyclopédie*, vol. XV (1765), p. 24a–27b.

⁵⁰⁸ Art. « Perception » (*Métaphysiq.*), *Encyclopédie*, vol. XII (1765), p. 327a–328b.

⁵⁰⁹ cf. *infra* : « De la poétique à la poïétique : réflexivité de la création ».

⁵¹⁰ Ingrid Remy-Lacheny, *Étude des "Frères de Saint-Sérapion" d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, op. cit., p. 52.

roman sentimental ; il reprend les topoï de ce dernier en utilisant le *pathos*⁵¹¹, ou encore en mettant en scène le viol⁵¹² – comme dans *Clarisse Harlowe* de Samuel Richardson qui est considéré comme un canon de ce type de roman⁵¹³. Or, cette narration sensible de Suzanne, jeune fille, prend une tournure plus « sérieuse » étant donné qu'elle se place également comme une observatrice dans le couvent en décrivant la folie des religieuses à Croismare. Bien qu'elle n'en ait pas conscience, ses descriptions des mouvements désordonnés et/ou des paroles décousues des Mères symbolisent des symptômes de l'hystérie, des caractéristiques communes aux particularités que la maladie peut prendre (mysticisme, sadisme, lesbianisme). De fait, l'écriture sentimentale de Suzanne et son regard clinique peuvent renvoyer à la démarche créative que recherche Diderot. C'est pour cela que Marco Menin explique que :

Suzanne peut ainsi être considérée comme un véritable « hybride », fruit de la fusion et de la synergie de deux genres apparemment inconciliables : le roman sentimental à la Richardson, construit autour du personnage de la jeune fille, et le traité médical, dans lequel le même personnage devient voix narrative. Cette particularité du roman manifeste l'originalité de Diderot par rapport aux techniques d'« écriture du corps » propres au dix-huitième siècle⁵¹⁴.

Plus implicitement que dans *La Religieuse*, il est aussi possible de voir dans le roman hoffmannien la conduite poétique de l'auteur au travers du voyage de Médard qui peut se résumer rapidement (en ôtant certains arrêts du moine) ainsi : Saint-Tilleul → couvent des capucins de B... → Rome → couvent des capucins de B... Le voyage de Médard en Italie lui permet de reconnaître sa Nature Vénusienne (son Non-Moi qui représente le pôle pulsionnel) et de la réintégrer sous les principes de sa Nature Rosalienne (son Moi qui incarne son pôle rationnel) à son retour en Allemagne. Semblablement, pour Hoffmann, ce voyage de l'Allemagne à l'Italie, puis de l'Italie à l'Allemagne symbolise :

Une sorte d'« aller et retour » artistique ; pour se libérer de son caractère philistin et petit-bourgeois, l'art allemand doit d'abord passer par l'expérience formatrice du contact avec la « liberté » de l'art italien, mais il devra ensuite revenir à l'Urdaland du romantisme allemand, où cette liberté fournit la clef de la synthèse que Hoffmann admirait si profondément dans les œuvres des artistes, des compositeurs, des écrivains italiens d'un autre âge, et qu'il tentait de recréer dans la littérature allemande⁵¹⁵

En mettant ainsi en parallèle la création et le créateur, le voyage de Médard est non seulement une représentation de la religion, mais également de l'art dont la première étape commence lorsque la voix de l'abbesse se fait entendre alors que Médard n'est encore que postulant. La voix de la mystique dont l'enthousiasme est inspiré par Dieu résonne comme une musique

⁵¹¹ cf. *infra* : « Transmutation de la diégèse en scène pathétique ».

⁵¹² Raymonde Robert, « Jalons pour une étude du traitement des *Topoi* romanesque dans le roman sentimental », in *Le roman sentimental*, Limoges, Centre de Recherches sur les Littératures Populaires, 1990, p. 19.

⁵¹³ René Garguilo, « *Pamela* et *Clarissa*, textes canoniques du roman sentimental », in *Le roman sentimental*,

Limoges, Centre de Recherches sur les Littératures Populaires, 1990, p. 29-40.

⁵¹⁴ Marco Menin, « Les larmes de Suzanne », *art. cit.*, p. 25.

⁵¹⁵ John Milfull, « La géographie poétique des “*Élixirs du Diable*” », *art. cit.*, p. 73-74.

céleste et naturelle vu qu'elle pourrait être la métaphore de « la Mère-Nature de l'âge d'or qui dans un "enthousiasme sacré" chante pour l'homme, son nouveau-né⁵¹⁶ » ; cette voix, ainsi mythifiée inspire « comme voix de la muse, source d'inspiration du génie créateur qui, lui, est masculin⁵¹⁷ ». Parce qu'il est inspiré par cette voix de l'art-religion, « le noviciat où entre Médard est bien celui de l'art⁵¹⁸ » (même s'il n'est pas réellement artiste). Son voyage initiatique en Italie – comme celui de Pietro Belcampo⁵¹⁹ – qui lui permet d'observer le monde et de contrôler son enthousiasme devenu sensuel (par les forces vénusiennes) en choisissant le spirituel (qui est monde de l'être) devient « la métaphore de la praxis littéraire de Hoffmann⁵²⁰ » ; Hoffmann étant sans doute inspiré par la voix de Julia Marc qui fut source chez lui de passion et de sublime. Ainsi, en mettant en parallèle la signification du voyage du protagoniste et la symbolique de ce voyage pour l'auteur, nous comprenons que l'art hoffmannien doit lui aussi opérer une réintégration des passions matérielles (qui représentent l'extériorité) sous des principes spirituels (symbolisant l'intériorité) pour créer. Cela signale, par l'analogie avec Médard, que l'artiste doit modérer sa sensibilité en la liant à sa raison.

Conséquemment, en prenant exemple sur la nature du génie créatif qui allie ses principes sensibles (comme l'enthousiasme) à ses principes intellectuels (comme l'entendement), les auteurs cherchent à créer un équilibre entre raison et sensibilité pour leur œuvre. Le génie apprend que l'un des paramètres essentiels à la création est une observation en trois étapes joignant l'extériorité et l'intériorité qui autorise une vision plus véritable sur le monde ; les auteurs s'inspirent de cette observation géniale pour façonner ensuite une *poïésis* qui leur est propre. Si la poétique de Diderot se manifeste, dans *La Religieuse*, par l'écriture de Suzanne qui mêle le point de vue sentimental au point de vue clinique et donne une écriture à la fois raisonnée et sensible, la poétique de Hoffmann, quant à elle, est métaphorisée par le voyage initiatique de Médard qui réhabilite son pôle pulsionnel sous le contrôle de son pôle rationnel.

^{516 516} Verena Ehrich-Haefeli, « Le musicien de génie et la voix féminine chez E.T.A. Hoffmann : Créativité et différenciation des sexes au début du XIX^e siècle », *art. cit.*, [pagination inconnue]

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ John Milfull, « La géographie poétique des "Élixirs du Diable" », *art. cit.*, p. 68.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 68-69 : « pour Schönfeld aussi, le voyage de la vie exige un séjour en Italie : son *alter ego*,

Belcampo, coexistant si tristement avec le coiffeur allemand, trouvera à Rome la satisfaction et le bonheur en devenant un acteur de la *commedia dell'arte* [...] mais Schönfeld aussi finira par retourner à Bamberg et par entrer au monastère comme oblat »

⁵²⁰ *Ibid.* p. 72.

Conclusion partielle du chapitre II

Avec *La Religieuse* et avec *Les Élixirs du Diable*, l'étude de la figure claustrale permet d'interroger la nature de l'homme, de sa vie à sa mort, de ses limites à ses surpassements, en confrontant l'approche théologique à l'approche philosophique, notamment sur les thèmes de la moralité et de la sexualité. Chez Diderot qui croit en l'homme naturellement moral, la religion nie la véritable nature humaine et empêche son bon déroulement en créant des interdits sexuels. Au contraire, chez Hoffmann qui estime que l'homme n'était moral qu'au jardin d'Eden et que les règles religieuses sont conformes à cette morale créationnelle, c'est la société devenue philistine qui pervertit l'homme. Ces confrontations entre les lois naturelles, civiles et religieuses qui pervertissent l'homme s'exacerbent non seulement par la violence mais également par un dérèglement de la sexualité. Bien que le corps du moine ou de la moniale agisse comme un révélateur monstrueux des pulsions, son mental – qui est discipliné et coercé par les règles – reste empreint d'une religiosité, ce qui engendre par cette antinomie une culpabilité accentuant l'aliénation mentale ; les perceptions des religieux fous peuvent en être changées et plus particulièrement celles sur la mort et sur l'au-delà. Or, ces limites biopsychiques qui signifient une faiblesse de la constitution font s'interroger aussi sur l'étendue éventuelle de l'esprit dans sa supériorité. Tout comme la folie qui peut être le penchant négatif de la psyché, la génialité qui peut en être le penchant positif est théorisée par les auteurs : le génie est un observateur qui perçoit simultanément avec ses facultés sensibles et ses facultés intellectuelles, ce qui lui octroie un regard plus véridique sur le monde que l'homme commun ; étant donné qu'il aussi celui qui crée, le génie sert de modèle aux auteurs pour leur poétique ; une poétique qui allie donc raison et sensibilité et qui semble tendre à la vérité (ou du moins à leur vérité). Or, si leur poétique joint ces deux principes (de nature) opposés et complémentaires, n'irait-elle pas au contraire de leur courant respectif puisque les Lumières symbolisent la raison et le romantisme, la sensibilité. Cela suggérerait qu'il existe aussi une autre « vérité » sur les auteurs, celle qui est reflétée par leur création.

Partie III :

À la quête de vérité dans l'inter-dit

Les questionnements philosophiques abordés dans les œuvres du corpus permettent un panorama intime de l'individu (laïc et/ou religieux). Ses méandres ainsi examinés dans leurs limites et dans leurs dépassements dévoilent également la vision des auteurs sur l'homme – de sa folie à sa génialité – qui doit allier sa raison et sa sensibilité pour stabiliser (chez Diderot) ou harmoniser (chez Hoffmann) sa constitution.

Bien que cela remette en cause l'inscription du philosophe des Lumières et du romantique dans leur courant respectif puisqu'ils mêlent la raison et la sensibilité, l'eurythmie entre les facultés intellectuelles et les facultés sensibles – sur le modèle du génie – est nécessaire selon eux pour la création littéraire (ici) en ceci qu'elle permet une vision plus objective sur le monde. Cet équilibre se retranscrit *ipso facto* dans leurs œuvres puisqu'ils cherchent à se rapprocher du vrai pour prouver l'authenticité de leur création et *a fortiori* de leur philosophie. En effet, même si aux XVIII^e et XIX^e siècles la forme du roman – que les auteurs utilisent – commence à s'imposer comme genre littéraire, certains reproches lui sont toujours imputés ; c'est paradoxalement par le roman qui est jugé faux – et donc par des procédés narratifs qui convainquent le lecteur en engendrant l'illusion référentielle – que Diderot et Hoffmann justifient et transmettent leur vérité sur le monde et sur l'homme dans sa nature collective et individuelle, mais également leur vérité sur la littérature.

Parmi les procédés textuels toutefois, tous ne sont pas propices à faire adhérer à la fiction, certains brisent l'illusion de cette dernière et entraînent une distance réflexive chez le lecteur – et d'autres créent une ambivalence entre ces deux positions. Les auteurs jouent sur la diversité des faisceaux de signes que peut offrir un texte pour multiplier les perceptions du lecteur et mettre en exergue le « pouvoir » de la littérature avec ses différents niveaux de lecture possibles.

Entre poétique et poïétique, cette ambivalence de l'écriture se découvre dans l'inter-dit du texte que Gilles Deleuze nomme « interstice » et Umberto Eco, lui, « tissu de non-dit », à savoir « une partie implicite, non-manifeste⁵²¹ » du récit que l'auteur cède à l'interprétation active du lecteur – et du chercheur. En d'autres termes, un « texte est un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir⁵²² » qui réunit, par la communication entre l'auteur et son lecteur, le pôle artistique – soit les fonctions locutoire et illocutoire du texte – et le pôle esthétique – soit la fonction perlocutoire de celui-ci. Ces interstices transmettent alors d'autres

⁵²¹ Jordan Sibeoni, « La théorie de “l'interne modèle” », *L'information psychiatrique*, vol. 88, n° 7, 2012, p. 566.

⁵²² Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de poche, 1989, p. 54.

perceptions – et donc d'autres vérités – qui sont considérées comme la limite du langage (et de l'écriture) vu qu'il s'agit de « visions et [de] perceptions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles⁵²³ ».

C'est ainsi qu'après avoir questionné les limites de l'homme, il faut étudier les limites de la littérature pour révéler les vérités que libère l'espace interstitiel (avec les questions du pourquoi et du comment des textes) et qui se libèrent par la réflexivité (avec les questions du pourquoi et du comment de la lecture). En cela, il est d'abord nécessaire d'interroger la dimension réflexive de la création, entre acte et mise en acte, en montrant comment les auteurs cherchent à être objectifs grâce à la perméabilité de leur poétique et cherchent à rendre authentiques leur œuvre par le biais de procédés qui créent une porosité entre la fiction et la réalité ; puis, par une étude du *pathos* et par une étude de la dimension métatextuelle des œuvres, d'interroger comment les auteurs arrivent à dévoiler et à concilier deux vérités *paradoxaes*, celle du sentiment et celle du texte, pour transmettre le dessein de leur œuvre.

⁵²³ Philippe Mengue, « Deleuze et la question de vérité en littérature » [En ligne], *E-rea*, vol. 1, n° 2, 2003, [consulté le 21 novembre 2021]. URL : <https://doi.org/10.4000/erea.371>

A. De la poétique à la poiétique : réflexivité de la création

La poétique est un « ensemble de conceptions relatives à la poésie propre à tel poète, à telle époque ou école donné(e)⁵²⁴ », ce qui veut dire qu'elle peut être *générique* – par rapport au courant artistique – ou *spécifique* – par rapport à un auteur – ; la poiétique a « pour objet topique, non tant l'auteur qui agit ou l'œuvre qui censément apparaîtra, mais le travail-même qui prend place entre l'auteur et l'objet qu'il produit⁵²⁵. », c'est-à-dire qu'elle renvoie au processus de création (et à son étude). Toutes deux dérivées du grec *ποίησις* signifiant « création » ou « fabrication », ces paronymes esquissent des aspects opposés et complémentaires de la *poiésis*. La poétique interroge le « comment » de l'écriture par une analyse rhétorique et herméneutique⁵²⁶ ; la poiétique quant à elle questionne le « pourquoi » du texte en dévoilant *ipso facto* la conscience réflexive de la création. Cette réflexivité littéraire entre acte et mise en acte permet de révéler et de signifier d'autres vérités à travers les mots qui se distinguent entre *objectivité* et *authenticité*, et qu'il convient à présent d'étudier de l'auteur-créateur à la création *per se*. L'écriture des deux auteurs du corpus joue sur ces deux aspects pour partager, de façon réflexive, des indices avec le lecteur. Or, par ce jeu, Diderot et Hoffmann se rejoignent étonnamment en suggérant que le cloître, au-delà d'être un laboratoire de l'humain, constituerait aussi un lieu d'expérimentation de l'écriture.

1. Lumières sensibles et Romantisme raisonné

De manière générale, on réduit les Lumières à la raison et les romantiques à la sensibilité. Il est vrai que cette caractérisation reprend grossièrement le projet initial de chaque courant : combattre le fanatisme religieux ainsi que la crédulité humaine pour le XVIII^e siècle, puis revaloriser les sentiments (face à la rationalisation des Lumières) et l'imagination pour le début du XIX^e siècle. Toutefois, loin d'être enfermés dans des cadres précis comme le sont les personnages de religieux, les auteurs du corpus – et d'autres⁵²⁷ – partagent diverses particularités qui sont des principes ne s'appliquant pas forcément à l'idée principale qui est faite de leur mouvement respectif. Autrement dit, sous le masque en apparence uniforme des écoles – et dont on sait désormais combien il faut nuancer cette

⁵²⁴ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « poétique », <https://www.cnrtl.fr/definition/poetique>

⁵²⁵ René Passeron, « Poiétique et histoire », *Espaces Temps*, n° 55, 1994, p. 99.

⁵²⁶ Vincent Jouve, « De quoi la poétique est-elle le nom ? » [En ligne], *Fabula-LhT*, n° 10, 2012 [consulté le 10 décembre 2021]. URL : <https://www.fabula.org/lht/10/jouve.html>

⁵²⁷ Par exemple, pour les Lumières, la sensibilité se voit chez Rousseau qui est trop souvent considéré comme un pré-romantique ; pour le romantisme, nous pouvons citer la rationalité de Goethe. Nous ne reviendrons pas ici sur la fragilité conceptuelle de ces cadres naguère posés trop strictement par l'histoire littéraire.

lecture étriquée d'une histoire littéraire à la façon de Lanson – se cache une hétérogénéité complexe et variée dans laquelle Diderot et Hoffmann ont chacun leur poétique et vision du monde et proposent ainsi une autre vérité ; celle-ci s'avère alors paradoxale puisqu'elle leur est propre, mais qu'elle est livrée dans un tissu textuel qui tend à la présenter comme objective.

a. Un Grand Homme sensible ?

Denis Diderot prend part à plus d'un égard aux conceptions philosophiques et médicales des penseurs du XVIII^e siècle⁵²⁸, voire pourrait même être le représentant de certaines de leurs luttes, notamment lorsque celles-ci reconsidèrent la religion et/ou la société. Néanmoins, les diverses thèses que Diderot transmet tout au long de sa vie ont une dimension spéculaire qui renseigne, cette fois-ci, sur l'auteur lui-même et qui dévoile une figure philosophique plus complexe et un homme peut-être plus ambigu qu'il ne laisse le paraître au premier abord.

Pour commencer, il semble important de rappeler que *La Religieuse* est particulièrement liée à l'histoire personnelle du philosophe. À l'instar de Suzanne, Diderot est lui-même destiné à la prêtrise par ses parents, cependant il va finalement à leur rencontre – au contraire de la protagoniste – mais non sans difficultés. La mort de sa sœur Angélique⁵²⁹ qui finit folle au couvent reste toutefois une plus grande inspiration tragique (et sans doute un déclencheur indirect) pour le roman. Aussi cette œuvre est-elle fondamentalement ambivalente. Une mystification certes, qui fit sourire Diderot, Grimm et leurs complices, mais aussi un texte lourd de sens à plusieurs titres : sa dimension satirique ne provoque pas nécessairement le rire, du moins celui-ci grince-t-il comme une grille de couvent. En effet, *La Religieuse* est définie par l'auteur lui-même⁵³⁰ comme une « effrayante satire des

⁵²⁸ Sur ce point la bibliographie est abondante. Voir notamment les travaux de Colas Duflo, de Guilhem Armand et d'Alexandre Wenger.

⁵²⁹ La mort de sa sœur survient à quelques mois d'intervalle de la mort de sa mère, ce qui est doublement traumatisant pour Diderot. Nous pourrions peut-être voir un lien entre *La Religieuse* et ces deux morts étant donné que sa sœur en tant que moniale voit sa maternité sacrifiée tandis que sa mère représente cette maternité qui est capitale pour le philosophe. N'est-ce pas, en ce sens, représentatif de la contradiction des lois religieuses et des lois naturelles ?

⁵³⁰ Des articles reprennent également cette affirmation de Diderot. Pour cela, voir : Anne Coudreuse, « *La Religieuse* de Diderot : une critique de la claustration conventuelle », *Colloque "Rapport hommes/femmes dans l'Europe Moderne : Figures et paradoxes de l'enfermement"*, Montpellier, France, Novembre 2012, [consulté le 19 juillet 2021]. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00845469>. Catherine Cusset, « Suzanne ou la liberté », *art. cit.* ; Christophe Martin, « Innocence et séduction », *art. cit.*

couvents⁵³¹ » ; la satire étant un « écrit dans lequel l'auteur fait ouvertement la critique d'une époque, d'une politique, d'une morale ou attaque certains personnages en s'en moquant⁵³². » Cette critique repose nécessairement sur une norme de départ qui est, céans, la conception diderotienne du « grand homme ». Rappelons que cette notion – entraperçue précédemment⁵³³ et présentée dans *Le Rêve de D'Alembert* – confronte le concept de la « sensibilité » sur un plan genré, comme en témoigne l'opposition entre le personnage de Julie de l'Espinasse et le personnage de Bordeu. Bien que « propriété universelle de la matière⁵³⁴ », la sensibilité doit être combattue par l'individu (viril) au risque de ne rester qu'un « être médiocre », qu'un « être abandonné à la discrétion du diaphragme⁵³⁵ ». C'est indubitablement cette subordination à laquelle les figures monacales féminines de *La Religieuse* sont soumises et à laquelle Suzanne échappe (de la même façon que les Pères).

Or, en mettant en scène satiriquement cette affliction du diaphragme – qui est le centre de la moralité⁵³⁶ – avec une hystérie généralisée au couvent, Diderot pourrait sembler sectaire. Certains de ses contemporains saisisront cette occasion – la publication posthume de l'œuvre – pour critiquer le romancier, tel Jean-François de La Harpe : « Comme satire de la religion et de la vie religieuse, l'ouvrage est encore plus mauvais. L'auteur, dont l'imagination est à tout moment en combat avec sa *philosophie*, va directement contre son but. Le romancier veut intéresser et ne s'embarrasse pas de démentir *le philosophe*⁵³⁷. » Cette critique est particulièrement intéressante parce que, sans le vouloir et en pensant calomnier Diderot, elle révèle le double jeu de ce dernier qui, à un premier niveau de lecture, n'est pas frappant. Il est vrai que les « erreurs » textuelles⁵³⁸ et l'ambiguïté de l'innocente Suzanne troublent la narration à première vue. D'autant plus que Diderot, avec sa norme du grand homme rejetant la sensibilité et avec son essai *Sur les femmes*, pourrait conduire à penser qu'il serait misogyne en exagérant cette normalité congénitale qu'est l'hystérie. En revanche, nous avons

⁵³¹ Denis Diderot, *Correspondance* [Tome XV], Paris, Minuit, 1970, p. 191.

⁵³² *Trésor de la langue française informatisée*, définition de « satire », <https://www.cnrtl.fr/definition/satire>

⁵³³ Pour plus de clarté, nous rappelons la définition du « grand homme » : « Le grand homme, s'il a malheureusement reçu cette disposition naturelle [celle de la sensibilité], s'occupera sans relâche à l'affaiblir, à la dominer, à se rendre maître de ses mouvements et à conserver à l'origine du faisceau tout son empire. Alors il se possédera au milieu des plus grands dangers, il jugera froidement, mais sainement. Rien de ce qui peut servir à ses vues, concourir à son but, ne lui échappera ; on l'étonnera difficilement [...] il régnera sur lui-même et sur tout ce qui l'environne », Denis Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, *op. cit.*, p. 153.

⁵³⁴ Denis Diderot, Lettre à Duclos, datant du 10 octobre 1765.

⁵³⁵ Denis Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, *op. cit.*, p. 152.

⁵³⁶ Denis Diderot, « Réfutation d'Helvétius », *Œuvres*, t. 1, « Philosophie », Paris, Laffont, 1994, p. 826 : « La tête fait les hommes sages ; le diaphragme les hommes compatissants et moraux. »

⁵³⁷ Jean-François de La Harpe, « Sur *La Religieuse* de Diderot », *Le Mémorial, ou Recueil historique, politique et littéraire*, jeudi 15 juin 1797 (27 prairial an V), p. 2-3 (SV XXXIII, p. 264-268).

⁵³⁸ Par exemple, l'âge changeant de la protagoniste ou la lettre de sa mère qui relève d'une impossibilité temporelle. Néanmoins, nous reviendrons sur cette question, plus tard.

vu qu'après étude, il est manifeste que cette démesure dans un lieu hétérotopique n'est qu'une réponse naturelle de l'organisme face à un enfermement contre-nature. *De facto* soumises au code naturel, mais contraintes par le code religieux, les moniales subissent (et illustrent) un *dérèglement* (au sens propre) qui ne les rend que plus humaines, tout en condamnant paradoxalement Suzanne à la marginalité, puisque « la folie [est le] signe même de l'humanité⁵³⁹ ». Alors, contrairement à l'opinion de La Harpe, ce renversement de la norme et de la marge démontre que le philosophe *et* le romancier se rejoignent sur un but semblable. Il s'agit bien d'une attaque de l'institution religieuse – et *a fortiori* de la société –, mais pour « sauver » celles – et ceux – qui sont sacrifiées et dénaturées – comme sa sœur – au nom d'une idéologie que Diderot juge néfaste au bien et à la vraie morale (naturelle). L'ambivalence de Suzanne sert ce discours en démontrant que la raison, quand elle se place au-dessus de tout de manière intransigeante, ne peut devenir que dénaturée en rejetant l'autre, et *de facto* qu'une personne trop raisonnée et raisonnable peut, elle aussi, s'avérer *monstrueuse*.

C'est ainsi que se dessine une image plus nuancée du philosophe au travers de son jugement à la fois sur les femmes et sur la sensibilité – les deux étant plus ou moins liés. Dans le premier cas, la miséricorde accordée aux personnages de religieuses (par le renversement) suit le même raisonnement bienveillant qui est manifesté dans son article « Réflexions sur le courage des femmes⁵⁴⁰ ». Dans celui-ci, il démontre que le courage essentiellement admis à l'homme est présent plus naturellement chez la femme, mais que l'éducation féminine de l'époque empêche cette vertu de se développer en réduisant la femme à la vie domestique⁵⁴¹ ; dans *La Religieuse*, ce sont les vœux et l'Église qui empêchent le bon déroulement de la Nature et de ses vertus, chez la femme. Cet article qu'on peut quasiment qualifier de « féministe » avant l'heure est ultérieurement démenti par son essai *Sur les femmes* qui paraît, lui, quasiment régressif⁵⁴². Cependant, cette opposition atteste de l'évolution de la pensée

⁵³⁹ Catherine Cusset, « Suzanne ou la liberté », *art. cit.*, p. 36-37.

⁵⁴⁰ Denis Diderot, « Réflexions sur le courage des femmes », *Mercur de France, Dédié au Roi*, Mars 1745, pp. 55-75.

⁵⁴¹ Notons que, sur ce point, il s'inscrit dans la lignée de Fénelon et s'inscrit dans une dynamique de pensée assez prégnante – sans être majoritaire – du siècle des Lumières, témoin, par exemple, le *Traité sur l'éducation des femmes* de Choderlos de Laclos, en 1783.

⁵⁴² À la fin de l'essai, il déculpabilise la femme de son hystérie en usant des traités de l'École de Montpellier sur l'utérus, cet « organe susceptible de spasmes terribles » comme le dit lui-même Diderot. Toutefois, pour une réelle déconstruction de la vision misogyne de Diderot, voir : Ginette Kryssing-Berg, « L'image de la femme chez Diderot », *Revue Romane*, vol. 20, n° 1, 1985, pp. 98-109. N'oublions pas qu'il faut en effet resituer la pensée de Diderot dans son contexte, notamment celui de l'histoire des sciences et des mentalités, mais aussi par rapport à ses contemporains, comme Jean-Jacques Rousseau dont les théories sur l'éducation des femmes – bien moins progressistes – sont développées dans l'*Émile*.

médicale du philosophe : « chez Diderot, cette ambiguïté [inhérente à la difficulté des relations hommes et femmes] est plus subtile, les contradictions textuelles s'affirmant lorsque le discours du philosophe intègre le discours médical de l'époque⁵⁴³ ». En outre, ce discours versatile fait ressortir la perplexité latente de Diderot face à la matière sensible, dont il rappelle tardivement la valeur *hypothétique*, comme le souligne Ileana Mihaila :

En 1773-1776, dans la *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'homme*, Diderot prendra le soin de mettre en évidence le caractère hautement hypothétique de sa formule : « La sensibilité générale des molécules de la matière n'est qu'une supposition, qui tire toute sa force des difficultés dont elle le débarrasse, ce qui ne suffit pas en bonne philosophie »⁵⁴⁴.

En spécifiant la potentialité de sa dynamique matérielle, Diderot « refuse l'alternative du dogmatisme et du scepticisme ou, en d'autres termes, [il] utilise le scepticisme comme méthode pour éviter la réification dogmatique des hypothèses⁵⁴⁵ ». Cette conduite philosophique, qui déjoue toute possibilité métaphysique, peut aussi rendre compte des interrogations et problématiques personnelles du matérialiste français face à son « système »⁵⁴⁶. En corrélant certains passages de ses œuvres et certains épisodes de sa vie personnelle, il n'est pas illogique de postuler qu'il existe, en deçà de la simple nuance, une duplicité complète chez Diderot qu'il laisse le soin au lecteur de reconstituer. Cette complexité serait vraisemblablement due aux contradictions entre les normes genrées du XVIII^e siècle et la vision du genre de Diderot, entre les découvertes médicales et ses intuitions physiologiques, puis serait tout simplement due à la multiplicité inhérente de l'être humain. Cette problématique – sourde dans l'œuvre de Diderot – apparaît plus nettement vers 1769, lorsqu'il rédige *Le Rêve de D'Alembert*. Le personnage de Bordeu y explique la conséquence physiologique d'un être trop sensible :

Un mot touchant a-t-il frappé l'oreille, un phénomène singulier a-t-il frappé l'œil, et voilà tout à coup le tumulte intérieur qui s'élève, tous les brins du faisceau qui s'agitent, le frisson qui se répand, l'horreur qui saisit, les larmes qui coulent, les soupirs qui suffoquent, la voix qui s'interrompt, l'origine du faisceau qui ne sait ce qu'il devient ; plus de sang-froid, plus de raison, plus de jugement, plus d'instinct, plus de ressource.

L'anaphore de la dernière phrase présente un négatif de la conduite exemplaire du grand homme, tandis que le début de l'extrait explicite les raisons biologiques de la sensibilité excessive, selon la médecine de l'époque⁵⁴⁷. Pourtant, n'est-il pas dit dans la préface-annexe

⁵⁴³ Ginette Kryssing-Berg, « L'image de la femme chez Diderot », *art. cit.*, p. 98.

⁵⁴⁴ Ileana Mihaila, « L'hylozoïsme de Diderot », in *Être matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à*

Roland Desné, Béatrice Fink (éd.), Presses Universitaires de France, 1999, p. 190.

⁵⁴⁵ Colas Duflo, *Diderot : Du matérialisme à la politique*, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁴⁶ Car justement, Diderot est anti-système, or sa philosophie pose des principes parfois systématiques, mais dont il ne cesse d'interroger la validité, les contradictions, les nuances.

⁵⁴⁷ En fait, il s'agit d'une idée déjà développée par Montaigne, puis par Pascal – un philosophe peut être perturbé par une mouche – mais la démarche de l'Encyclopédiste consiste à y apporter une explication la plus scientifique possible.

de *La Religieuse* que « M. d'Alainville [...] rendit visite [à Diderot] et le trouva plongé dans la douleur et le visage inondé de larmes⁵⁴⁸ » à cause du pathétique de cette œuvre qui le désole⁵⁴⁹ ? Cette attitude larmoyante du philosophe signifierait une trop grande sensibilité et elle serait contraire à son idéal du « grand homme ». Diderot jouerait-il avec son lecteur en rajoutant cette anecdote dans un but promotionnel ? Avouerait-il sa sensibilité ? Si nous choisissons cette dernière hypothèse, cela voudrait-il dire que Diderot, à l'instar de Suzanne, est un être androgyne à la fois raisonné et sensible ?

En réalité, chacune de ces suppositions se vaut : Diderot peut promouvoir son œuvre en montrant qu'un homme raisonné – comme lui – pleurerait et *a le droit de pleurer* face au destin si tragique de Suzanne vu qu'il y prendrait intérêt (au sens du XVIII^e siècle) ; et qu'il est possible de faire preuve de sensibilité naturellement au travers de la raison, malgré les mœurs et les idéaux véhiculés, puisque la raison ne doit pas être intransigeante – comme a pu le montrer Rousseau dans ses œuvres. Alors, cette sensibilité-ci n'est guère due à un dérèglement organique qui la rend passive (comme chez les religieuses), mais elle est une sensibilité « active et morale qui n'est autre chose que la faculté d'attacher nos affections à des êtres qui nous sont étrangers⁵⁵⁰ ». *In fine*, notre hypothèse ici est que Diderot, par son ambiguïté, se rend compte de son impossibilité à être un grand homme et qu'il devient alors à l'image du tournant du siècle, entre raison et sensibilité, entre Lumières et ce que l'on appellera bientôt le Romantisme.

b. Un Idéaliste rationnel ?

Juriste de profession et luthérien de religion, Ernst Théodor Amadeus Hoffmann fait partie du mouvement romantique allemand dit « tardif » – le troisième et dernier, chronologiquement. Quoique les fictions du romantique répondent à d'autres caractéristiques philosophiques que celles de Diderot, il serait déjà admissible que les thèses de Hoffmann aient une dimension spéculaire qui renseigne d'autant plus sur la dualité (déjà soupçonnée) du fantastiqueur.

À l'image du Cercle d'Iéna, Hoffmann fonde avec ses amis (tels que Chamisso, Hitzig, et Salice-Contessa, pour ne citer que le noyau dur) le Cercle de Berlin – connu sous le

⁵⁴⁸ *LR*, p. 198.

⁵⁴⁹ *Ibid.* Pour plus de clarté, voici le dialogue rapporté : « Qu'avez-vous donc ? lui dit M. d'Alainville. Comme vous voilà ! – Ce que j'ai ? lui répondit M. Diderot ; je me déssole d'un conte que je me fais. »

⁵⁵⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues*, cité par Marco Menin, « Les larmes de Suzanne », *art cit.*, p. 29.

nom définitif de « Frères Sérapion »⁵⁵¹ (« *Serapionsbrüder* ») en 1816. À partir de leurs réunions, le romantique écrit *Les Frères de Saint-Sérapion* dans lequel est explicité un des deux points fondamentaux de l'écriture hoffmannienne : le « principe sérapiotique » qui est « un principe de création poétique qui, au lieu de déformer la réalité, part justement de la perception que nous en avons pour créer un univers fantastique ancré dans le réel⁵⁵² » ; le deuxième point étant « La “manière” de Callot [qui] consiste à révéler l'existence d'une harmonie supérieure dépassant la simple réalité pour en former une nouvelle, quasi fantastique⁵⁵³ » et qui est plutôt un principe esthétique explicité dans *Fantaisies dans la manière de Callot*. C'est du fait de ces deux fondements romanesques que les contes⁵⁵⁴ de Hoffmann sont qualifiés de « réalisme fantastique » étant donné que, dans un sens ou dans l'autre, l'art doit prendre naissance dans le réel, ou plutôt dans la réalité *de* Hoffmann et dans laquelle il plonge son lecteur. Cet univers réaliste est lié, contrairement à un contre-sens de la philosophie moderne⁵⁵⁵, à l'idéalisme puisque « La vocation de l'idéaliste n'est nullement de nier toute réalité, et moins encore l'existence d'un monde physique hors de nous, mais bien d'attribuer “l'être” à des intelligibles, idées ou idéalités⁵⁵⁶ ». Opposée au matérialisme de Diderot⁵⁵⁷, cette position philosophique de Hoffmann est inspirée de l'idéalisme magique de Novalis. Pour ce dernier, « Le monde doit être romantisé⁵⁵⁸ » et pour ce faire il faut « donne[r] à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini ». Force est de constater que cet éclaircissement du devoir romantique est celui qui a donné l'impulsion au principe sérapiotique de Hoffmann. D'autant plus qu'en s'appuyant sur le réel – en ne le déformant pas –, le caractère

⁵⁵¹ Le premier nom de ce Cercle, en 1814, était les « Frères Séraphin » (« *Seraphinenbrüder* ») ; Séraphin est le nom des anges supérieurs qui purifient les ténèbres et dissipent les doutes. Le nom Sérapion, en revanche, fait référence à un moine du IV^e siècle, disciple de l'ermite Saint Antoine ; dans la première nouvelle de l'ouvrage, le personnage Sérapion est un noble qui se fait ermite car il s'imagine être la réincarnation de Saint Sérapion. En tant qu'emblème de l'œuvre, il symbolise « une lutte contre le temps qui passe » et « l'ardent désir de quitter la réalité historique et politique afin de créer une réalité qui lui soit propre » (Ingrid Remy-Lacheney, *Étude des “Frères de Saint-Sérapion” d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques, op. cit.*, p. 12). Son entreprise l'entraîne dans une réalité subjective dont nous retrouverons certaines similitudes avec l'histoire de Médard.

⁵⁵² Ingrid Remy-Lacheney, *Étude des “Frères de Saint-Sérapion” d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques, op. cit.*, p. 359.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ « Conte » en allemand se dit « *Marchen* » mais désigne notamment les « contes de fées ». Ainsi, pour Hoffmann, il est préférable de parler de « récit ».

⁵⁵⁵ Isabelle Thomas-Fogiel, « L'opposition entre réalisme et idéalisme ? Genèse et structure d'un contresens », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 95, n° 3, 2017, p. 395. Notons que ce contresens était déjà présent au XVIII^e siècle.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 397.

⁵⁵⁷ Diderot le dit lui-même dans *La Lettre sur les aveugles* : « On appelle idéalistes ces philosophes qui, n'ayant conscience que de leur existence et des sensations qui se succèdent au-dedans d'eux-mêmes, n'admettent pas autre chose », Denis Diderot cité par Isabelle Thomas-Fogiel (*Ibid.*, p. 400).

⁵⁵⁸ Cette formule qu'il écrit en 1798 est aussi le titre d'un ouvrage lui étant dédié.

irrationnel de la magie disparaît : « Novalis fait de la magie une dimension de la subjectivité *volontaire*, dont l'imagination incarne toute la liberté⁵⁵⁹. » Cette imagination valorisée tant par Novalis que par les romantiques renvoie à l'enthousiasme artistique (similaire à celui religieux) qui est « la faculté paradoxale d'imaginer et de mimer l'accomplissement d'une antinomie⁵⁶⁰ ». En revanche, chez Hoffmann :

L'attitude enthousiaste devient franchement problématique, l'imagination n'étant plus la faculté la plus haute de l'homme, ses créations n'ayant plus de portée ontologique [comme chez Novalis] : elle devient la part funeste de l'homme, celle qui permet de conférer *une* réalité au fantasme⁵⁶¹.

Conséquemment, cette réalité qui devrait être familière, qui devrait être la norme des contemporains et du lectorat, se transforme en quelque chose d'*étrange* – d'où la dénomination de « maître inégalé de l'*Unheimlich* » par Freud. Dans les récits de Hoffmann et notamment dans *Les Élixirs du Diable*, cette étrangeté est manifestée par une atmosphère sombre dans la lignée des romans gothiques, puis par la présence des pulsions mortifères et sexuelles hautement soulignée dans le romantisme noir. Cette part inconnue de l'esprit à laquelle Médard est soumis tout au long de l'œuvre est certes antinomique à l'image du grand homme diderotien, mais représentative *ipso facto* de la sensibilité romantique par l'exaltation des sentiments et par le surgissement de l'irrationnel. Or, à l'inverse de l'hystérie féminine, la frénésie du moine le dépossède peu à peu en le rendant animalisé et cela accentue la propriété fantastique et angoissante de l'œuvre. Dans cette même optique, alors que le XIX^e siècle rétablit la parenté entre le fou et l'humain, le romantique choisit d'exacerber cette animalité de l'homme. Si la folie prend une tournure péjorative avec Hoffmann, c'est du fait que ses personnages fous vivent justement dans leur fantasme. Médard, plus ou moins comme l'ermite Sérapion, existe *involontairement* dans une réalité *subjective*⁵⁶² qui empêche la totalité de l'être ; l'expérience sensible de la folie en tant que mime de l'Absolu avec Hoffmann ne peut être qu'un *paraître*, sans objectivité. C'est en cela que la nuance apparaît chez le fantastiqueur car « il ne s'agit pas ici d'un éloge de la folie, mais plutôt d'une mise en garde : si l'imagination est primordiale dans tout processus de création, *la raison doit toutefois conserver une place essentielle*. Cette idée intègre l'ambiguïté et la dualité propres à Hoffmann⁵⁶³. » Diderot et Hoffmann sont alors aux antipodes : le premier encourage une

⁵⁵⁹ Novalis, *Le monde doit être romantisé*, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, Paris, Allia, 2002, p. 49.

⁵⁶⁰ Alain Montandon, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *art. cit.*, p. 10.

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² La réalité subjective de Médard peut être celle où il prend une autre identité – celle de Victorin ou encore celle du conte polonais Léonard – pour trouver et posséder Aurélie. Il faut que le moine accepte sa condition monacale et son impossibilité d'union avec Aurélie pour revenir dans une réalité objective.

⁵⁶³ Ingrid Remy-Lacheney, *Étude des "Frères de Saint-Sérapion" d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, *op. cit.*, p. 353, nous soulignons.

sensibilité (matérielle, certes) qui sera propre au romantisme, tout en prônant un modèle philosophique fondé sur la raison ; le second recommande l'usage de la raison comme les Lumières (à la différence près que la religion peut aussi être vectrice de raison) tout en ne cessant point de recourir à la folie et à l'imagination dans ses écrits. Cette continuité entre raison et religion se retranscrit dans un des personnages des *Élixirs du Diable* représentant la sagesse, Léonard⁵⁶⁴ qui grâce à « ses connaissances scientifiques et théologiques s'élevait beaucoup au-dessus de tous » (ED, 36). En d'autres termes, l'alliance de la raison et de la religion (ou de l'art) apparaît nécessaire pour atteindre l'Idéal.

Cela explique pourquoi, malgré cette illustration de cette faillibilité humaine qui est négative, le romantique choisit une fin édifiante où la religion triomphe du mal ; il précise ce dessein en ces termes :

Il s'agit de montrer en pleine lumière, dans la vie bizarre et tortueuse d'un homme soumis dès sa naissance à l'action des forces célestes et infernales, les liens mystérieux de l'esprit humain avec tous les principes supérieurs qui, dissimulés dans la nature, ne se manifestent que par des éclairs, brefs scintillements que nous appelons hasard⁵⁶⁵.

Néanmoins, le préfacier des *Élixirs*, Marcel Schneider, explique que ce hasard n'en est pas un.

Il s'agit d'une rencontre, à savoir :

La rencontre de ces deux puissances qui nous gouvernent [et qui] produit des instants décisifs, sortes d'étincelles qui déterminent notre existence : nous nommons ces instants hasards alors que ce sont en réalité les heurts des deux formes de la fatalité – fatalité intérieure et fatalité extérieure⁵⁶⁶.

Les deux citations précédentes soulignent un autre aspect omniprésent de l'esthétique hoffmannienne cité plus haut : la dualité. En effet, l'œuvre est traversée par chacune de ces oppositions, entre lumière et obscurité, entre Ciel et Enfer, entre intériorité et extériorité et celles-ci se répercutent justement dans le tempérament de Médard en coexistant en lui et en engendrant sa folie. Cette dialectique est cette fois-ci inspirée de la seconde grande influence de Hoffmann, à la fois dans la création et dans l'esthétique : Johann Ludwig Tieck. Ce dernier « ne voit partout dans la vie que des contradictions irréductibles⁵⁶⁷ » vu que, pour lui, « l'imagination [...] peut lier en deux moments qui se suivent réciproquement, des idées totalement différentes dans un seul et même objet⁵⁶⁸. » Qui plus est, ces contradictions ont le même dessein que chez le fantastiqueur car, comme le dit Ricarda Huch à propos de Tieck,

⁵⁶⁴ Dans *La Religieuse*, cette sagesse se retrouve chez Mère de Moni, dont le mysticisme est pourtant porteur d'une raison au double sens du terme : rationnelle et raisonnable.

⁵⁶⁵ E.T.A Hoffmann, cité par Marcel Schneider, ED, p. 7-8.

⁵⁶⁶ Marcel Schneider, ED, p. 10.

⁵⁶⁷ Ricarda Huch, *Les romantiques allemands*, Paris, Grasset, 1933, p. 265.

⁵⁶⁸ Johann Ludwig Tieck, cité par Jean Robelin, « TIECK, Ludwig. 1773-1853 », in *Les théoriciens de l'art*,

Carole Talon-Hugon (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 664.

« Le sentiment de frayeur et d'obscurité dans les contes de Tieck fait toute leur force [...] mais une œuvre d'art peut bien traverser la nuit et la terreur, c'est pour nous conduire finalement à la lumière⁵⁶⁹ ». Cette lumière, indique Marcel Brion pour Hoffmann, est « soit celle du soleil de la raison ou du "soleil noir" de la folie⁵⁷⁰ ». Il continue en expliquant qu'avec elle, le romantique « semble s'efforcer à nous montrer que toute magie est naturelle et que le surnaturel réside seulement en des lois encore mal connues⁵⁷¹. » Bien entendu, ces lois renvoient, entre autres, aux deux fatalités qui, en se heurtant, peuvent provoquer une aliénation. Dès lors, même s'il s'agit de littérature fantastique, celle-ci « tend à conférer au surnaturel un aspect psychopathologique, dans la mesure où elle prend toujours plus profondément racine à l'intérieur d'une étrangeté d'origine psychique⁵⁷² ». Cette lecture normative du fantastique n'est pas applicable à la totalité des *Élixirs*⁵⁷³, mais elle démontre que la réalité psychologique (de la folie) dans laquelle s'ancre le surnaturel est aussi négative ; ce côté nocturne de l'âme peut entraîner une scission de l'être – ou une réalité subjective – qui empêche l'Absolu car la folie « n'assure plus pour autant le passage à l'universel : la maladie devient processus d'individuation, de séparation, d'isolement, de péché autant physiologique que moral. » Par raisonnement inverse, cela veut dire qu'il faut dépasser la folie et se réunir une fois de plus avec la raison pour atteindre l'unité du Moi et du Non-Moi.

En définitive, bien que Hoffmann fasse partie du mouvement romantique et doive prôner l'exaltation des sentiments, il avertit simultanément des dangers qui peuvent survenir lorsqu'ils deviennent incontrôlables : à un trop haut degré, ils peuvent se transformer en une aliénation néfaste qui signifie une rupture avec soi-même. Les récits hoffmanniens, en prenant nécessairement racine dans la réalité du monde et de la psychopathologie, montrent ainsi que l'imagination est certes importante, mais qu'elle ne doit pas non plus se muer en une illusion qui empêcherait la réconciliation illuminatrice (pour le fou et pour l'artiste) de l'Absolu. En d'autres termes, pour Hoffmann, il faut surmonter la dualité du monde en rétablissant les forces obscures de l'esprit sous les principes de la raison. Ainsi, les deux auteurs cherchent à maintenir un équilibre entre raison et sensibilité comme le génie, ce qui autorise un point de

⁵⁶⁹ Ricarda Huch, *Les romantiques allemands*, op. cit., p. 265.

⁵⁷⁰ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique* [Tome 2], Paris, Albin Michel, 1963, p. 161.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² Gwenhaël Ponnaud, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 4.

⁵⁷³ En effet, certains éléments ne sont explicables qu'à l'aide de la magie, ou du surnaturel. Par exemple, le fait que le -peintre soit toujours vivant, alors qu'il est l'aïeul de Médard sur plusieurs générations. Le prieur lors de la descente à Rome dira même : « Je compte cet étrange peintre parmi les phénomènes extraordinaires qui défient toutes les lois de la science », *ED*, p. 351. Notons qu'une fois de plus une figure monacale recourt à la science.

vue peut-être plus véritable sur le monde ; monde dans lequel ils se placent en observateurs minutieux.

c. L'œil des observateurs du monde

Le philosophe et le romantique ont chacun une poétique à la fois convergente et divergente sur certains caractères de leur courant artistique respectif, plus précisément sur la hiérarchie entre raison et imagination. Cette perméabilité dans la poétique de Diderot et dans la poétique de Hoffmann permet aux auteurs de voir la réalité du monde de manière *objective*. Ou, plutôt, c'est parce qu'ils sont des observateurs consciencieux de leur société et de leurs contemporains que ces artistes savent que les conceptions de leur mouvement ne peuvent pas rendre compte de la pluralité du monde, voire, comme le dit Fontenelle, de la pluralité *des mondes*. Sans entrer dans ce débat métaphysique⁵⁷⁴, leur poétique nuancée révèle, premièrement, qu'ils ont conscience des limites des normes littéraires de leur époque et qu'ils choisissent de se libérer d'une *doxa* pour ouvrir leur création sur d'autres horizons. Puis, secondement, elle montre la nécessité pour Diderot et pour Hoffmann de créer une œuvre qui se rapproche du « vrai » – au sens où la fiction retranscrit une réalité de leur monde – vu qu'ils la libèrent des cadres pour dépeindre un équilibre entre raison et sensibilité (qui plus est, un équilibre fondamental pour l'homme au risque de devenir monstrueux et/ou aliéné).

Pour ce faire – en reprenant leur thèse du génie qui observe le monde en trois étapes⁵⁷⁵ et qui symbolise leur processus créatif idéal –, Diderot et Hoffmann se rejoignent sur l'importance d'une observation qui mêle raison et sensibilité – ce que Kant appelle « intuition empirique » – pour pouvoir accéder à la connaissance en tant qu'hommes et pour *in fine* créer des œuvres utiles⁵⁷⁶ en tant qu'auteurs. Malgré leur qualité d'observateur, les auteurs se rendent compte également des limites de leurs perceptions, ce qui parfait paradoxalement leur « savoir voir ». Dans ses *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Diderot explicite certaines thèses avancées dans *La Lettre sur les aveugles* ; il énonce en effet, en continuité avec ses théories sur les sens, que « Les hommes en sont à peine à sentir combien les lois de

⁵⁷⁴ Sur la question de l'unicité du monde ou de la pluralité des mondes, voir : Jacques Fantino, « La pluralité des mondes. Entre science et théologie », *Revue des Sciences Religieuses*, vol. 76, n° 3, 2002. pp. 271-295.

⁵⁷⁵ Pour rappel – bien que nous l'ayons déjà vu dans « Une autre vision de la Création » –, l'observation chez Diderot consiste à percevoir le monde par ses sens, puis à analyser ses perceptions à l'aide de la raison pour dégager de nouvelles connaissances ; chez Hoffmann, elle consiste à observer le monde simultanément avec ses sens et son entendement pour ensuite assimiler ces images par son œil intérieur qui octroie une vision plus vraie du monde.

⁵⁷⁶ cf. *infra* : « La forme du roman ».

l'investigation de la vérité sont sévères, et combien le nombre de nos moyens est borné. Tout se réduit à revenir des sens à la réflexion, et de la réflexion aux sens⁵⁷⁷ » ; cette limite, précise-t-il, est due au fait que « l'entendement a ses préjugés ; le sens, son incertitude⁵⁷⁸ », tandis que « les phénomènes sont [eux] infinis⁵⁷⁹ ». C'est cette quête de la vérité qui a donné l'impulsion à la philosophie en tant que « science des possibles en tant que possibles⁵⁸⁰ », puis qui, conséquemment, inspire la philosophie propre à Diderot, notamment à propos du caractère hypothétique de celle-ci. Le philosophe ne cesse de rappeler les valeurs potentielles étant donné que :

Il s'agit moins pour lui de rassurer et de proclamer la vérité d'un système que de voir dans « l'immensité des possibles », et il préférera souvent « s'abandonner au torrent impétueux de la réalité que de rester suspendu aux branches d'un système, assurant tout, bien que n'ayant rien examiné soigneusement »⁵⁸¹.

Face à ces limites, l'homme observateur-créateur qu'est Diderot sait que certaines connaissances ne peuvent être que supposées, car inaccessibles (à cause de la constitution biologique de l'homme et/ou à cause de la fragilité des progrès scientifiques). Partageant cette même intuition, Hoffmann comprend, lui aussi, qu'il y a des vérités qui ne peuvent être atteintes à l'aide de l'observation ; or, à l'inverse du matérialiste, l'idéaliste chrétien *croit* et opte alors pour l'existence d'un monde transcendant dont la réalité peut être signée⁵⁸², comme le sous-entend le prêtre italien : « Nous nions avec entêtement le phénomène qui n'est visible qu'à notre œil spirituel, parce qu'il est trop délicat pour se refléter sur la surface grossière de notre œil corporel » (*ED*, 351). Si la réalité est signée, nous pouvons penser de prime abord que Hoffmann peut *tout* voir, de la réalité matérielle à la réalité transcendante. Néanmoins, ce n'est pas entièrement vrai. Pour le romantique, le monde extérieur relève du *paraître*, étant donné que les valeurs de la société se faussent en se concentrant sur des choses matérielles (argent, pouvoir, etc.) ; le monde intérieur quant à lui est celui de l'*être*, à savoir le « le cœur de son inspiration et le lieu de tous les tabous et interdits. Ce monde périlleux est le réceptacle

⁵⁷⁷ Denis Diderot, « Pensées sur l'interprétation de la nature » [1753], *art. cit.*, p. 14.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ Art. « Philosophie », *Encyclopédie*, vol. XII (1765), p. 511a–515a.

⁵⁸¹ Elizabeth Potulicki, « L'expérience poétique de Diderot », *Diderot Studies*, vol. 16, 1973, p. 201.

⁵⁸² John Milfull, « La géographie poétique des “Élixirs du Diable” », *art. cit.*, p. 69. Il donne en exemple la religion de Léonard qui s'appuie sur des choses réelles (comme les reliques) pour y dégager un sens spirituel. Ces signes transcendants sont aussi énoncés dans *L'Église des Jésuites* (1816) lorsque le professeur Aloysius Walter dit : « Il faut reconnaître la nature divine dans ce monde, et cette reconnaissance ne peut avoir lieu que par des symboles agréables tels qu'en offre la vie qui n'est aussi qu'un esprit céleste descendu dans ce monde terrestre. Sans doute, notre patrie est là-haut ; mais tant que nous séjournons ici-bas, notre empire est aussi de ce monde. »

de toutes les croyances, le berceau de toute subjectivité⁵⁸³ » d'où prend naissance l'œil intérieur. Bien qu'il s'agisse du monde de l'*être*, en étant le berceau de toute subjectivité, celui-ci ne peut être qu'incertain⁵⁸⁴ ; il faut inscrire cette réalité subjective sous les principes de la raison pour qu'elle puisse se muer en réalité objective. Chez Hoffmann, cette position devient l'expression de son « utopisme sceptique » : l'Idéal du romantique est (presque) inatteignable (pour lui-même, dans la société) à cause des manques de ce monde, du monde réel. Seul l'art – ou la religion⁵⁸⁵ – peut réconcilier, ainsi qu'unifier la dualité de l'idéal et du réel. Dès lors, Hoffmann n'est pas que sceptique puisque son utopisme réside dans l'Art, un Art qui se libère des incertitudes pour dévoiler une autre vérité que celle du monde réel – tout en prenant racine dans cette dernière pour que la vérité dégagée soit objective.

Sans être des prophètes qui lisent et annoncent l'avenir (les génies pourraient être considérés comme tels), les auteurs sont toutefois de possibles visionnaires au sens où un visionnaire « perçoit ou [...] croit percevoir la réalité profonde des choses, au-delà du visible, de l'immédiat⁵⁸⁶ ». Les trois étapes de leur observation, notamment lorsqu'ils y adjoignent la raison, démontrent que le philosophe et le romantique refusent les jugements immédiats ou l'immédiateté en tant que telle. C'est dans cette optique que Hoffmann théorise le rôle de l'écrivain dans *Le marchand de sable* : « Peut-être alors, cher lecteur, en viendras-tu à croire que la vie réelle est pleine de merveilleux et de fantastique, et que le poète n'en peut saisir les rapports secrets que comme les reflets obscurs d'une glace dépolie⁵⁸⁷. » En métaphorisant l'Art sous les termes de « reflets obscurs d'une glace dépolie », le romantique signale que la copie du réel – qui ne serait que de simples reflets – n'est pas suffisante. En revanche, l'Art est la copie du réel éclairé de la sombre lumière de la subjectivité volontaire, c'est-à-dire éclairé par les perceptions de l'œil intérieur, ce qui explicite la causalité entre création et observation – l'une et l'autre doivent être travaillées. Aussi, Hoffmann invite son lecteur à découvrir, ainsi qu'à saisir dans le récit ce que la vraie vie offre de plus singulier : la « vie réelle » qui est logiquement ordinaire est, tout compte fait, remplie « de merveilleux et de

⁵⁸³ Ingrid Remy-Lacheny, *Étude des "Frères de Saint-Sérapion" d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, op. cit., p. 398.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ Ingrid Remy-Lacheny, *Étude des "Frères de Saint-Sérapion" d'E.T.A. Hoffmann*, op. cit., p. 29-30 : « étant à la fois terrestre et divin, l'art fonctionne comme une religion. L'homme est à sa recherche comme il l'est de Dieu et, une fois qu'il s'est révélé à lui, il devient croyant ou artiste. ». De même, dans *Les Élixirs du Diable*, c'est simultanément grâce à son voyage et à sa pénitence, tous deux imposés par Léonard, que Médard a pu retrouver le chemin de l'Absolu, de la Nature-Marienne (ou Rosalienne).

⁵⁸⁶ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « visionnaire », <https://www.cnrtl.fr/definition/visionnaire>

⁵⁸⁷ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Le marchand de sable*, op. cit., « Le marchand de sable » [1817], traduit de l'allemand par Henry Egmont, in *Contes fantastiques* [Tome 1], Perrotin, 1840, p. 279.

fantastique » qui est davantage extra-ordinaire ; cela crée une antonymie entre les deux termes en faveur de ce qui est hors-norme. Cette invitation est également perceptible dans l'avant-propos des *Élixirs* lorsque Hoffmann demande au lecteur s'il veut « bien supporter tout ce que [la] vie [de Médard] a d'effrayant, d'épouvantable, d'extravagant, de bouffon », pour éprouver « quelque plaisir à la vue des tableaux variés de *camera oscura* qui s'ouvriront devant [lui] » (ED, 18-19). Alain Montandon explique que « la *camera oscura* nous fait entrer dans le domaine de l'invisible⁵⁸⁸ » en étant « synonyme de la profondeur de la subjectivité⁵⁸⁹ ». Or, l'instrument d'optique, précise-t-il, n'est pas que « le synonyme d'une histoire sombre et tragique [...] la métaphore de l'écriture⁵⁹⁰ » puisque Hoffmann « y voit une méditation qui ouvre les portes de corne et d'ivoire du rêve donnant accès à de profondes énigmes⁵⁹¹. » Ces énigmes que l'écrivain doit résoudre (par devoir pour le lecteur) sont une quête risquée – mais non impossible – pour atteindre la vérité étant donné que la porte de corne symbolise les rêves véridiques, voire prophétiques, tandis que celle d'ivoire symbolise les rêves trompeurs et mensongers. Cela autorise toutefois l'auteur à expérimenter dans ses œuvres un éventail des possibles qu'il ne peut réaliser qu'en observant le réel, des limites du commun aux limites du fabuleux. Grâce à l'Art, Hoffmann – à l'image d'un savant fou – fait une opération quasi de transmutation alchimique du banal en fou, mais en fou qui révèle, une idée qui n'aurait certainement pas déplu à l'auteur du *Neveu de Rameau*. Assurément, ce type de perception de la réalité autorise au visionnaire l'accès à des connaissances *cachées* qui donneront une vision *plus vraie* sur le monde.

Dans une moindre mesure que Hoffmann certes, Diderot peut être également comparé à un visionnaire puisqu'un visionnaire définit, par extension, un « auteur, artiste qui rend cette perception dans son œuvre⁵⁹² ». Ainsi, le matérialiste se rapproche du visionnaire en voulant – et en ayant – un regard qui donne une vision *plus vraie*, alors même que le texte est une fiction. Il y a chez Diderot l'idée d'un regard clinique qui permet de *révéler* ce que l'on ignore, dans un double mouvement poétique : l'écriture scientifique explore une réalité cachée, tandis que l'écriture sentimentale dévoile ce que doivent taire les moniales dans *La Religieuse*. Ici aussi, la banalité du quotidien ne favorise guère cette vision révélatrice ; la marginalité morale et mentale le fait toutefois. Dans *Le Neveu de Rameau*, Diderot décrit le

⁵⁸⁸ Alain Montandon, *Les yeux de la nuit*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 259

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « visionnaire », <https://www.cnrtl.fr/definition/visionnaire>

personnage marginal ainsi : « c'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. Il secoue, il agite, il fait approuver ou blâmer ; il fait sortir la vérité [...] c'est alors que l'homme de bon sens écoute, et démêle son monde⁵⁹³. » La métaphore de la fermentation suggère que le fou agit comme un révélateur chimique de la Nature. *A fortiori*, cette réaction met en exergue que l'être marginal dans la société est celui qui se rapproche le plus de la vérité : l'homme est un être naturel qui est asservi par les lois religieuses et civiles. L'immoralité du Neveu le confirme en ceci que la morale – qui est pourtant une vertu naturelle dans la philosophie diderotienne – ne peut pleinement exister dans la société française, elle est uniquement feintée⁵⁹⁴. À l'inverse, la moralité de Suzanne est possible parce qu'elle est un *monstre* de la Nature. Mais, n'agirait-elle pas aussi comme un révélateur chimique en dévoilant, voire en animant l'hystérie (naturelle) des Mères ? Le Neveu et Suzanne, même en étant diamétralement opposés sur le plan moral, font ressortir la vérité du microcosme auquel ils appartiennent grâce à leur confrontation⁵⁹⁵ avec les autres (comme un révélateur chimique qui réagit à un composant), puis grâce à leur observation : le premier montre qu'aucune moralité n'est possible dans la société et la deuxième démontre que tout homme enfermé devient un monstre. La vision de l'avenir des personnages diderotiens – comme celle d'Orou⁵⁹⁶ – est une déduction logique de la connaissance des lois de la Nature. De ce fait, leur connaissance intime de l'être humain ne pourrait-elle pas avoir une portée prophétique, notamment lorsque la vérité dégagée a pour effet de généraliser « véridiquement » les conséquences de la société civile et religieuse sur

⁵⁹³ Denis Diderot, « Le Neveu de Rameau » [1762], in *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), tome V, p. 389.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 415, nous soulignons : « Et ces maîtres, vous espérez qu'ils sauront la grammaire, la fable, l'histoire, la géographie, la morale dont ils lui donneront des leçons ? Chansons, mon cher maître, chansons. *S'ils possédaient ces choses assez pour les montrer, ils ne les montreraient pas.* »

⁵⁹⁵ En effet, c'est lorsque Suzanne est au contact des Mères que leur hystérie se dévoile : en tant que monstre dans le cloître, Suzanne devient l'élément perturbateur qui crée une réaction chez les Mères, l'élément chimique qui fait réagir le milieu dans lequel il se trouve et entraîne une transformation de la matière.

⁵⁹⁶ Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, *op. cit.*, p. 56 : « Quel monstrueux tissu d'extravagances tu m'exposes là ! et encore tu ne me dis pas tout ; car aussitôt qu'on s'est permis de disposer à son gré des idées de justice et de propriété, d'ôter ou de donner un caractère arbi[1]traire aux choses, d'unir aux actions ou d'en séparer le bien et le mal, sans consulter que le caprice, on se blâme, on s'accuse, on se suspecte, on se tyrannise, on est envieux, on est jaloux, on se trompe, on s'afflige, on se cache, on dissimule, on s'épie, on se surprend, on se querelle, on ment ; les filles en imposent à leurs parents, les maris à leurs femmes, les femmes à leurs maris ; des filles, oui, je n'en doute pas, des filles étoufferont leurs enfants, des pères soupçonneux mépriseront et négligeront les leurs, des mères s'en sépareront et les abandonneront à la merci du sort, et le crime et la débauche se montreront sous toutes sortes de formes. Je sais tout cela comme si j'avais vécu parmi vous ; cela est parce que cela doit être, et la société dont votre chef nous vante le bel ordre, ne sera qu'un ramas ou d'hypocrites qui foulent secrètement aux pieds les lois ; ou d'infortunés qui sont eux-mêmes les instruments de leur supplice en s'y soumettant ; ou d'imbéciles en qui le préjugé a tout à fait étouffé la voix de la nature ; ou d'êtres mal organisés en qui la nature ne réclame pas ses droits. »

l'homme⁵⁹⁷ ? Ainsi, Diderot est en soi un visionnaire parce que ses personnages peuvent être prophétiques et, subséquemment, révéler ce que lui ne peut. À l'instar de la conception de Hoffmann, l'espace textuel devient un laboratoire où Diderot expérimente la norme et la marge jusqu'à leurs extrémités pour dégager d'autres vérités.

Diderot s'écarte de la rationalité générique des Lumières pour se rapprocher d'une sensibilité que d'aucuns qualifieraient de « pré-romantique⁵⁹⁸ » et Hoffmann se détache du sentimentalisme romantique pour y intégrer une composante rationnelle qui est généralement attribuée aux philosophes du XVIII^e siècle. Leur poétique perméable entre raison et sensibilité autorise un regard plus objectif sur le monde les entourant, ce qui est également le premier signe de leur qualité d'observateur. Diderot et Hoffmann distinguent trois étapes nécessaires à l'observation pour que l'observateur puisse en dégager des connaissances et se rapprocher alors de la vérité. Bien que les auteurs se rendent compte des limites de leur perception – à cause des limites des sens pour Diderot ou de l'incertitude de la subjectivité de l'œil intérieur pour Hoffmann –, ils peuvent être envisagés en tant que visionnaires en rejetant l'immédiateté de leur observation. Le rôle de l'écrivain est théorisé dans ce sens, chez Hoffmann, puisqu'il cherche à retranscrire dans ses œuvres la plus grande singularité que peuvent octroyer les connaissances acquises par l'observation minutieuse du réel. Diderot, quant à lui, est visionnaire à un moindre degré que Hoffmann, mais il a tout de même cette idée que le regard peut dévoiler des connaissances cachées qui permettent une vision plus vraie sur le monde. Or pour mieux transmettre leur vision du monde, face à l'immensité des possibles qu'offre leur perception, les auteurs doivent choisir une forme littéraire qui se veut libre, comme le propose le roman sous sa pluralité des formes.

⁵⁹⁷ Dans *La Religieuse*, Suzanne généralise les effets de la retraite : « Voilà l'effet de la retraite. L'homme est né pour la société ; séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son cœur ; des pensées extravagantes germeront dans son esprit, comme les ronces dans une terre sauvage. Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce ; dans un cloître, où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encore. On sort d'une forêt, on ne sort plus d'un cloître ; on est libre dans la forêt, on est esclave dans le cloître. Il faut peut-être plus de force d'âme encore pour résister à la solitude qu'à la misère ; la misère avilit, la retraite déprave. Vaut-il mieux vivre dans l'abjection que dans la folie ? C'est ce que je n'oserais décider ; mais il faut éviter l'une et l'autre », *LR*, p. 137.

⁵⁹⁸ Nous ne reviendrons pas ici sur l'usage de cette périodisation quelque peu contestée en raison de sa portée téléologique.

2. Le mémoire ou le témoignage d'outre-tombe

Le roman-mémoires est un genre littéraire dérivé des mémoires historiques et des pseudos-mémoires (imaginaires). Très en vogue au XVIII^e siècle⁵⁹⁹, il se concentre sur la vie d'un narrateur autodiégétique fictif, et non plus sur des faits historiques – quoiqu'il puisse en être agrémenté. Littérature de l'intime avec une possible pluralité de formes (lettres, autobiographie, confession, etc.), le roman-mémoires retrace l'évolution du narrateur dans laquelle le regard introspectif permet au lecteur d'explorer l'identité profonde (psychologique, morale, et autres) et les méandres du « moi », du « je ». Cependant, avant de pouvoir transmettre une expérience de vie au lecteur, les auteurs doivent prouver l'*authenticité* des témoignages d'outre-tombe de leur protagoniste en questionnant ce qu'est la nature fictive et réaliste des œuvres littéraires pour *in fine* rendre les frontières de la fiction et de la réalité poreuses.

a. La forme du roman

Dans l'histoire de la littérature, le roman est un genre qui a connu de nombreux changements, depuis le Moyen-Âge, où le terme désignait les écrits en langue vernaculaire en prose ou en vers. Devenu une catégorie littéraire depuis la Renaissance, le roman est néanmoins considéré durant toute la période moderne comme un genre mineur, contrairement à l'épopée et au théâtre, vu que son art n'est pas théorisé, ni codifié. Cette forme libre et incertaine du roman traditionnel lui vaudra deux principaux reproches : sa *fausseté* car il serait trop imaginaire et sa *stérilité* étant donné qu'il n'aurait pas de portée morale, voire pourrait être « dangereu[x], surtout par la peinture des passions, source de dépravation et de corruption⁶⁰⁰ ». Bien que le XVIII^e siècle devienne celui du « triomphe du roman⁶⁰¹ » – le XIX^e étant son apogée – avec la montée de l'effet du réel, ces condamnations perdurent dans une certaine mesure, témoin, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le procès de *Madame Bovary*. Or, il semble bien que ces critiques puissent être opposées aux deux œuvres du corpus ; *La Religieuse* relève d'une mystification et *Les Élixirs* plonge le lecteur dans le surnaturel, puis on ne peut nier que ces deux récits frôlent l'immoralité en mettant en scène la tentation dans un espace religieux.

⁵⁹⁹ Notamment grâce à *La Vie de Marianne* (1731) de Marivaux ou *Manon Lescaut* (1731) de Antoine François Prévost.

⁶⁰⁰ Alain Montandon, *Le roman au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 8.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 6.

Les deux auteurs ont conscience de ces condamnations envers le romanesque et semblent même en user pour désamorcer les possibles jugements lors de la publication de leur œuvre. Cet esprit critique se voit notamment à propos du sous-entendu problème de dangerosité. Dans le roman diderotien, une des multiples raisons énoncées pour la folie de la première religieuse au couvent de Sainte-Marie est « qu'elle avait fait des lectures pernicieuses qui lui avaient gâté l'esprit » (LR, 20)⁶⁰². Suzanne se rend compte que les causes avancées pour la rassurer sur cette religieuse hystérique sont si multiples qu'elles deviennent des « mensonges ridicules qui se contredisaient » (LR, 19). Toutefois, l'adjectif épithète « pernicieuses », en impliquant que la lecture peut être une chose « qui cause un mal d'ordre moral ou social⁶⁰³ », renvoie à la question de ce qu'est une bonne lecture. Un épisode plus lointain dans la narration y répond. En effet, lors de sa rencontre avec les sœurs d'Arpajon, le caractère de Suzanne est mis à l'épreuve par un enchevêtrement de questions dont l'une d'elles porte sur la littérature, comme elle le rapporte : « On cherche à démêler vos pensées les plus secrètes ; on vous interroge sur vos lectures, on vous offre des livres sacrés et profanes, on remarque votre choix » (LR, 126). Ce « choix » ici repose évidemment sur une fausse dichotomie entre le « sacré » et le « profane ». Ironique de la part de Diderot, ce raisonnement fallacieux met en évidence le caractère coercitif du cloître où la lecture est interdite. Selon les moniales, seuls les livres canoniques doivent être lus au risque de devenir aliénés de mœurs et/ou d'esprit.

Cette vision d'une lecture entraînant un processus de pathologisation est aussi celle qui, dans un premier temps, peut être sous-entendue dans *Les Élixirs*, par le biais d'Aurélie. Avant son mariage avec le duc polonais Léonard (la fausse identité de Médard à la cour du Prince), Aurélie doit procéder au sacrement du Pardon qui constitue une étape nécessaire avant chaque rite chrétien ; il est d'autant plus important pour la jeune femme qu'elle a « un triste secret qui était caché dans la profondeur de [s]a poitrine » (ED, 302). Dans sa confession à la princesse-abbesse du couvent des cisterciennes, elle révèle avoir eu une vision lors de son adolescence dans laquelle apparaît l'inconnu proche de sa mère⁶⁰⁴, mais cette fois-

⁶⁰² Diderot, comme philosophe des Lumières, lutte bien contre l'interdiction de certaines lectures par le clergé, et contre le fait de laisser notamment les femmes dans l'ignorance. S'il plaide pour une éducation (notamment sexuelle des jeunes filles), elle doit rester mesurée, sans être trop licencieuse. Selon Diderot, *Candide* n'est pas à mettre dans les mains d'une adolescente à cause des allusions sexuelles.

⁶⁰³ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « pernicious », <https://www.cnrtl.fr/definition/pernicieux>

⁶⁰⁴ Pour plus de clarté, nous relatons céans un épisode antérieur raconté par Aurélie. Lorsque Aurélie était enfant, sa mère encore vivante s'enfermait dans une pièce nommée « le cabinet bleu ». Alors qu'elle discutait avec frère Hermogène, ce dernier lui apprend que leur mère parle dans ce fameux cabinet avec le Diable et que celui-ci la rend malade. Un jour, Aurélie surprend sa mère parler avec ce Diable qu'elle nomme « Francesco » qui est

ci en habit de capucin. Alors qu'elle lui demande devant son regard compatissant « qu'est-ce qui me tourmente si inexprimablement ? », il lui rétorque : « C'est que tu m'aimes, Aurélie, c'est là ce qui te tourmente. Mais peux-tu briser les vœux de celui qui est consacré à Dieu ? » (ED, 307). Reconnaisant enfin l'amour tumultueux qui a germé en son sein pour cet homme religieux, Aurélie cherche à comprendre en quoi celui-ci est réellement coupable. Ainsi poussée par la curiosité, elle entreprend la lecture d'un livre intitulé *Le Moine* (de Lewis). Roman gothique par excellence, *Le Moine* a lui-même soulevé lors de sa réédition (qui n'était plus anonyme) de nombreuses indignations, autant du public que de la critique. Quoique l'œuvre renverse les normes morales, sociales et religieuses, elle devient *stérile* par son caractère excessivement blasphématoire⁶⁰⁵ – à la limite d'une apologie de la luxure. Malgré l'autocensure⁶⁰⁶ de Lewis (pour les prochaines éditions), le roman – celui-ci et au sens générique – demeure, pour le XVIII^e siècle, une lecture dangereuse par la peinture des passions, et notamment pour une femme puisqu'il pourrait « allume[r] l'imagination, affaibli[r] la pudeur, met[tre] le désordre dans le cœur ; et pour peu qu'une jeune personne ait de la disposition à la tendresse, [il] hâte[rait] et précipite[rait] son penchant⁶⁰⁷. » Tout en confirmant la vision des religieuses diderotiennes sur la lecture, cette condamnation du genre romanesque semble être aussi vérifiée dans le roman hoffmannien étant donné qu'Aurélie, après la lecture du *Moine*, est en proie à une « lutte intérieure qui [la] rendait irritable de toutes les façons » (ED, 308-309). Son *désordre du cœur*, causé par son incontrôlable amour sacrilège et son dégoût simultané pour celui-ci animent aussi son *imagination* : « Souvent, quand j'étais dans le voisinage d'un homme, un malaise s'emparait de moi, parce qu'il me semblait soudain que c'était le moine qui allait maintenant me saisir et m'entraîner dans la perdition. » (ED, 309). Cette empreinte de l'imaginaire sur le réel peut être considérée comme une pathologie dans la mesure où la légère confusion d'Aurélie se mue en un délire total (« Je nageais dans une mer de pressentiments et de rêves », ED, 309). Symboliquement engloutie par sa peur, elle « cru[t] qu'à l'exemple du livre, l'inconnu [de sa vision] était une âme vendue au démon et qui cherchait à [la] séduire » (ED, 308). Cette indistinction entre réalité et fiction chez la jeune femme aurait dû souligner le caractère faux et dangereux de l'œuvre de Lewis ; cependant, en se convainquant des éventuelles immoralités des membres du clergé,

finalement « un bel étranger » (ED, 305) et n'est qu'un tableau. Nous comprenons qu'il s'agit du père de Médard étant donné que celui-ci avait séduit la Mère d'Aurélie encore adolescente et que de leur union pécheresse était née Euphémie (voir Annexe).

⁶⁰⁵ Une des attaques principales contre l'œuvre de Lewis est qu'il énonçait que la Bible était « une lecture plus dangereuse que celle des romans galants », Matthew Gregory Lewis, *Le Moine*, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁰⁶ Pour une énumération des passages censurés par Lewis, voir : *Ibid.*

⁶⁰⁷ Marquise de Lambert, *Avis d'une mère à sa fille*, citée par Alain Montandon, *Le roman au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 31.

Aurélie n'aurait-elle pas indirectement découvert une portée morale au *Moine* ? Le dévoilement des vices d'Ambrosio, au lieu de dévoyer la vertu de la jeune Aurélie, avertit celle-ci sur des dangers qui lui étaient inconnus : elle ne succombera pas à son amour sacrilège et fuira Médard⁶⁰⁸ (dont le destin ressemble étrangement à celui d'Ambrosio). À l'inverse des accusations de ce siècle, la lecture sert finalement, dans *Les Élixirs*, à acquérir de l'expérience *pour combattre* les passions. De même, cette idée empirique de la lecture – similaire à celle de Laclos⁶⁰⁹ – permet à Hoffmann de justifier l'utilité et la vraisemblance de sa propre œuvre grâce à la dimension intertextuelle. Par extension, dans une perspective comparatiste, Hoffmann remet aussi en cause la prétendue action profanatrice des romans évoquée dans *La Religieuse*. Toutefois, l'inverse ne pourrait-il pas être en partie vrai lorsque Diderot, dans son *Éloge de Richardson*, s'écrit : « J'avais entendu *les vrais discours des passions* ; j'avais vu les ressorts de l'intérêt et de l'amour-propre jouer en cent façons diverses ; j'étais devenu spectateur d'une multitude d'incidents, je sentais que *j'avais acquis de l'expérience*⁶¹⁰. » Assurément, Diderot croit lui aussi en cette faculté de la lecture. En revanche, en louant l'écriture de Samuel Richardson, il précise certaines modalités qui auraient pu exclure *Les Élixirs du Diable*.

Avant toute chose, il est important de mentionner que Diderot est d'abord perplexe, voire méfiant, à propos du roman, qui ne serait qu'un « tissu d'événements chimériques et frivoles⁶¹¹ », et à propos du conte, qui n'aurait qu'une « vertu soporifique⁶¹² ». Il estime – et utilisera – finalement ces deux formes littéraires lorsqu'il prend conscience de leur « aptitude à transmettre le message du moraliste telle qu'il la voit mettre en pratique par Richardson⁶¹³. » Cette observation d'Alain Montandon rend compte de la nécessité pour Diderot de lire – et d'écrire – une œuvre *utile*, une œuvre ayant une portée morale et dont on prend intérêt aux personnages. Pour qu'un roman le soit, il faut l'écrire en utilisant les codes de Richardson, c'est-à-dire que :

Le monde où nous vivons est le lieu de la scène ; le fond de son drame est vrai ; ses personnages ont toute la réalité possible ; ses caractères sont pris du milieu de la société ; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées ; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi.

⁶⁰⁸ Après la tentative de séduction échouée de Médard, il dit : « Aurélie, sous le prétexte d'une indisposition, resta dans sa chambre et échappa à mes leçons les jours suivants », *ED*, p. 114.

⁶⁰⁹ *cf. supra* : « La question de la nature, des désirs et du corps ».

⁶¹⁰ Denis Diderot, « Éloge de Richardson » [1766], *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), Tome V, Paris, Garnier, 1875-1877, p. 213, nous soulignons.

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² Alain Montandon, *Le roman au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 501.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 501. Bien qu'Alain Montandon parle céans du roman, nous pouvons aussi apposer cette critique au conte étant donné que Diderot écrira des contes philosophiques moraux (voir, par exemple, *Supplément au voyage de Bougainville* qui fait partie d'un triptyque).

Par opposition, un roman ne doit pas conduire le lecteur « dans des contrées éloignées⁶¹⁴ » où « le sang [coule] le long des lambris⁶¹⁵ ». Cette analogie du merveilleux (par l'espace imaginaire) et du roman noir (par la dimension mortifère et sanglante) démontre que, pour Diderot, un roman didactique doit s'enraciner dans la réalité quotidienne – bien que *La Religieuse* s'inscrive dans l'ambiance mystérieuse des couvents du roman libertin, voire évoquerait déjà selon certains l'ambiance sombre du roman gothique⁶¹⁶. À première vue, cette position du philosophe aurait pu écarter les œuvres fantastiques de Hoffmann, si les principes créatifs de ce dernier ne prenaient pas naissance dans le réel ou ne s'ancraient pas eux-mêmes dans la réalité⁶¹⁷. Néanmoins, Diderot comprend grâce à Richardson que « le roman est certes un art du mensonge, mais c'est celui d'un mentir vrai dont la fonction amène à réfléchir sur les relations de la fiction et du réel⁶¹⁸ ». Ce faisant, il ne cherche pas dans son écriture à retranscrire un réalisme (ou un naturalisme) absolu étant donné que « l'illusion réaliste chez Diderot est d'abord émotionnelle. Elle ne cherche pas à donner une relation objective, mais d'abord à solliciter la participation du lecteur dans ses sentiments⁶¹⁹. » Dès lors, l'intérêt de l'œuvre et l'intérêt que le lecteur a envers elle passent par l'affectif. C'est pour cela que le lecteur peut relever, entre autres, des « incohérences » concernant l'âge de Suzanne parce que l'indispensable est « l'émotion du vécu immédiat, qui est pour [Diderot] le gage de la vérité⁶²⁰ » et qui est autorisée par la forme même du mémoire. Conséquemment, à la manière de Richardson, Diderot crée une héroïne innocente et extrêmement pathétique pour faire de *La Religieuse* son œuvre la plus réaliste et *a fortiori* la plus utile, sans avoir besoin de le justifier dans le texte et sans désamorcer ses jeux narratifs (comme il a pu le faire avec *Jacques*). Ainsi, chez le philosophe, c'est la dimension transtextuelle qui déjoue les éventuelles critiques vis-à-vis de son roman.

Conscients des reproches envers la forme du roman qu'ils utilisent, les deux auteurs du corpus savent qu'une justification est plus ou moins nécessaire dans l'éventualité où ces critiques (fausseté et stérilité) seraient portées contre leur œuvre en raison des thèmes abordés.

⁶¹⁴ Denis Diderot, « Éloge de Richardson [1766] », *op. cit.*, p. 214.

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ Alain Montandon, *Le roman au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 505 : « Les scènes de prières, les scènes de séduction,

les jeux des ombres et de la lumière, le relief des scènes nocturnes très abondantes qui créent un climat morbide [ont fait] dire à G. May que l'œuvre "mérite à plus d'un égard l'appellation de roman noir" ».

⁶¹⁷ Comme nous l'avons vu dans la partie « La question de la nature, des désirs et du corps ».

⁶¹⁸ Alain Montandon, *Le roman au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 502.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 503.

Malgré quelques divergences d'opinions, le romantique et le philosophe cherchent tous deux à prouver qu'un roman n'est pas qu'un tissu de mensonges insignifiants et qu'il peut, au contraire, transmettre un enseignement empirique et édifiant au lecteur. Hoffmann, en montrant la portée morale du *Moine*, légitime *Les Élixirs* par la dimension intertextuelle. Plus tacitement, Diderot explique ce qu'est pour lui un « vrai » roman dans son *Éloge de Richardson* et reprend certaines modalités pour créer *La Religieuse* ; ce pastiche, notamment au travers de l'émoi suscité par le pathétique de Suzanne – à la manière de celui de Clarisse Harlowe –, permet au philosophe d'attester l'utilité et la vraisemblance de son œuvre par la transtextualité. En outre, les deux auteurs du corpus légitiment leur roman pour que la fiction puisse avoir une valeur de vérité et *de facto* pour que la voix autodiégétique puisse transmettre ses expériences comme authentiques, notamment lorsque cette parole est livrée dans des mémoires fictifs entre roman et récit de vie.

b. Un récit de vie

Tautologiquement, un récit de vie signale d'emblée par sa dénomination que l'histoire de la vie⁶²¹ d'une personne est racontée. Or, selon à qui renvoie cette personne (qui n'est pas encore identifiée) est suggérée une première ramification du récit de vie : la distinction se fait entre la biographie où un auteur écrit la vie d'une personne, et l'autobiographie où une personne se raconte elle-même. *La Religieuse* et *Les Élixirs* en ayant recours à la première personne devraient appartenir à la seconde catégorie, mais Suzanne et Médard étant des personnages fictionnels, le terme d'autobiographie *stricto sensu* – l'auteur, le narrateur et le personnage sont la même personne – ne peut être apposé ; *a contrario* la première personne empêche également une catégorisation de ces récits en tant que biographie. Cette aporie qu'autorise la forme du roman-mémoires (deuxième ramification possible du récit de vie), en révélant conjointement la conscience réflexive des auteurs, souligne pourtant l'ambivalence de ce genre et le caractère fictionnel de celui-ci.

Par l'emploi du registre fantastique, Hoffmann doit d'autant plus défendre son œuvre et justifier de la véracité de cette dernière. Pour ce faire – et *a fortiori* convaincre le lecteur –,

⁶²¹ Les critiques distinguent le récit de vie qui est l'acte (poétique) de l'histoire de vie qui est la mise en acte (poétique). En effet, « le récit de vie est un moment dans le processus de production d'une histoire de vie. C'est celui de l'énonciation écrite et/ou orale de sa vie passée par le narrateur. L'histoire de vie commence pleinement avec le travail de ce matériau, le repérage des structures selon lesquelles la vie et le récit peuvent être organisés, la mise au jour du sens dont la vie et le récit sont porteurs », Alex Lainé, cité par Christophe Niewiadomski, « Récit de vie », in *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Christine Delory-Momberger (éd.), Toulouse, ERES, 2019, p. 137.

Hoffmann utilise ce que Georges Zaragoza nomme la « délégation de suspicion »⁶²², grâce à laquelle l'auteur prend en charge les doutes fondés du lecteur :

En mettant en scène cette suspicion, en l'exhibant, il la réduit et la vainc. Le récit enchâssant joue le rôle d'un sas de décompression : en le lisant, le lecteur est déjà dans le roman et pas tout à fait cependant. Le procédé est plus subtil qu'il n'y paraît : le premier narrateur est incrédule, tout comme le lecteur, mais il est en contact avec une réalité (récit, manuscrit) que le lecteur ne peut approcher sinon à travers sa propre foi. Un pied dans un prétendu réel - celui du lecteur - et l'autre dans la diégèse, il est le parfait « passeur » pour que la traversée de la rive du quotidien à celle du romanesque se fasse sans heurt⁶²³.

C'est en cela que Hoffmann, en utilisant le topos du manuscrit retrouvé, mentionne à trois reprises dans son avant-propos sa (fausse) qualité de lecteur : « Que je voudrais, aimable lecteur, te conduire sous ces platanes sombres où j'ai lu, pour la première fois, l'histoire étrange de frère Médard ! » (*ED*, 17) ; « le vénérable prier me montra, comme une curiosité, les papiers laissés par frère Médard et conservés dans les archives. J'eus beaucoup de peine à décider le vieillard à me permettre de les lire. » (*ED*, 18) ; « Après avoir lu, avec un soin extrême, les papiers du capucin Médard, ce qui me fut assez difficile, car le défunt avait une très mauvaise écriture de moine, voici mon impression » (*ED*, 19). Il se dédouane en même temps de son rôle d'auteur en tentant de convaincre le lecteur des *Élixirs* de l'authenticité des papiers : premièrement, il met en scène son lieu de lecture pour ancrer cette œuvre de fiction dans la réalité et pour montrer que celle-ci existait déjà avant l'arrivée de Hoffmann à Bamberg⁶²⁴ ; puis, il met en avant l'originalité et l'officialité des papiers en précisant leur préservation dans des archives ; enfin, Hoffmann ajoute une anecdote – la mauvaise graphie de Médard – pour de nouveau insister sur leur véracité. Ce faisant, Hoffmann s'efface pour libérer la voie à – et libérer la voix de – Médard. Au contraire, Diderot dévoile, quant à lui, la plaisanterie à l'origine de son œuvre en joignant ce qui est appelé la « préface-annexe » à la suite de *La Religieuse*. Nombre des contemporains de Diderot qui sont partisans de son idéologie ont regretté la divulgation de la mystification, voire certains ont même escompté qu'elle disparaisse : « Il faut espérer que dans une autre édition on supprimera une explication qui détruit le plaisir du lecteur, l'utilité du livre, et l'illusion précieuse que l'auteur avait créée

⁶²² Georges Zaragoza, « La Création : à propos de stratégies narratives dans *Frankenstein* », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de Lyon/Dgesco, [consulté le 25 novembre 2021]. URL : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/litterature-britannique/frankenstein/la-creation-a-propos-des-strategies-narratives-dans-frankenstein>

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ Dans *Les Élixirs du Diable*, le couvent des capucins de Médard est celui de « B... » qui désigne à celui de Bamberg dans lequel Hoffmann « s'était consacré entièrement à la musique pour la première fois », John Milfull, « La géographie poétique des “Élixirs du Diable” », *art. cit.*, p. 67.

avec autant de soin que de succès⁶²⁵. » Or, en assumant pleinement son rôle d'auteur, Diderot fait le pari de la sincérité vu que pour lui :

Le pôle de la fiction, de la mystification, devient une étape obligée vers la découverte de la vérité. Il en constitue le versant sombre, en ce sens qu'il indique ce qui ne peut pas être affirmé clairement : tout ce qui relève de la sensibilité, des émotions, des désirs, bref de ce que nous comprenons aujourd'hui sous le terme d'inconscient⁶²⁶.

C'est que Richardson a reconnu que le mensonge ne pouvait jamais ressembler parfaitement à la vérité, parce qu'elle est la vérité, et qu'il est le mensonge. S'il importe aux hommes d'être persuadés qu'indépendamment de toute considération ultérieure à cette vie, nous n'avons rien de mieux à faire pour être heureux que d'être vertueux, quel service Richardson n'a-t-il pas rendu à l'espèce humaine ? *Il n'a point démontré cette vérité ; mais il l'a fait sentir*⁶²⁷.

Dès lors, le philosophe, à l'image de Richardson, ne cherche pas à *dire* la vérité mais à la faire *sentir* à son lecteur⁶²⁸, ce que permet la démystification « en invitant [...] le lecteur à une distance réflexive⁶²⁹ ». Cette mystification démystifiée prouve paradoxalement l'authenticité de l'œuvre, puis *ipso facto* celle de Suzanne et de son histoire.

Malgré ce trouble de prime abord dans la narration, les œuvres du corpus reprennent bien des codes de l'autobiographie : les protagonistes font l'écriture de leur propre vie dans un double mouvement d'*introspection* et de *rétrospection*, ce qui les rend vivants. Cependant, les deux romans-mémoires se distinguent une fois de plus sur leur forme (la troisième et dernière ramification). *La Religieuse* est un roman-mémoires qui emprunte à la technique diégétique du roman épistolaire. La lettre – dont l'apogée fut au XVIII^e siècle – exige l'effacement de l'auteur pour que la voix autodiégétique soit la seule transmise. Ainsi, l'auteur « sacrifie le romanesque au profit d'une action tournée vers l'intérieur⁶³⁰ », ce que Laclos exprime délicatement en affirmant que la « lettre est le portrait d'une âme⁶³¹ ». Bien entendu, pour que la définition laclosienne de l'introspection puisse se concilier à une perspective diderotienne, il est indispensable de remplacer le terme métaphysique d'âme par le terme matérialiste de sensibilité. *La Religieuse* est conséquemment le portrait de la sensibilité de Suzanne qui affirme ce que son créateur ne peut guère et, plus particulièrement, car un roman épistolaire s'attache au détail. Le statut de la lettre en est déjà révélateur vu que cette dernière est une forme libre où se dévoile la personnalité profonde de la personne qui l'écrit. Or, n'oublions

⁶²⁵ J. Bluner, « *La Religieuse*, ouvrage posthume de Diderot », Nouvelles politiques, nationales et étrangères, jeudi 27 octobre 1796 (6 brumaire an V), p. 142-143 (SV XXXIII, p. 154-157).

⁶²⁶ Jean-Marie Apostolidès, « La religieuse et ses tableaux », *art. cit.*, p. 74.

⁶²⁷ Denis Diderot, « Éloge de Richardson », *op. cit.*, p. 215.

⁶²⁸ Diderot cherche lui à faire sentir le dénatement qu'engendrent les lois religieuses.

⁶²⁹ Christophe Martin, « Innocence et séduction. Les aventures de la voix féminine dans *La Religieuse* de Diderot », *art. cit.*, p. 40.

⁶³⁰ Alain Montandon, *Le roman au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 221.

⁶³¹ Choderlos De Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. 461.

pas que cette intimité est partagée avec le destinataire de la lettre, comme en atteste l'utilisation de la deuxième personne et de l'apostrophe : « Je me suis demandé d'où venait cette bizarrerie, dans un père, une mère, d'ailleurs honnêtes, justes et pieux ; vous l'avouerez, Monsieur ? » (LR, 12) ; « Monsieur le marquis, je vois d'ici tout le mal que je vous cause » (LR, 90) ; « Je restai seule à son chevet. Je ne saurais vous peindre ma douleur ; cependant j'enviais son sort » (LR, 117). Un échange épistolaire repose logiquement sur une relation de confiance ; Suzanne en demandant l'aide de Croismare cherche à en créer une. Il n'en demeure pas moins que la lettre est écrite *pour* un destinataire, que l'écrit est modelé *selon* la personnalité de celui-ci. Le fond d'une lettre peut donc être ambigu : l'intimité partagée est logiquement gage de vérité, mais l'écriture peut être aussi manipulée pour plaire⁶³². Néanmoins, dans le cas présent, c'est en écrivant pour Croismare que Suzanne prend existence littéraire. Cette existence littéraire équivaut chez le philosophe à une existence et à une identité propres, dit-il dans l'*Éloge* : « J'ai entendu disputer sur la conduite de ses personnages, comme sur des événements réels ; louer, blâmer Paméla, Clarisse, Grandisson, comme des personnages vivants qu'on aurait connus, et auxquels on aurait pris le plus grand intérêt⁶³³. » Suzanne devient comme un de ces personnages de Richardson qu'il serait possible de rencontrer et sur le destin duquel on peut pleurer – à l'instar de Diderot sur son œuvre – ou ressentir de multiples émotions en partageant ses malheurs. Au-delà de la vertu émancipatrice de l'acte d'écriture (si le cloître est métaphore de la folie, la lettre est métaphore de la liberté de Suzanne), ce dernier a également, semble-t-il, une portée existentielle. En communiquant hors du couvent, Suzanne existe socialement et cela renie *ipso facto* la mutilation sociale que le cloître engendre ; en écrivant, elle fait l'exercice de son entendement, ce qui l'apostasie métaphoriquement de son vœu d'obéissance en tant que mutilation intellectuelle. *A fortiori* Suzanne existe philosophiquement en s'affranchissant de la prison physique et mentale qu'engendre la claustration. Finalement, l'acte d'écriture permet d'empêcher la mort identitaire causée par la discipline mise en place dans le couvent, notamment parce qu'il ancre Suzanne dans la mémoire des autres. En effet, pour Diderot :

Dans un même homme, tout est dans une vicissitude perpétuelle, soit qu'on le considère au physique, soit qu'on le considère au moral ; la peine succède au plaisir, le plaisir à la peine ; la santé à la maladie, la maladie à la santé. Ce n'est que par la mémoire que nous sommes un même individu pour les autres et pour nous-mêmes⁶³⁴.

⁶³² Cela explique les doutes tant soulevés quant à l'innocence, ou quant à la séduction, de Suzanne.

⁶³³ Denis Diderot, « Éloge de Richardson » [1766], *op. cit.*, p. 219.

⁶³⁴ Denis Diderot, « De la poésie dramatique » [1763], in *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), vol. VII, Garnier, 1875-1877, p. 391.

Suzanne existe tant que quelqu'un se souvient d'elle et tant qu'elle se rappelle son combat. Par ailleurs, quoique Suzanne remplisse à merveille ses devoirs de religieuse par sa droiture, la sensibilité dont est pénétrée la lettre suggère une certaine complexité de l'être de Suzanne qui le rend plus authentique, tout en la rendant plus ambiguë. Outre l'authenticité de Suzanne, cette sensibilité prouve également la véracité des dires de la moniale étant donné que les émotions chez Diderot sont garantes de la vérité ; une vérité entre religion et philosophie.

Médard quant à lui n'écrit pas son récit de vie pour demander de l'aide, mais il l'écrit sur l'ordre de Léonard :

« Je voudrais encore, frère Médard, t'imposer une pénitence. » Je demandai humblement en quoi elle consisterait. « Tu devras, répondit le prieur, écrire exactement l'histoire de ta vie, sans en omettre aucun des événements notables, pas même les moins importants et spécialement ce qui t'est arrivé dans les vicissitudes de ta vie mondaine. L'imagination te ramènera réellement dans le monde ; tu revivras encore une fois tout ce que tu as éprouvé de cruel, de plaisant, d'horrible et de joyeux ; oui, il est possible qu'à un moment donné tu aperçoives Aurélie sous un autre aspect et non pas sous celui de la sœur Aurélie qui a subi le martyre. Mais, si l'esprit du mal t'a complètement laissé, si tu t'es détourné entièrement de la terre, tu planeras au-dessus de tout, comme un principe supérieur, et ainsi cette impression ne laissera en toi aucune trace⁶³⁵. »

Cet ultime acte de pénitence est le moyen pour Léonard de vérifier que Médard a acquis assez d'expérience, en voyageant⁶³⁶ et en ouvrant les yeux sur le monde⁶³⁷, pour se consacrer pleinement au spirituel (qui est insinué par la proposition conjonctive « si tu t'es détourné entièrement de la terre ») et pour renoncer conséquemment au paraître de la société – et à la Nature-Vénusienne⁶³⁸ – auquel Médard s'était abandonné (le complément du nom « de ta vie mondaine » en complétant le substantif « vicissitudes » souligne que les mœurs du moine ont été perverties dans la société⁶³⁹). En d'autres termes, Médard doit écrire afin de pouvoir accéder à l'Absolu – et à la Nature-Rosalienne. C'est en cela que le récit de vie de Médard prend la tournure d'une confession puisqu'il avoue minutieusement ses pensées malsaines et tous ses péchés dans le but d'obtenir la grâce divine et de retrouver son identité (qui correspond dans une perspective hoffmannienne à réunir son Non-Moi sous les principes de son Moi). Ces deux desseins inscrivent successivement – et partiellement – la confession de Médard dans la même lignée de celle de saint Augustin, puis de celle de Rousseau – le dernier

⁶³⁵ ED, p. 448-449.

⁶³⁶ Il est possible de voir *Les Élixirs* comme un récit de voyage vu que Médard parcourt l'Allemagne et l'Italie. Pour cela, voir : John Milfull, « La géographie poétique des "Élixirs du Diable" », *art. cit.*, p. 65-75.

⁶³⁷ Avant la prise d'habit à Médard, Léonard lui avait conseillé de voir le monde. ED, p. 38 : « Sans cependant me détourner de ce dessein [de devenir religieux], il me conseilla d'attendre au moins encore quelques années et,

entretemps, d'ouvrir les yeux sur le monde un peu plus que je ne l'avais fait jusqu'alors ».

⁶³⁸ cf. *supra* : « L'homme en proie aux contradictions des lois ».

⁶³⁹ Vu que les vicissitudes de Médard ont commencé au cloître, nous pouvons de prime abord penser que ce n'est pas la société qui a perverti le moine. Cependant, le fait d'avoir été en contact avec la foule lors de ses prêches et d'avoir voulu être idolâtré par elle (ce qui lui permet d'exister dans la société) a suffi à le dévoyer. C'est donc l'envie de Médard d'appartenir à la société qui en est la cause puisqu'il s'est tourné vers le paraître et le matériel.

étant lecteur du premier jusqu'à emprunter le titre des *Confessions* et Hoffmann étant sans doute lecteur des deux. Les trois autobiographes retracent leur vie dès leur enfance, ce qui peut conférer à Médard une valeur d'authenticité en utilisant le même procédé d'écriture que deux personnages historiques. Malgré les dissemblances narratives⁶⁴⁰ et les divergences théologiques et philosophiques⁶⁴¹ de saint Augustin et de Rousseau, ces derniers se rejoignent sur l'importance d'une introspection. Pour ce faire, le Père de l'Église et le philosophe rentrent en eux-mêmes :

Ainsi averti de revenir à moi, j'entrai dans le plus secret de mon âme, aidé de votre secours. J'entrai, et j'aperçus de l'œil intérieur, si faible qu'il fût, au-dessus de cet œil intérieur, au-dessus de mon intelligence, la lumière immuable⁶⁴².

C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise : et pour l'écrire fidèlement je n'ai pas besoin d'autres mémoires ; il me suffit, comme j'ai fait jusqu'ici, de rentrer au dedans de moi⁶⁴³.

C'est cette intériorisation que Léonard conseille à Médard quand ce dernier devient orgueilleux : « Rentre en toi, Médard, renonce à l'illusion qui t'égaré et que je crois connaître » (*ED*, 53). La démarche d'introspection a une vertu thérapeutique puisque revenir à soi consiste finalement à expier les fautes en délivrant la vérité (du sujet parlant). De là se distinguent toutefois deux types de vérités selon les auteurs, l'une objective et l'autre subjective : « L'écriture de soi chez Augustin est éminemment performative et sa vérité réside avant tout dans l'acte et non dans une adéquation entre la chose et le récit⁶⁴⁴ », tandis que chez Rousseau la vérité, bien qu'elle soit subjective, demeure dans le récit rapporté – qui n'en est que le vecteur – par le Moi et cela consiste en « une démarche d'accès à la vérité de soi-même encore effectuée comme acte d'écriture de soi⁶⁴⁵. » La confession de Médard semble concilier ces deux perspectives. Dans un premier temps, avant que le lecteur ne sache que la confession de Médard prend forme pour répondre à une demande de Léonard, le récit se rapproche plus de la confession rousseauiste. En effet, Justyna Gambert dit que « Rousseau partira, dans *Les Confessions*, du constat d'une discordance radicale entre la transparence de sa conscience

⁶⁴⁰ En effet, il y a chez Augustin l'utilisation d'une deuxième personne, d'un « Tu divin, intériorisé par le Je parlant » qui marque la rupture avec son Moi du passé ; chez Rousseau il n'y a que la première personne, sans distinction entre le « Je-narrant » et le « Je-narré », pour marquer sa solidarité avec son Moi du passé. Voir : Justyna Gambert, « Confession et autobiographie. Regards croisés sur saint Augustin et Rousseau », *Poétique*,

vol. 176, n° 2, 2014, p. 221-242.

⁶⁴¹ À titre d'exemple, Augustin croit que l'homme aime le mal dès l'enfance, tandis que Rousseau croit en un Homme naturellement bon. C'est sur ce point que leurs confessions divergent essentiellement.

⁶⁴² Saint Augustin, *Les Confessions*, Livre VII, chapitre 10. Cet extrait fait écho à un passage *De la vraie religion*, 39-72 : « Sache donc où est l'accord parfait, mais ne va pas au dehors, cherche en toi-même ; la vérité réside dans l'homme intérieur ; et si ta nature te paraît trop inconstante, élève-toi plus haut. ».

⁶⁴³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* [1765-1770], Paris, Launette, 1889, p. 451

⁶⁴⁴ Nicolas, Weill, « Au lieu de soi : écriture de soi et vérité », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 63, n° 3,

2009, p. 421.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

subjective qui perçoit clairement son innocence naturelle, d'une part, et le jugement tendancieux de l'Autre fondamentalement hostile, d'autre part⁶⁴⁶ ». Cette discordance d'identité n'est pas aussi radicale chez Médard, mais elle n'en est pas moins présente. Le moine mythifie lui aussi son enfance en l'ancrant dans l'innocence originelle – qui est naturelle pour Hoffmann. Puis, cette mythification, qui fait vivre Médard dans une réalité subjective (sous l'identité de son Non-Moi) jusqu'à l'âge adulte, lui vaut également des jugements de la part de l'Autre ; cet Autre ici est cependant tout l'inverse de tendancieux parce qu'il peut renvoyer à Léonard avec qui Médard était en conflit dans son imagination :

[L]es paroles [de Léonard] m'avaient pénétré comme des paroles ennemies. Il s'était aperçu du succès, de l'admiration élevée que je devais à mes dons extraordinaires, et il était clair pour moi que seule une jalousie mesquine avait engendré ce déplaisir qu'il me manifestait sans déguisement⁶⁴⁷.

Il y a bien une discordance entre Médard et l'Autre, mais seulement à cause de la subjectivité du premier qui ne lui permet pas l'introspection ni donc la compréhension de soi. Néanmoins, lorsque Médard revient dans une réalité objective grâce à sa contrition, sa confession tend à ressembler à une confession augustinienne et prouve *ipso facto* qu'il s'est tourné vers le spirituel. Par la dimension religieuse, l'acte d'écriture de Médard est objectif et performatif puisqu'il s'agit d'une pénitence ; si son acte en lui-même n'était ni sincère ni vrai, non seulement il aurait perdu toute valeur, mais le sage Léonard aurait reconnu son impiété comme auparavant. C'est en cela que « la "réalité" des aventures de Médard préoccupe Léonard moins que la sincérité de son repentir⁶⁴⁸ » parce que la vérité réside dans l'acte comme chez Augustin et que cet acte affirme, subséquemment, la véracité de ses propos. Toutefois, en se transformant en confession, « l'autobiographie » est-elle réellement possible ? Vu que Médard, au long de son aventure (avant de rentrer au cloître des capucins et avant de rentrer en lui-même), est double mentalement, son identité n'est pas singulière. En cela, la confession ne se mue-t-elle pas en exorcisme qui fait sortir l'Autre « maléfique » de soi ? Et donc l'écriture hoffmannienne ne traduit-elle pas littérairement cette dissonance ontologique qui n'entre pas dans les canons littéraires (ceux de saint Augustin et de Rousseau) ?

L'aporie qu'autorise la forme du roman-mémoire en tant que récit de vie fait que les auteurs doivent prouver préalablement l'authenticité de leur personnage principal pour que le

⁶⁴⁶ Justyna., Gambert, « Confession et autobiographie. Regards croisés sur saint Augustin et Rousseau », *art. cit.*, p. 223.

⁶⁴⁷ *ED*, p. 54.

⁶⁴⁸ John Milfull, « La géographie poétique des "Élixirs du Diable" », *art. cit.*, p. 69.

récit puisse être véridique. C'est paradoxalement par la forme de leur témoignage que les protagonistes prennent une existence « réelle ». Dans un premier temps, Suzanne, en écrivant sa lettre, et Médard, en se confessant, existent littérairement vu que les auteurs utilisent un procédé propre à chacun – la délégation de suspicion pour Hoffmann et la démystification pour Diderot – pour effacer leur (omni)présence. Or, Suzanne, en partageant ses malheurs avec un destinataire réel au travers d'une lettre sensible, existe aussi sur les plans social, intellectuel et philosophique, ce qui lui admet *in fine* une existence dans la réalité et dans la mémoire du lecteur. Sa sensibilité, uniquement exaltée dans l'espace textuel, démontre également la véracité de ses dires grâce au dévoilement de ses émotions. À l'inverse, bien que Médard ait toujours existé sur ces différents plans, son identité était tout de même menacée par une « catastrophe de la subjectivité »⁶⁴⁹ qui mène soit à la folie, soit à la réunion avec l'Absolu. Alors que la première partie de son récit ressemble à une confession dans la lignée de Rousseau en montrant une scission entre le « Moi » de Médard et l'Autre représenté par Léonard, dès lors que le dessein de pénitence est révélé et partage les traits d'une confession augustinienne, l'acte d'écriture en lui-même atteste de sa réconciliation illuminatrice avec l'Absolu et de la vérité de ses déclarations. Quoique le pacte de lecture autorise l'effacement des auteurs, le pacte de recherche, quant à lui, interdit de laisser transparaître les autres voix diégétiques sans les étudier.

c. Les voix diégétiques

Avant d'étudier les différentes voix diégétiques de *La Religieuse* et des *Élixirs*, il nous faut rappeler que notre position prise concernant l'existence « réelle » des personnages est contraire à l'approche immanentiste du structuralisme français de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix⁶⁵⁰. Le personnage n'était auparavant envisagé que dans une approche sémiologique, que comme un « "être de papier" strictement réductible aux signes textuels⁶⁵¹. » Réductrice en cherchant à totalement contre-carrer l'illusion romanesque, cette position ne considère pas la dimension communicatrice⁶⁵² et perlocutoire⁶⁵³ d'une œuvre et

⁶⁴⁹ Alain Montandon, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *art. cit.*, p. 7 : « La récupération de cette part de nous-même dont nous avons été aliéné et qu'il faut reconquérir, est une quête dangereuse, puisqu'elle peut tout aussi bien nous conduire à la perte de notre identité dans la scission irrémédiable du double, à une sorte d'engloutissement terrible, à cette "catastrophe de la subjectivité" qui menace tout notre être, ou nous mener à la réunion avec la Nature, à la réconciliation du moi et du non-moi ».

⁶⁵⁰ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 8.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 14.

oublie que cette dernière ne peut s'abstenir d'une « illusion référentielle minimale⁶⁵⁴ » pour séduire le lecteur. Face à cette ambivalence du personnage, Ducrot et Todorov expliquent que : « Le problème du personnage est avant tout linguistique, [vu] qu'il n'existe pas en dehors des mots [...] Cependant, refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages *représentent* des personnes, selon des modalités propres à la fiction⁶⁵⁵ ». Ce sont ces modalités que nous avons étudiées précédemment en analysant l'existence des personnages au travers de leur récit de vie et comment cette existence prouve l'authenticité du protagoniste et de ses aventures racontées. Si cela est possible à un premier niveau de lecture – appelé « lecture naïve » – du fait de l'effet de réel, à un second niveau de lecture – dit « savant » – l'illusion référentielle disparaît logiquement. En effet, Vincent Jouve distingue ceux qui « oubliant la nature linguistique du texte, se laissent duper par l'illusion représentative et vivent, le temps de la lecture, dans un monde différent du monde réel⁶⁵⁶ » de ceux qui « ne perdent jamais de vue que tout texte, romanesque ou non, est d'abord une construction⁶⁵⁷. » Pour ces derniers, le texte serait examiné alors comme *autotélique* par le fait que « n'ayant pas d'autre but que lui-même, il ne renverrait pas à un monde extérieur, mais uniquement à lui-même, le plus souvent d'ailleurs en mettant en abyme sa propre stratégie d'écriture⁶⁵⁸ ». Cette lecture, qui renvoie à une démarche structuraliste, s'exerce à créer une distance réflexive entre le lecteur et le texte. En étudiant les différents niveaux narratifs par le biais des voix diégétiques, il semblerait que, dans un premier temps, nous remettons en cause l'existence authentifiée de Médard et de Suzanne puisque cela concourait à montrer les stratégies narratives des auteurs. Pourtant, même si ces stratégies narratives montrent la mise en acte du récit et l'aspect illocutoire de ce dernier, elles entretiennent également le passage du monde extérieur auquel appartient le lecteur au monde intérieur propre à l'œuvre – ces deux mondes possédant une réalité inhérente à chacun. Ainsi, au lieu de renier l'illusion référentielle des œuvres du corpus, nous regarderons comment l'étude des procédés narratifs des auteurs, et plus particulièrement au regard des voix diégétiques, sert à cette même illusion en créant un pont entre le monde réel et le monde littéraire qui guide le lecteur – et non le manipule selon notre point de vue – à découvrir la vérité que veulent transmettre les auteurs. Quoique le roman hoffmannien et le roman diderotien utilisent des procédés différents, se

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁵⁵ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 286.

⁶⁵⁶ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ Létitia Mouze, « Lecture et mémoire dans le Phèdre : Platon contre « Barthes et al. » – to the happy few » [En ligne], *Methodos*, vol. 20, 2020, [consulté le 16 février 2022]. URL : <https://journals.openedition.org/methodos/6366>

distinguent dans chacune des œuvres trois niveaux de communication : deux principaux qui sont les niveaux intradiégétique et semi-extradiégétique, puis un niveau éventuel qui est dit « absolu ».

Les Élixirs du Diable s'ouvre sur l'avant-propos de l'auteur. Il a pour fonction, en tant que récit enchâssant, de prendre en charge les doutes du lecteur et de justifier simultanément l'utilité du roman. Même si l'acte d'écriture est ici attribué à l'auteur, l'avant-propos n'est pas narrativement de son fait mais de celui du narrateur extradiégétique. Par ce constat, nous comprenons qu'il faut distinguer le Hoffmann-auteur du Hoffmann-narrateur, notamment parce que ce dernier peut représenter, au contraire du premier, cette distanciation critique au texte causée par les doutes qu'engendre le récit. En ce sens, le narrateur extradiégétique fait écho à l'attitude du lecteur pour mieux l'attirer dans la fiction : « lorsque le narrateur, ce premier lecteur/auditeur, finit par adhérer à la fiction romanesque, il entraîne l'adhésion du lecteur. Celui-ci est dispensé de mettre en doute la réalité de l'histoire qui lui est proposée puisqu'un autre l'a fait pour lui⁶⁵⁹. » Selon la terminologie de Genette, ce type de narrateur a une « fonction *testimoniale*, ou d'*attestation*⁶⁶⁰ ». L'objectif accompli, le Hoffmann-narrateur doit logiquement s'estomper – lui et sa voix – au profit de la diégèse du récit enchâssé qui, dans le cas présent, désigne la voix autodiégétique de Médard (et correspond au niveau *intradiégétique*). Néanmoins, cet effacement ne peut être total ; dans la diégèse, un narrateur est également présent étant donné que « ce n'est pas le héros lui-même qui raconte ce qui nous est présenté au mode personnel pour que nous l'éprouvions avec lui (par introjection) ; c'est une sorte d'*alter ego* qui fait office de témoin et qui assure la crédibilité en même temps que la “dicibilité” du narré⁶⁶¹. » Cet *alter ego* est appelé « narrateur-témoin » et il « peut être soit un autre, lucide et pas complètement traumatisé, soit le héros à une autre époque de sa vie⁶⁶² ». Ici, l'*alter ego* de Médard n'est autre que Médard lui-même comme en témoigne, par exemple, l'ellipse dans la deuxième partie de l'œuvre : après avoir cru tuer Aurélie le jour des noces et avoir été pourchassé par Victorin dans la forêt, Médard sombre dans le coma et la

⁶⁵⁹ Georges Zaragoza, « La Création : à propos de stratégies narratives dans *Frankenstein* », *art. cit.*

⁶⁶⁰ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 262 : « L'orientation du narrateur vers lui-même, enfin,

détermine une fonction très homologue à celle que Jakobson nomme, un peu malencontreusement, la fonction “émotive” : c'est celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode ; on a là quelque chose qui pourrait être nommé fonction *testimoniale*, ou d'*attestation*. »

⁶⁶¹ Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gautier) », *Littérature*, vol. 4, n° 8, 1972,

p. 5.

⁶⁶² *Ibid.*

narration ne reprend qu'à son réveil⁶⁶³. Cela s'explique par le fait que le moine n'écrit son récit de vie qu'une fois rentré au couvent des capucins de B... à la fin de son voyage. En d'autres termes, l'énonciation du je-narrant, qui représente le moment de l'écriture, ne coïncide avec le moment de la narration du je-narré qu'à la fin du récit, ce qui autorise Médard à assumer sa propre histoire. Pourtant, un autre narrateur que Médard est présent dans le récit enchâssé : il s'agit du Hoffmann-narrateur qui, en se présentant dans la diégèse, devient *semi-extradiégétique*. Son statut est assez ambivalent car, en transgressant les frontières des niveaux diégétiques par des métalepses narratives, il est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du récit – d'où le « semi » vu qu'il est à la fois intradiégétique et extradiégétique – et est, plus singulièrement, *le* narrateur qui fait principalement subsister la communication avec le lecteur. En effet, Médard par son acte d'écriture se confesse, ce qui sous-entend que le destinataire premier à qui il s'adresse est Dieu et qu'il n'y aurait pas besoin d'un autre récepteur. Il y a toutefois un futur destinataire imaginé de la part du moine qui est discerné par les tournures « Qui que tu sois, toi qui plus tard qui liras ces feuillets⁶⁶⁴ », « Toi, étranger inconnu⁶⁶⁵ » et « Toi qui as déjà lu ces feuillets⁶⁶⁶ ». Mais, celui-ci est, au-delà d'être plongé dans l'anonymat (qui est signalé par l'hyperbole « étranger inconnu »), surtout délaissé dans la banalité (souligné par la phrase syntaxique « Qui que tu sois »), ce qui semble repousser le lecteur de la fiction au lieu de l'y faire adhérer. Médard *de facto* pense en termes d'émission, mais n'engage aucune communication réceptive. De surcroît, la lecture des papiers n'était qu'hypothétique vu que le narrateur semi-extradiégétique annonce qu'il a eu « beaucoup de peine à décider le vieillard à [lui] permettre de les lire. Au fond, disait-il, ces papiers auraient dû être brûlés » (*ED*, 18). Ce sont les premières raisons pour lesquelles le Hoffmann-narrateur semble être celui qui maintient la communication entre le récit et le lecteur. Mais sur quoi repose-t-elle exactement et comment ce narrateur peut-il, lui, lier ces deux mondes ? Il y parvient en s'adressant directement au lecteur et en tissant un lien familial avec lui : « aimable lecteur » (*ED*, 17, 18, 353, 354, 381), « bienveillant lecteur » (*ED*, 18, 19). En insistant sur son statut de la sorte, nous pouvons croire que le narrateur semi-extradiégétique écarte son

⁶⁶³ Cette ellipse est marquée dans la forme même du récit car elle entraîne un changement de chapitre, de « Coups de théâtre » à « La pénitence ». Pour cela, voir : *ED*, p. 323-324.

⁶⁶⁴ *ED*, p. 235 : « Qui que tu sois, toi qui plus tard liras ces feuillets, rappelle tes souvenirs de ce temps le plus lumineux de la vie ! ».

⁶⁶⁵ *ED*, p. 236 : « Toi, étranger inconnu, si jamais douleur pareillement indicible t'a broyé l'âme, joins tes plaintes au désespoir inconsolable du moine aux cheveux blancs qui, se souvenant, dans sa cellule obscure, des jours ensoleillés de son amour, baigne de larmes sanglantes sa dure couche, et dont les sanglots mortels retentissent dans le calme de la nuit à travers les sombres couloirs du cloître. »

⁶⁶⁶ *ED*, p. 449 : « Toi qui as lu déjà ces feuillets, je t'ai parlé de l'amour dans sa période la plus éclatante et la plus sublime, lorsque l'image d'Aurélié se présenta à moi dans le tumulte de la vie. »

lecteur de la fiction en lui rappelant justement sa présente action, celle de la lecture. Or, ces adresses métalectiques – qui sont un des traits les plus reconnaissables de la poétique hoffmannienne, on les retrouve aussi, par exemple, dans le *Marchand de sable* – nouent également et paradoxalement⁶⁶⁷ un lien affectif entre le Hoffmann-narrateur et le lecteur qui prend racine grâce à la lecture des *Élixirs* : « Aussi, bienveillant lecteur, n'est-ce pas sans redouter que tu ne sois de l'avis du prieur que je les mets maintenant entre tes mains, sous forme de livre » (ED, 18), « Peut-être, bienveillant lecteur, penses-tu comme moi ; c'est ce que je souhaite de tout cœur, pour mille importantes raisons » (ED, 19). Ce lien – qu'il crée dans l'avant-propos présentement – repose sur l'espoir qu'il place dans les éventuelles réactions du lecteur en essayant de les rendre symétriques aux siennes pour mieux le préparer à la lecture et ce, jusqu'à que leurs réactions puissent atteindre une osmose complète dans le récit enchâssé : « Mais nous, je veux dire toi et moi, ô mon aimable lecteur, nous avons bien trop peu de clartés des pressentiments et des rêves de frère Médard pour pouvoir, sans lire ce que le peintre avait écrit, saisir le lien qui unit comme en un nœud les fils si embrouillés de son histoire » (ED, 353). Hoffmann en utilisant la première personne du pluriel, qui plus est accentuée par les pronoms toniques « toi » et « moi », s'emploie à mettre le lecteur sur le même niveau que lui et entraîne *a fortiori* le lecteur dans la diégèse à son tour. Il devient un lecteur semi-extradiégétique, à la fois intérieur et extérieur au récit, ce qui permet de faire rentrer la réalité textuelle dans la réalité du lecteur. Cette mise sur le même plan autorise ensuite un niveau de communication dit « absolu » – l'ambiguïté entre les niveaux semi-extradiégétique et « absolu » est grande car le dernier n'existe pas sans le premier. La conversation qui se tisse *in fine* entre l'auteur et le lecteur tend peut-être vers un « absolu » dans lequel il y aurait une certaine – mais pas totale – équivalence des deux. Néanmoins, cette quasi-équivalence de plan demeure un jeu de la part de l'auteur : d'une part, il amène de sa propre volonté le lecteur dans cette position et, d'autre part, le lecteur dépend toujours du discours auctorial – il prolonge la conversation mais elle reste à sens unique pour lui –, ce qui entraîne de nouveau le lecteur dans la fiction en dépit de sa distance réflexive.

La Religieuse commence directement par la narration de la voix autodiégétique de Suzanne Simonin, c'est-à-dire sans avant-propos – ou autre préambule d'un narrateur extradiégétique – qui casserait l'illusion référentielle du fait que le genre n'ait guère besoin de

⁶⁶⁷ Nous étudions ultérieurement ce paradoxe. Voir : « Pacte de lecture, Pacte de recherche ».

justification⁶⁶⁸, au contraire des *Élixirs du Diable*. Dès lors, Suzanne est *a priori* la seule qui assure la narration de son histoire dans la diégèse, notamment car le roman reprend la technique diégétique du roman épistolaire. Pour assumer sa narration, elle doit également se créer son propre *alter ego* étant donné qu'il s'agit d'un récit rétrospectif : il y a une distinction entre le je-narré qui est la Suzanne-personnage et le je-narrant qui est la Suzanne-narratrice. Dans l'œuvre diderotienne, néanmoins, le présent de l'écriture rejoint le moment raconté au milieu de l'œuvre. Suzanne, en réponse aux tourments de Sainte-Christine, combat sa lassitude de vivre en se déterminant à apostasier. Mais sur quoi repose cette apostasie, « De quoi s'agissait-il [exactement] ? De dresser un mémoire et de le donner à consulter, [même si] l'un et l'autre n'étaient pas sans danger » (LR, 57). Cette mise en exergue de la conception des mémoires introduit par la suite le moment de la réalisation de ceux-ci au moyen d'un présent d'énonciation : « j'allais demander de l'encre et du papier à la supérieure, qui ne m'en refusait pas. J'attendis donc le jour de la confession, et en l'attendant je rédigeais dans ma tête ce que j'avais à proposer ; c'était en abrégé *tout ce que je viens de vous écrire* » (LR, 57, nous soulignons). Quoique l'intrusion du présent cause une perturbation dans la narration rétrospective⁶⁶⁹, elle permet également une meilleure communication avec le narrataire en s'alignant sur la temporalité de celui-ci, sur son présent à lui. De même, comme nous le constatons, cette dimension communicatrice se manifeste surtout par une adresse au lecteur avec l'utilisation de la deuxième personne ; une deuxième personne qui renvoie au marquis de Croismare vu qu'il est le destinataire premier de la lettre de Suzanne. Les premières lignes de la lettre lui sont précisément dédiées. Au lieu de se présenter comme le suggérerait l'horizon d'attente du récit de vie, Suzanne fait le portrait psychologique et moral de Croismare :

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. C'est un homme du monde, il s'est illustré au service ; il est âgé, il a été marié ; il a une fille et deux fils qu'il aime et dont il est chéri. Il a de la naissance, des lumières, de l'esprit, de la gaieté, du goût pour les beaux-arts, et surtout de l'originalité. On m'a fait l'éloge de sa sensibilité, de son honneur et de sa probité ; et j'ai jugé par le vif intérêt qu'il a pris à mon affaire, et par tout ce qu'on m'en a dit, que je ne m'étais point compromise en m'adressant à lui⁶⁷⁰.

Cette présentation du marquis est dérangeante étant donné que l'incipit est l'un des moments, avec l'excipit, où « le lien entre le scripteur et le destinataire [...] est le plus présent⁶⁷¹ ». Ce

⁶⁶⁸ Rappelons que Diderot démystifie lui-même son œuvre et que certains de ses contemporains – comme J. Bluner, (*Nouvelles politiques, nationales et étrangères*, jeudi 27 octobre 1796 (6 brumaire an V), p. 142-143) – condamnaient cela vu que cela ne servait pas à la véracité de l'œuvre (l'inverse étant vraie aussi). Cela induit toutefois que l'œuvre est elle-même assez réaliste pour ne pas être légitimée par un procédé narratif.

⁶⁶⁹ Pour cela, voir, Anne Coudreuse, « Pour un nouveau lecteur : *La Religieuse* de Diderot et ses destinataires

», *art. cit.*, p. 42-57.

⁶⁷⁰ LR, p. 11.

⁶⁷¹ Georges Zaragoza, « La Création : à propos de stratégies narratives dans *Frankenstein* », *art. cit.*

lien devrait ressortir avec la présence d'une deuxième personne qui sous-entendrait que Suzanne parle *au* marquis, mais elle utilise la troisième personne et semble ainsi parler *du* marquis. Bien qu'il puisse s'agir d'une forme de pudeur de la part de Suzanne, cet usage du pronom pour Croismare, en tant que destinataire, « confond en lui des catégories énonciatives dont la distinction fonde la possibilité de la communication⁶⁷² ». Contrairement au reste du récit où Suzanne entretient un dialogue avec le marquis, la distance qui se crée dans l'incipit paraît presque insinuer que Croismare n'est pas une personne réelle et extérieure à la lettre, mais bien un personnage *intradiégétique* ; la fonction narrative de Croismare est donc ambivalente et paradoxale dans le récit. Cela induit que Suzanne pense en termes de réception – exprimée par le déictique « ce récit » – puisqu'elle s'adresse à un autre destinataire indéterminé et noue un dialogue avec celui-ci – à l'inverse de Médard – en excluant Croismare. Subséquemment, il est manifeste que ce portrait de Croismare sert un but précis. Il permet, d'une part, de donner le marquis « en modèle aux autres lecteurs : les traits de sa personnalité décrits par la narratrice définissent la figure du lecteur idéal⁶⁷³ » ; d'autre part, par les « anomalies » qu'il engendre, comme les nomme Anne Coudreuse, il inscrit le lecteur « en creux, dès l'origine du texte, comme l'autre absent et nécessaire qui lui donne sa cohérence⁶⁷⁴ ». Même si nous, lecteurs réels, assurons aussi cette cohérence, ce type de lecteur inscrit dans le texte est appelé « implicite »⁶⁷⁵, c'est-à-dire qu'il « est une construction et n'est nullement identifiable à aucun lecteur réel⁶⁷⁶ ». Par ailleurs, d'autres troubles narratifs surviennent et sont remarqués quand nous, lecteurs réels, devons assurer la cohérence du texte. Un passage fondateur de *La Religieuse* est remis en question de la sorte, celui du plaidoyer contre les règles du cloître. Encadré par des guillemets qui peuvent marquer un changement d'énonciation dans l'édition de Florence Lotterie, ce passage d'une grande philosophie est attribué *in extremis* à l'avocat de Suzanne, M. Manouri, « comme si Diderot avait tenté au dernier moment de rattraper la vraisemblance narrative du passage⁶⁷⁷ » du fait qu'un tel discours ne peut être vraisemblable dans la bouche de Suzanne. Pourtant, quelques pages plus loin, la protagoniste après s'être séparée de sœur Thérèse avance que :

Voilà l'effet de la retraite. L'homme est né pour la société ; séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son cœur ; des

⁶⁷² Anne Coudreuse, « Pour un nouveau lecteur : *La Religieuse* de Diderot et ses destinataires », *art. cit.*, p. 48.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ Pour plus de précision, voir : Anne Coudreuse, « Pour un nouveau lecteur : *La Religieuse* de Diderot et ses destinataires », *art. cit.*, p. 42-57.

⁶⁷⁶ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, cité par Christine Marcandier, *L'analyse littéraire, notions et repères*, Éric Bordas (éd.), Paris, Nathan, 2011, p. 50.

⁶⁷⁷ Colas Duflo, *Les Aventures de Sophie. La philosophie dans le roman du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 128.

pensées extravagantes germeront dans son esprit, comme les ronces dans une terre sauvage. Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce ; dans un cloître, où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encore. On sort d'une forêt, on ne sort plus d'un cloître ; on est libre dans la forêt, on est esclave dans le cloître. Il faut peut-être plus de force d'âme encore pour résister à la solitude qu'à la misère ; la misère avilit, la retraite déprave. Vaut-il mieux vivre dans l'abjection que dans la folie ? C'est ce que je n'oserais décider ; mais il faut éviter l'une et l'autre⁶⁷⁸.

Dans le cas du plaidoyer, le trouble reposait sur une « indétermination narrative [qui] est un des traits les plus caractéristiques de l'esthétique littéraire de Diderot⁶⁷⁹ » depuis sa première œuvre, *Les Bijoux indiscrets*. Ici, à l'inverse, le trouble est produit par la détermination narrative : Suzanne ne devrait guère énoncer des propos philosophiques au vu de son éducation. C'est de cette manière que Diderot devient présent dans la narration et qu'il prend la place de la narratrice, en devenant lui un narrateur *semi-extradiégétique*, puisque ce sont les conceptions philosophiques et médicales du philosophe que le lecteur lit. Cela éclaire également la phrase antérieure de l'extrait ci-dessus quand Suzanne dit : « nous nous séparâmes, [Ursule] pour aller se désoler dans sa cellule, moi pour aller rêver dans la mienne à la bizarrerie des têtes de femmes » (*LR*, 137). À cause du décalage entre le genre de Suzanne et ce qu'elle pense des autres femmes, il est possible de se demander à qui renvoie ce « moi » ; Colas Duflo émet l'hypothèse qu'il s'agit là d'une furtive métalepse narrative de la part de Diderot qui « a pour effet délibéré d'attirer l'attention du lecteur [...] sur le propos tenu⁶⁸⁰ », tout en étant empreinte d'une certaine ironie⁶⁸¹. L'intrusion de Diderot-narrateur signale que la communication se fait avec le lecteur réel dans la diégèse, et non plus avec Croismare ou le lecteur implicite. Ici, la force perlocutoire du texte et son aspect illocutoire se rejoignent dans un même dessein : faire prendre une distance réflexive au lecteur et le faire, simultanément, adhérer à la fiction pour qu'il puisse lui aussi devenir *semi-extradiégétique*. Cette position intermédiaire du lecteur, qui produit un pont entre le monde intérieur du livre et le monde extérieur du lecteur, est recherchée par Diderot parce qu'elle entraîne la réflexion du lecteur. Les jeux narratifs démontrent que Diderot cherche un lecteur *actif*, un lecteur qui pourra relier chacun des passages où l'hystérie s'exhibe dans l'espace textuel pour comprendre qu'il s'agit d'un dérèglement de la nature, comme l'explique Colas Duflo :

Le lecteur doit relier par lui-même ce passage [ci-dessus] aux autres moments du texte qui l'éclairent et qu'il éclaire. Il doit d'abord le considérer au regard de la fiction proprement dite, et comprendre que

⁶⁷⁸ *LR*, p. 137.

⁶⁷⁹ Colas Duflo, *Les Aventures de Sophie. La philosophie dans le roman du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 128.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁸¹ Gerard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 293, nous soulignons : « Toute intrusion du narrateur ou

du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, *produit un effet de bizarrerie soit bouffonne* (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique.

sous ce contraste dramatiquement ménagé entre la violence de Longchamp et l'amour d'Arpajon, sous cette bizarrerie féminine, il y a une unité de la nature humaine⁶⁸².

En d'autres termes, « il faut éviter que le lecteur soit tellement pris dans l'histoire que sa pensée s'arrête au profit d'une agitation passive de l'imagination [...] mais ne pas lui donner non plus des leçons, qui arrêtent tout autant la pensée⁶⁸³. » Il y a aussi chez Diderot cette éventualité d'un niveau « absolu » ; or, à l'instar du lecteur hoffmannien, le lecteur diderotien est formé par les jeux narratifs de l'auteur et il ne peut lui aussi qu'y répondre (sans avoir de réponse). Malgré la conscience critique du lecteur, il reste guidé par Diderot au cours de la narration pour être amené à découvrir ce que celui-ci veut réellement transmettre.

Pour créer un pont de la réalité intérieure du livre à la réalité extérieure du lecteur, les deux auteurs doivent transporter le lecteur et eux-mêmes dans un entre-deux narratif qui transgresse les frontières des niveaux diégétiques. Cette position semi-extradiégétique du lecteur n'est possible que par l'intervention du narrateur dans la diégèse ; diégèse dans laquelle il interpelle ensuite le lecteur. Cette dimension communicatrice du texte, manifestée grâce aux métalepses du narrateur, fait adhérer le lecteur à la fiction et, simultanément, lui fait prendre une distance critique par rapport au texte. Bien que cette position du lecteur puisse lui faire presque rejoindre le niveau « absolu » de l'auteur, elle est paradoxalement acquise par l'action de ce même auteur et *de facto* de la fiction. Ainsi, les jeux narratifs de Diderot et de Hoffmann autorisent, certes, un prolongement de la pensée critique chez le lecteur, mais sont finalement une victoire pour eux vu qu'il s'agissait de leur intention dès le départ. La forme joueuse et dynamique de l'énonciation qui occasionne (par son décentrement) des perméabilités entre la réalité et la fiction, entre l'illusion romanesque et la construction narrative, dévoile également l'acte et la mise en acte du texte. Cette réflexivité du texte est ici explicite puisqu'elle est construite et lisible *localement*⁶⁸⁴ en visant la communication avec le lecteur. Néanmoins, ce surplomb auquel est invité le lecteur expose d'autres constructions textuelles qui sont plus implicites en se filant *continuellement* dans le texte ; le texte deviendrait alors un faisceau de signes dont la vérité semble se dédoubler entre vérité du sentiment et vérité du texte.

⁶⁸² Colas Duflo, *Les Aventures de Sophie. La philosophie dans le roman du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 137.

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ Jean Bessière, cité par Jésus Camamero, « Littérature et réflexivité », *Çédille, revista de estudios franceses*,

n° 14, avril 2018, p. 90 : « Si la réflexivité est une donnée de la construction de l'œuvre – que cette donnée se définisse en termes formels, en termes sémantiques, en termes thématiques, ou en termes énonciatifs –, la réflexivité est dite lisible tantôt de manière locale, tantôt de manière continue dans l'œuvre. »

B. Vérité du sentiment, Vérité du texte

La Religieuse et *Les Élixirs du diable* sont des œuvres en elles-mêmes ambiguës étant donné qu'elles produisent une vraisemblance de la fiction en communiquant avec le lecteur et qu'elles rappellent, paradoxalement, qu'il ne s'agit que de récits par cette même intrusion du lecteur dans la diégèse. Ce jeu des auteurs qui n'est pas nécessairement dérangeant pour un lecteur dit « naïf » devient toutefois troublant pour un lecteur « savant », ou un chercheur, qui se demande ce que l'auteur cherche réellement à transmettre comme message(s) ou comme vérité(s). Cette ambivalence de la « fiction réelle » se construit aussi tout au long des récits, non plus par le biais d'adresses métaleptiques, mais par une double communication indirecte au lecteur qui dévoile simultanément une vérité du sentiment et une vérité du texte. La première communication sert davantage à toucher les sentiments en faisant circuler les émotions à l'aide des procédés du *pathos*, à savoir une des « partie[s] de la rhétorique qui traite des moyens propres à émouvoir le lecteur⁶⁸⁵ ». Tandis que la seconde communication invite le lecteur à une position de surplomb lorsque les jeux métatextuels se révèlent ou sont révélés par les auteurs. De ce fait, pouvons-nous croire les émotions que les auteurs cherchent à exciter en nous ou devons-nous décortiquer chaque procédé qui « reflète » les sentiments et le texte *per se* pour atteindre la vérité des auteurs ? Pour répondre à cette question qui renvoie au comment et au pourquoi de la lecture et pour découvrir au travers de ce paradoxe le dessein des auteurs, il faut étudier chacune des vérités séparément (quand cela est possible) en commençant par la vérité du sentiment que le *pathos* révèle.

1. Hybridation des genres par le *pathos* : le « je » entre spéculaire et spectaculaire

Le terme *pathos* est issu du grec et signifie « souffrance, passion », ce qui explique son utilisation pour émouvoir l'auditoire et/ou le lectorat, en art rhétorique. En littérature, le *pathos* est un procédé dans lequel « la souffrance se montre et se fait spectacle [du fait que le *pathos*] porte toujours avec lui sa propre mise en scène. C'est pourquoi il trouve dans le théâtre un genre propice à son besoin d'expressivité⁶⁸⁶ » dans la mesure où le théâtre concilie la littérature et le spectacle. Auparavant, le genre théâtral privilégié de cet épanchement des sentiments était la tragédie, néanmoins elle connaît peu à peu un déclin lors du Grand Siècle. À l'inverse, le drame bourgeois apparaît, dans les années 1750, en réaction à cette crise :

⁶⁸⁵ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « pathos », <https://www.cnrtl.fr/definition/pathos>

⁶⁸⁶ Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 8.

libéré des unités de temps et de lieu, il est un genre sérieux qui cherche la vraisemblance en étant à la croisée de la tragédie et du comique et en utilisant précisément l'emphase⁶⁸⁷ et le *pathos*. Anne Coudreuse souligne qu'il « faut donc penser le pathos en dehors du modèle tragique déclinant. Le pathos peut être analysé comme une des manifestations de cette crise, mais également comme une de ses possibles résolutions⁶⁸⁸ » puisque, dans chacun des cas, l'émotion subsiste. Au-delà du genre théâtral, cette figure de rhétorique s'exhibe également dans l'espace romanesque, peut-être de manière plus implicite par le caractère littéral de sa mise en scène ; dans les œuvres, la peinture des passions, en étant conjointe à la narration « vivante » des protagonistes, devient *dynamique* comme une scène de théâtre. Quoique paradoxale⁶⁸⁹, la porosité qui se crée entre les différents genres (pictural, romanesque et théâtral) est « la spécificité du pathos au XVIII^e siècle : il se situe en effet à la frontière des genres qu'il fait évoluer en fonctionnant comme un principe d'absorption générique⁶⁹⁰. » C'est parce que le *pathos* dirige – selon la définition encyclopédique⁶⁹¹ – continuellement le récit de *La Religieuse* et le récit des *Élixirs du Diable*, que l'étude du *pathos* révèle non seulement leurs procédés textuels propres à l'émotion, mais également comment cette contagion émotionnelle (celle entre les personnages et celle du personnage au lecteur) est certainement ambiguë chez les auteurs.

a. Transmutation de la diégèse en scène pathétique

Métaphorisée sous les termes de « tableau romanesque », cette transformation de la diégèse en scène pathétique est une opération esthétique qui consiste en une combinaison des sensations – sur le lecteur par le récit – causées logiquement par différents genres, ceux du roman, du théâtre et de la peinture. Cette combinaison cherche à focaliser l'attention du lecteur sur une situation précise dans le but premier de l'émouvoir étant donné que « le

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁸⁹ Emmanuelle Sauvage, « La tentation du théâtre dans le roman : analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson », *Lumen*, vol. 20, 2001, p. 147-148 : « Le "tableau" a le pouvoir de suspendre momentanément l'action, d'arrêter le temps, de fixer les scènes les plus pathétiques d'un roman. C'est là un de ses premiers paradoxes, puisqu'il lui faut cristalliser ce qui ne se laisse pas docilement enfermer dans un cadre : les mouvements du cœur et du corps, le désordre des passions. »

⁶⁹⁰ Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 6. Bien que le *pathos* ait sa propre spécificité au XIX^e siècle, Hoffmann a toujours promu ce décloisonnement des arts ; il est lui-même écrivain, peintre, musicien.

⁶⁹¹ Art. « Pathos » (*Belles-Lettres.*), *Encyclopédie*, vol. XII (1765), p. 171a : « le pathos règne dans un discours quand il renferme plusieurs de ces tours véhéments qui échauffent & qui entraînent l'auditeur comme malgré lui ».

“tableau” a le pouvoir de [...] fixer les scènes les plus pathétiques⁶⁹² » et que « Le pathétique des personnages permet au sujet de se reconnaître en eux⁶⁹³. » En revanche, pour susciter au mieux les émotions du lecteur, l’utilisation du *pathos* présuppose une certaine vraisemblance de la fiction. Les auteurs définissent eux-mêmes que l’art romanesque doit être théâtralisé avec une technicité qui le rend *vivant* et *vrai* pour devenir un tableau :

Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l’état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, *si naturelle et si vraie*, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau⁶⁹⁴.

Il répéta ses paroles, en imitant la voix de la timide enfant interrompue par de légers soupirs ; et, contrefaisant malicieusement quelques-unes de ses plaintes, il sut donner à ce gracieux tableau, en y projetant quelques rayons d’une ironie audacieuse, tant de relief que la scène prit pour *moi l’aspect le plus vivant et le plus charmant*⁶⁹⁵.

Ces opérations textuelles font référence à l’hypotypose qui est une « Figure de style consistant à décrire une scène de manière si frappante, qu’on croit la vivre⁶⁹⁶ » ou à l’*ekphrasis* dans son sens le plus large. Par ailleurs, cette vraisemblance, qui renvoie dans le panorama large du livre à l’illusion référentielle, a déjà été acceptée dans les œuvres du fait que les auteurs choisissent, d’une part, d’enraciner leur roman dans la réalité quotidienne et, d’autre part, de construire une existence « réelle » à leur protagoniste et, par extension, à tous les personnages. L’illusion référentielle établie, les sentiments des divers personnages touchent – plus ou moins – le lecteur, comme si les émotions de ce dernier reflétaient les leurs. Cette sensibilité communicatrice doit entraîner *a posteriori* une réaction *corporelle* du lecteur : les pleurs. En effet, depuis la fin du XVII^e siècle et plus manifestement au XVIII^e, il est *régulier* (aux sens étymologique et temporel du terme) de pleurer :

L’émotion se montre et se démontre par toutes sortes de signes verbaux ou gestuels et se transmet comme par contagion. Les larmes ne sont pas condamnées au secret honteux de l’intimité, car il n’est pas indigne de pleurer en public, bien au contraire : il s’agit d’un moyen infaillible de manifester sa sensibilité et de prouver ainsi les vertueuses qualités de son âme⁶⁹⁷.

Cette manifestation de la sensibilité, très affirmée chez le matérialiste⁶⁹⁸ en dépit de son caractère ambigu⁶⁹⁹, renvoie au pôle *actif* de cette même sensibilité. En cela, Diderot rejoint –

⁶⁹² Emmanuelle Sauvage, « La tentation du théâtre dans le roman : analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson », *art. cit.*, p. 147.

⁶⁹³ Vincent Jouve, *L’effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 213.

⁶⁹⁴ Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel* cité par Jean-Marie Apostolidès, « La religieuse et ses tableaux », *art. cit.*, p. 74, nous soulignons.

⁶⁹⁵ *ED*, p. 293, nous soulignons.

⁶⁹⁶ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « hypotypose », <https://www.cnrtl.fr/definition/hypotypose>

⁶⁹⁷ Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 1

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 1 : « Les retrouvailles entre deux amis, surtout quand l’un d’eux s’appelle Diderot, sont toujours chaleureusement démonstratives et souvent baignées de larmes. »

⁶⁹⁹ Il existe deux types de sensibilité, celle active qui est morale et celle passive qui est pathologique. Nous reviendrons sur cette séparation dans la sous-partie ci-dessous.

en s'éloignant de la définition encyclopédique de la sensibilité dans le domaine moral⁷⁰⁰ – la conception rousseauiste d'une sensibilité « active et morale qui n'est autre chose que la faculté d'attacher nos affections à des êtres qui nous sont étrangers⁷⁰¹ ». La sensibilité morale – ainsi que celle pathologique⁷⁰² – est également perceptible chez Hoffmann et elle se rapproche de la définition encyclopédique en raison de la doctrine philosophique du romantique : en rejetant le *paraître* de la société, il se détourne des valeurs matérielles des mœurs bourgeoises et philistines qu'il abhorre⁷⁰³ pour se consacrer à une moralité en accord avec son idéalisme⁷⁰⁴. En ce sens, il hérite de la conception des précédents penseurs allemands, à savoir que « Sentiments et passions, pour peu qu'on les canalise, sont non seulement compatibles avec la raison et la foi, mais nécessaires, car c'est la sensibilité qui donne à l'homme la force d'exercer la vertu et de se faire imiter par son prochain⁷⁰⁵ ».

Pour comprendre cette transmutation de la diégèse en scène pathétique, il faut *de facto* étudier les tableaux émouvants⁷⁰⁶ qui apparaissent aux « yeux » du lecteur en stimulant sa sensibilité morale. Cette dernière se communique soit positivement quand elle s'échange d'abord entre les personnages, soit négativement quand le lecteur réagit à une action de la scène en premier. Dans le cas où la sensibilité morale est exaltée chez le lecteur de façon positive, il s'agit généralement de scènes dans lesquelles les personnages éveillent en lui sa sensibilité par leur bonté religieuse. Cette dernière se voit principalement au travers des actions des mystiques. Dans *La Religieuse*, elle « apparaît » lorsque l'enthousiasme divin s'empare de Mère de Moni :

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. Ses pensées, ses expressions, ses images pénétraient jusqu'au fond du cœur ; d'abord on l'écoutait ; peu à peu on était entraîné, on s'unissait à elle ; l'âme tressaillait, et l'on partageait ses transports [...] on sortait de chez elle avec un cœur ardent, la joie et l'extase étaient peintes sur le visage ; on versait des larmes si douces ! c'était une

⁷⁰⁰ Art. « Sensibilité » (*Morale.*), *Encyclopédie*, vol. XV (1765), p. 52a : La sensibilité, en morale, est la « disposition tendre & délicate de l'âme, qui la rend facile à être émue, à être touchée ». Cette définition est contraire à la pensée matérialiste de Diderot où il n'existe que la matière et, donc, le corps.

⁷⁰¹ Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues*, cité par Marco Menin, « Les larmes de Suzanne », *art cit.*, p. 29.

⁷⁰² *cf. infra* : « Sensibilité ambivalente : prisme des émotions ».

⁷⁰³ John Milfull, « La géographie poétique des “*Élixirs du Diable*” », *art. cit.*, p. 72 : « L'Allemagne, en dépit de sa mission artistique, reste le « petit monde », pays du « petit bourgeois » et de l'aristocratie insouciant que Hoffmann satirise si amèrement dans son œuvre ». Il renvoie à l'analyse de Goerg Lukacs, dans *Deutsche Realisten des 19 Jahrhunderts*.

⁷⁰⁴ *cf. supra* : « L'homme en proie aux contradictions des lois ».

⁷⁰⁵ François Genton, « La volupté des larmes ou les aventures de la sensibilité masculine entre Lumières et romantisme », in *Textures. Images, mythes et sons. Des figures de l'art dans la littérature allemande*, Fabrice

Malkani et Marie-Hélène Pérennec (dir.), Lyon (Université Lyon 2), Centre de recherches langues et cultures européennes, 2005, [pagination inconnue].

⁷⁰⁶ D'autres tableaux sont présents dans *La Religieuse* et dans *Les Élixirs du Diable*, mais ils n'éveillent pas la sensibilité morale du lecteur. Semblablement, cette étude des tableaux n'est pas exhaustive du fait de leur grand nombre.

impression qu'elle prenait elle-même, qu'elle gardait longtemps, et qu'on conservait. Ce n'est pas à ma seule expérience que je m'en rapporte, c'est à celle de toutes les religieuses⁷⁰⁷.

Au moyen de l'hypotypose, la description des gestes corporels de la Mère (les mains jointes et la genuflexion) et de ses prières (avec l'énumération de cinq substantifs liés à elles), puis la rapide allusion à ses expressions physionomiques (qui ne sont guère détaillées) basculent la narration en un tableau, selon la définition qu'en fait Anne Patricia Williams :

The translation of the conventions of stage and painting to a literary text, from a visual or graphic manifestation to the description of that manifestation, is noteworthy, for the tableau, constituted of description rather than narration, works further to fragment the story's narrative and to interrupt the plotline⁷⁰⁸.

Quoique la représentation des transports mystiques de la Mère « interrompte l'intrigue », la description des effets de ce mysticisme sur ses filles spirituelles – ou « *the description of that manifestation* » – fragmente plus longuement ce passage du récit pour se concentrer sur l'émotion ressentie par les personnages ainsi que sur leurs pleurs et pour montrer *a fortiori* ce que le lecteur doit lui aussi ressentir⁷⁰⁹, par un effet d'inférence. En effet, Suzanne utilise la majorité (évoquée par la phrase « Ce n'est pas à ma seule expérience que je m'en rapporte, c'est à celle de toutes les religieuses » et, plus exactement, par l'adjectif indéfini « toutes ») en tant qu'argument – sans que celui-ci semble fallacieux comme l'argument *ad populum* – pour insinuer que la consolation provoquée par Mère de Moni est une conséquence normale et que le lecteur peut s'assimiler à cette norme, à cette force de l'art ou, plutôt, de l'expérience esthétique (que Kant considère comme « l'être universel »). Aussi, le substantif « expérience » – qui aurait pu être remplacé par « impression » – semble avoir une double fonction : il appuie l'aspect empirique de la sensibilité morale communicative et il justifie, dans une dimension métatextuelle et par la dimension morale de la sensibilité, l'utilité de l'œuvre – Diderot lui-même dit qu'il « avai[t] acquis de l'expérience⁷¹⁰ » en lisant et en devenant spectateur de Richardson. Ainsi, le lecteur diderotien acquiert lui aussi de l'expérience grâce aux tableaux romanesques que permet l'utilisation du *pathos*, ou du pathétique au sens large. Dans *Les Élixirs du Diable*, la sensibilité morale est également

⁷⁰⁷ LR, p. 41-42.

⁷⁰⁸ Anne Patricia Williams, « Description and Tableau in the Eighteenth-Century British Sentimental Novel », *Eighteenth-Century Fiction*, 8,4, juillet 1996, p. 468.

⁷⁰⁹ Il y a dans le tableau ses propres spectateurs, en arrière-plan, qui constituent des doubles du spectateur. Un procédé pictural rodé, que Diderot adapte lui-même à la description de tableaux (d'art) dans ses *Salons*, où, spectateur, il scénarise parfois son entrée dans la toile et même parfois le dialogue avec les personnages pour traduire leur émotion.

⁷¹⁰ Denis Diderot, « Éloge de Richardson [1766] », *op. cit.*, p. 213 : « J'avais entendu les vrais discours des passions ; j'avais vu les ressorts de l'intérêt et de l'amour-propre jouer en cent façons diverses ; j'étais devenu spectateur d'une multitude d'incidents, je sentais que j'avais acquis de l'expérience ».

exaltée par des tableaux qui mettent en scène la bonté religieuse, comme celle de la princesse-abbesse :

« Ma chère dame, je considère votre fils comme mon élève. À partir d'aujourd'hui, je veux me charger de lui. » L'émotion empêchait ma mère de parler ; elle baisa les mains de la princesse, en versant de chaudes larmes. Déjà nous étions sur le seuil de la porte, lorsque la princesse nous rejoignit. Elle me prit encore une fois dans ses bras, en ayant soin d'écarter la croix de diamants, et, me pressant sur sa poitrine, en pleurant si violemment que ses larmes brûlantes coulaient sur mon front, elle s'écria : « Franciscus ! Reste pieux et bon ! » Je fus touché jusqu'au fond de l'âme et, sans savoir vraiment pourquoi, je me mis aussi à pleurer⁷¹¹.

Si le spectacle de l'échauffement spirituel de Mère de Moni causait les larmes et activait la sensibilité morale des religieuses et du lecteur, ici ce sont les paroles de la princesse-abbesse – qui font la spécificité de son hystérie mystique – qui entraînent par deux fois les larmes, d'abord celles de la mère de Médard et ensuite celles de Médard lui-même. Chacune des actions est détaillée l'une après l'autre (baisemain → déplacement spatial de l'abbesse → embrassade) de sorte que le lecteur puisse imaginer mentalement la scène complète et *ipso facto* se transformer en spectateur. Cette description de cette manifestation graphique a les mêmes fonctions que dans *La Religieuse* vu qu'elle fragmente et interrompt le récit pour se concentrer sur l'émotion. La dimension morale et pathétique de cette scène s'accroît lorsque nous apprenons, au long du récit, que la princesse-abbesse était éperdument amoureuse du père de Médard – François – et allait se marier secrètement avec lui si le peintre n'avait pas interrompu le mariage⁷¹² ; et que la princesse-abbesse rentre dans les ordres à cause de ce malheur⁷¹³. Ainsi, bien que l'émotion et les larmes soient déjà omniprésentes, les paroles que l'abbesse prononce pour Médard (« Reste pieux et bon ! ») résonnent d'autant plus dans le for intérieur du lecteur qui connaît la réelle signification de celles-ci : Médard doit rester pieux pour ne pas devenir comme son père et se damner. Conséquemment, l'intensité de cette scène pathétique, qui est moins relevée par la ponctuation exclamative que par la circulation des émotions, fige celle-ci en tableau romanesque.

Dans les œuvres, les protagonistes face à l'enthousiasme des mystiques sont touchés en profondeur (« ses images pénétraient jusqu'au fond du cœur » dans *La Religieuse* ; « Je fus touché jusqu'au fond de l'âme » dans *Les Élixirs*) et cela suggère que les émotions deviennent plus véritables et *de facto* plus communicables au lecteur. Or, cette élévation morale qui est

⁷¹¹ *ED*, p. 29.

⁷¹² Voir : *ED*, p. 228 à 230. Le peintre savait que François avait tué le frère du Prince le jour de ces noces avec l'Italienne ; Italienne qu'il a également violée et qui a donné naissance à Victorin avant de mourir. Le peintre interrompt le mariage par sa seule présence étant donné que François, coupable et pris de folie, cherche à le tuer pour ensuite s'enfuir.

⁷¹³ *ED*, p. 231 : « La sœur de notre princesse, le cœur déchiré par les événements effroyables qui s'étaient précipités sur elle en si peu de temps, se retira au cloître de... où elle devint abbesse. »

octroyée par l'utilisation du *pathos* pour toucher émotionnellement le lecteur a comme « but [...] de transformer la communion affective en communion idéologique⁷¹⁴ » et, alors, d'orienter la moralité de celui-ci. Or, ce dernier dessein est également réalisable quand le lecteur est ému de manière négative par un tableau romanesque. Une des scènes parmi les plus pathétiques dans l'œuvre diderotienne est celle où Suzanne qui est sous l'autorité de Mère Sainte-Christine est emmenée par elle et ses subordonnées à M. Hébert pour se faire exorciser. Passage assez long (de la page 91 à la page 96) dont la narration est entrecoupée de plusieurs descriptions hypotypotiques, il se termine par le tableau le plus court, mais aussi le plus intense :

– Monsieur, où faut-il que j'aïlle ? – Dans votre cellule... – Je fis quelques pas, puis je revins, et je me prosternai aux pieds de la supérieure et de l'archidiacre. – Eh bien, me dit-il, qu'est-ce qu'il y a ? – Je lui dis, en lui montrant ma tête meurtrie en plusieurs endroits, mes pieds ensanglantés, mes bras livides et sans chair, mon vêtement sale et déchiré : Vous voyez !...⁷¹⁵

L'intensité pathétique du tableau s'explique par la multitude d'émotions que le lecteur peut ressentir : de la pitié et de la compassion pour cette jeune moniale qui est dans un état déplorable à cause de ses détentrices et, surtout, de la colère et de l'effroi envers la Mère Sainte-Christine et ses sous-fifres qui ont osé torturer une des leurs. Ici, Suzanne pourrait être identifiée une nouvelle fois à Jésus étant donné que, dans une lecture biblique⁷¹⁶, les meurtrissures de sa tête renverraient aux blessures causées par la couronne d'épines du Christ lors de sa Passion (quand il est conduit devant Ponce Pilate), tandis que les bras exsangues de Suzanne causés par des cordes qui les attachaient feraient écho aux stigmates de la Crucifixion de Jésus⁷¹⁷. Dans tous les cas, la théâtralisation de la scène, depuis la gémulation de Suzanne à l'exposition de ses blessures, ainsi que son exclamation suivie d'une aposiopèse accentuent les effets dramatiques et amplifient *ipso facto* les émotions du lecteur. Cette cruauté, qui active notre sensibilité morale par le dégoût, est également perceptible dans l'œuvre hoffmannienne. Alors que Médard est à Rome, il apprend qu'un condamné à mort demande que Médard vienne lui administrer l'extrême-onction. En y allant, il découvre que celui qui va être exécuté est frère Cyrille « dont les plus graves fautes avaient été les doutes qui de temps en temps venaient l'assaillir » (*ED*, 396-397) et dont le seul malheur a été d'être « victime de la fausseté et du péché qui entourent le trône de celui qui porte la triple couronne » (*ED*, 397). Bien qu'il soit sur le point de mourir, il garde « un sourire céleste et

⁷¹⁴ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 213.

⁷¹⁵ *LR*, p. 96

⁷¹⁶ Dans ce long passage des pages 91 à 96, d'autres références bibliques se dissimulent, comme lorsque Suzanne crie « mon Dieu, ne m'abandonnez pas » qui rappelle le cri de déréliction de Jésus sur la Croix.

⁷¹⁷ Dans une ironie tragique typiquement diderotienne, la jeune fille stigmatisée par sa communauté, qui a dévoyé le message du Christ, porte ainsi les stigmates de ce dernier.

radieux » (ED, 395) ; il se recueille pieusement et paisiblement sans vouloir qu'on le venge par peur de nouvelles représailles envers ceux qui restent⁷¹⁸. La sainte dévotion de Cyrille, qui est construite à l'aide de différents tableaux, émeut le cœur du lecteur qui déplore la future perte du moine et se révolte à sa place contre les dominicains du Pape. À l'instar de *La Religieuse*, les précédentes fragmentations du récit préparaient un dernier tableau, celui de l'exécution de Cyrille :

Des hommes masqués étaient entrés ; ils tirèrent le vieillard hors du lit et le traînèrent, lui que l'épuisement empêchait de marcher, à travers le couloir qui conduisait au caveau dans lequel j'avais d'abord été. Sur un signe des hommes masqués, je l'avais suivi. Les dominicains avaient formé un cercle, à l'intérieur duquel on plaça le vieillard et on ordonna à celui-ci de s'agenouiller sur un tas de terre que l'on avait remuée au milieu. On lui avait mis un crucifix dans la main. J'étais entré dans le cercle, comme le voulait ma fonction, et je priai à haute voix. Un dominicain me prit par le bras et me tira de côté. Au même instant, je vis un glaive briller dans la main d'un homme masqué, qui venait d'entrer dans le cercle, et la tête sanglante de Cyrille roula à mes pieds⁷¹⁹.

Tandis que la description minutieuse des faits et gestes – qui fait figure d'hypotypose – de chaque personnage (Cyrille et Médard) ou groupe de personnages (les dominicains) cristallise l'action, la concision des phrases et leur enchaînement (qui peut aussi être suggéré par la locution adverbiale « au même instant ») accélèrent le rythme du récit. Cette bizarrerie narrative crée une tension dramatique chez le lecteur qui devient dépassé par les événements de ce tableau. La finalité de celui-ci qui est déjà assez épouvantable, à savoir « la tête sanglante de Cyrille » qui roule, en devient absolument effroyable. En dehors de cette violence qui active la sensibilité morale du lecteur par le dégoût, celui-ci peut aussi être touché par le sentiment d'espérance occasionné par la mort de Cyrille parce qu'il est un martyr à l'image de saint Jean le Baptiste ou saint Denis (tous deux ont été décollés) ; le glaive qui symbolise logiquement la Justice – ou, dans une perspective religieuse, la Parole de Dieu – est détourné pour montrer l'infamie des dominicains et accentuer la sainteté du vieillard.

In fine, ces quatre tableaux qui éveillent la sensibilité morale (de manière positive ou de manière négative) avec l'utilisation du *pathos* guident la moralité du lecteur pour une meilleure transmission des discours idéologiques des auteurs. Diderot, dans un premier temps, montre la bonté que peut transmettre la religion chrétienne au travers de l'enthousiasme de Mère de Moni pour, dans un second temps, renforcer la cruauté de Mère Sainte-Christine et

⁷¹⁸ ED, p. 397 : « Retourne à notre couvent. Léonard est au courant de tout ; il sait comment je meurs ; conjure-le de ne point parler de mon trépas. La mort serait, quand même, vite venue m'atteindre, moi, qui ne suis qu'un vieillard à bout de forces. Adieu, mon frère, prie pour le salut de mon âme. Je serai auprès de vous quand vous célébrerez au couvent mon requiem. Jure-moi que tu tiendras secret tout ce que tu as appris ici, car tu ne ferais autrement qu'amener ta perte et jeter notre couvent dans mille périls. »

⁷¹⁹ ED, p. 398.

apitoyer plus fortement le lecteur sur la condition de Suzanne ; ce parallèle stratégique consent à placer le couvent en symétrie de la société avec Mère de Moni et expose, avec la Mère sadique, la violence et la perversion qu'occasionnent majoritairement les règles contre-nature du cloître dans lequel les traits néfastes de l'homme en société s'exacerbent. Hoffmann joue également sur une symétrie, celle entre l'Allemagne Rosalienne symbolisée ici par la bonté de la princesse-abbesse (ainsi que celle de Cyrille) et l'Italie Vénusienne représentée par la perniciosité des dominicains du Pape ; il révèle ainsi, au travers des inhumanités dont est capable le Vatican avec la décapitation du pieux Cyrille, que les hommes religieux de la patrie de Vénus se sont détournés du spirituel – à l'inverse des moines allemands dont font partie Cyrille et la princesse-abbesse – et ont choisi une matérialité contraire à l'idéal de l'Absolu. *A fortiori*, en fixant des scènes pathétiques et en décloisonnant les arts, le tableau romanesque (dans son ensemble dans les œuvres du corpus) affirme sa capacité à insuffler sa propre réalité et sa propre vraisemblance. En effet, « La Religieuse est une œuvre qui atteste pour Diderot que le pouvoir d'illusion de la littérature est au moins aussi grand que celui de la peinture qui lui sert de modèle et qu'il propose à son tour en modèle⁷²⁰. » Semblablement :

En intégrant son récit dans une description picturale, Hoffmann répond au XIXe siècle qui donne à l'*ekphrasis* une triple dimension : « le renforcement de l'illusion référentielle », « les perspectives multiples » et « les mises en abyme ». L'écrivain construit une réalité au sein de sa fiction à partir d'un tableau existant et se sert de la peinture comme support. Il se place en position de spectateur pour ensuite donner vie à sa perception et en faire une amorce narrative⁷²¹.

En d'autres termes, les romans en créant des tableaux dans leur espace textuel peuvent justifier, dans une dimension métatextuelle, à la fois de leur vraisemblance et de leur utilité (contrairement aux deux critiques qui sont opposées au roman) grâce à la sensibilité morale communicatrice. Or, certains tableaux où la sensibilité est omniprésente semblent devenir ambivalents puisque celle-ci peut aussi être pathologique, ce qui induit un autre type de lecture.

b. Sensibilité ambivalente : prisme des émotions

Les auteurs utilisent le *pathos* pour émouvoir le lecteur et pour orienter, conformément à leur idéologie, la moralité de celui-ci en touchant sa sensibilité morale. Tandis que les tableaux où s'expose la cruauté activent la sensibilité par le rebutement, ceux où s'enthousiasment la Mère de Moni et la princesse-abbesse stimulent cette sensibilité-ci en

⁷²⁰ Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 165.

⁷²¹ Ingrid Remy-Lacheny, *Étude des "Frères de Saint-Sérapion" d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, op. cit., p. 177.

réfléchissant les sentiments des mystiques dans ceux du lecteur. Or, ces deux derniers tableaux peuvent déjà être ambivalents puisque la sensibilité morale que transmettent les mystiques est aussi pathologique *per se* en étant une manifestation de leur hystérie. De prime abord, la sensibilité morale et la sensibilité pathologique sont opposées parce que la première est *active* comparée à la dernière qui est *passive*. Première ramification de la sensibilité, elle s'exprime notamment, chez Diderot, par le paradoxe entre sa conception de la sensibilité et sa conception du « grand homme ». Le grand homme est celui qui « s'occupera sans relâche à [...] affaiblir⁷²² » sa sensibilité pour devenir sage ; l'être sensible est celui « qui est abandonné à la discrétion de son diaphragme⁷²³ », à savoir l'organe qui est, conjointement, le « point où les dérangements de cette machine [humaine] viennent se concentrer⁷²⁴ » et le centre de la moralité⁷²⁵. Parmi les personnages qui sont les plus sensibles, les deux dernières Mères dans *La Religieuse* (et Médard dans *Les Élixirs*) sont immorales du fait qu'elles soient assujetties à leur passion. Or, si les traits les plus néfastes de la société s'exacerbent à cause des interdits religieux et de la claustration (donc en engendrant la folie), les plus bienfaisants aussi puisque, avec la mystique diderotienne (et la mystique hoffmannienne), nous constatons finalement que la sensibilité *passive* peut également être *morale*. Or, il s'agit moins ici d'une seconde ramification de la sensibilité que d'une caractéristique spéciale de la moralité s'exprimant par les larmes. En effet, le mysticisme est certes une aliénation passive, mais une qui se manifeste par une parole extatique communicatrice et par des larmes contagieuses :

Les larmes morales sont relationnelles, puisqu'elles impliquent un contact et un échange entre deux sensibilités qui interagissent. Les larmes morales, qui correspondent à un équilibre physiologique entre le cerveau et le diaphragme, sont un indice certain de vertu. Elles dévoilent la véritable nature de l'être humain, faite de compassion et de sociabilité, que le couvent lui-même – lieu antisocial par antonomase – ne réussit pas à effacer complètement⁷²⁶.

Inversement, « les larmes pathologiques sont autoréférentielles, puisqu'elles proviennent d'une prévalence excessive de la dimension passionnelle (diaphragme) ou de la dimension rationnelle (cerveau)⁷²⁷ ». Ainsi, bien que l'hystérie mystique soit une passion incontrôlable qui induit un déséquilibre du réseau, le fait qu'elle interagisse avec une autre personne lors de son expression lui permet de prendre un caractère moral. Marco Menin présente cette subdivision du larmoiement telle qu'elle est faite dans la pensée matérialiste de Diderot, mais ces deux pôles distincts des larmes existent également dans la pensée allemande. Pendant

⁷²² Denis Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, *op. cit.*, p. 153.

⁷²³ *Ibid.*, p. 152.

⁷²⁴ Art. « Spasmes » (*Medec. Patholog.*), *Encyclopédie*, vol. XV (1765), p. 434b–438a.

⁷²⁵ Denis Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 826 : « La tête fait les hommes sages ; le diaphragme les hommes compatissants et moraux. »

⁷²⁶ Marco Menin, « Les larmes de Suzanne », *art cit.*, p. 35.

⁷²⁷ *Ibid.*

l'*Aufklärung* (qui reste, au contraire des Lumières françaises, empreint de transcendance religieuse), les larmes exprimaient cette sensibilité active :

Avant même la première traduction allemande d'Ossian (en 1768-1769), Klopstock et Lessing avaient préparé à ce triomphe des larmes en Allemagne. Ainsi, comme dans le *Nouveau Testament*, le Jésus du III^e chant du Messie (1748) de Klopstock pleure, mais ce sont des larmes « philanthropiques » (*menschenfreundliche Tränen*) [...] La dernière phrase de Nathan le Sage (*Nathan der Weise*, 1779) suffira peut-être pour exprimer la généralisation des larmes compassionnelles dans la littérature de l'*Aufklärung* : « Le rideau tombe, tandis que tous les personnages échangent des embrassades muettes »⁷²⁸.

Johann Wolfgang von Goethe, au contraire, développe que la sensibilité peut devenir néfaste : « l'apport principal de *Werther* consiste en une description précise, voire pointilleuse des conditions psychiques et sociales qui expliquent, sans le justifier, le suicide du jeune homme : la passivité sentimentale joue ici un rôle fatal⁷²⁹ » et se manifeste par des larmes pathologiques dans *Les souffrances du Jeune Werther* (1774). C'est ainsi que Hoffmann, qui hérite de ces prédécesseurs rationnels et sentimentaux, partage *in fine* cette conception dichotomique de la sensibilité ou activement vertueuse ou passivement préjudiciable. À l'instar de Diderot néanmoins, Hoffmann montre que le mysticisme de la princesse-abbesse est, certes, une « passivité sentimentale » mais qui s'exprime par des « larmes compassionnelles ». Aussi, pour le romantique, l'expression de larmes pathologiques n'empêche guère ultérieurement l'expression de larmes morales, comme avec Médard (en témoigne la chronologie du livre selon les pages) : « Là, je me jetai à terre, en proie à un désespoir fou ; des larmes brûlantes jaillissaient de mes yeux ; je maudissais la jeune fille et moi-même. » (*ED*, 41) ; « fondant en larmes, l'âme pleine de contrition, sans pouvoir prononcer une parole, je me précipitai à ses pieds » (*ED*, 414). Ainsi, bien que nous rejoignons Marco Menin sur le fait que « Toutes les larmes ne peuvent pas être "bien douces" car toutes ne seront pas authentiquement morales⁷³⁰ », nous nous devons cependant de nuancer sa démonstration (sans la contester) puisque, par le biais des tableaux des mystiques, il est déjà constaté que les larmes pathologiques ne sont pas toutes autoréférentielles.

De même, toutes les larmes relationnelles ne sont pas morales. C'est ce que l'on peut observer dans *La Religieuse* et, plus exactement, dans la scène où Suzanne raconte ses précédents supplices à la Mère d'Arpajon :

Je commençai donc mon récit à peu près comme je viens de vous l'écrire. 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,

⁷²⁸ François Genton, « La volupté des larmes ou les aventures de la sensibilité masculine entre Lumières et romantisme », *art. cit.*, [pagination inconnue].

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ Marco Menin, « Les larmes de Suzanne », *art. cit.*, p. 34.

contre celles de Longchamp [...] Et elle ne me répondait que par ces mots : Les méchantes créatures ! les horribles créatures ! Il n'y a que dans les couvents où l'humanité puisse s'éteindre à ce point [...] Comment l'éclat de ces yeux ne s'est-il pas éteint dans les larmes ? Les cruelles ! serrer ces bras avec des cordes !... et elle me prenait les bras, et elle les baisait... Noyer de larmes ces yeux !... et elle les baisait. Arracher la plainte et le gémissement de cette bouche !... et elle la baisait. Condamner ce visage charmant et serein à se couvrir sans cesse des nuages de la tristesse !... et elle le baisait... Faner les roses de ces joues !... et elle les flattait de la main et les baisait... Déparer cette tête ! arracher ces cheveux ! charger ce front de souci !... et elle baisait ma tête, mon front, mes cheveux... Oser entourer ce cou d'une corde, et déchirer ces épaules avec des pointes aiguës !... Et elle écartait mon linge de cou et de tête, elle entrouvrait le haut de ma robe, mes cheveux tombaient épars sur mes épaules découvertes, ma poitrine était à demi nue, et ses baisers se répandaient sur mon cou, sur mes épaules découvertes et sur ma poitrine à demi nue. Je m'aperçus alors, au tremblement qui la saisissait, au trouble de son discours, à l'égarment de ses yeux et de ses mains, à son genou qui se pressait entre les miens, à l'ardeur dont elle me serrait et à la violence dont ses bras m'enlaçaient, que sa maladie ne tarderait pas à la prendre. Je ne sais ce qui se passait en moi ; mais j'étais saisi d'une frayeur, d'un tremblement et d'une défaillance qui me vérifiaient le soupçon que son mal était contagieux⁷³¹. »

Le tableau débute, semble-t-il, de façon tout à fait morale. Les premiers pleurs et les marques d'indignation sont la réaction normale d'une personne vis-à-vis des malheurs de Suzanne puisque c'est une réponse qui a déjà été observée après la scène d'exorcisme. Les pleurs de la Mère se calquent sur l'attitude attendue du marquis – et *a fortiori* du lecteur – après l'exorcisme de Suzanne qui verserait moralement des larmes comme elle le sous-entend : « 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 ». Aussi, les cris d'indignation de la supérieure lesbienne qui appellent les détentrices de Suzanne « [d]es méchantes créatures ! [d]es horribles créatures ! » remémorent ceux de M. Hébert envers Mère Sainte-Christine lorsqu'il lui crie : « Des chrétiennes ! des religieuses ! des créatures humaines ! » (LR, 99). En jouant sur la symétrie des deux tableaux, l'auteur invite, voire incite, le lecteur à partager les émotions de la Mère lesbienne étant donné que la position d'hommes raisonnés que sont Croismare et Hébert justifie (comme un argument d'autorité) d'un côté les pleurs et de l'autre la révolte. Pourtant, la scène est peu à peu dérangeante en glissant de la moralité à l'immoralité ; la Mère se transforme ironiquement elle-même en créature (de la folie) en profitant une fois de plus de l'innocence de Suzanne et du fait qu'elle raconte ses supplices. Seul le premier supplice physique évoqué, celui des cordes, est fondé, l'énumération des autres blessures (« Arracher la plainte et le gémissement de cette bouche !... », « Faner les roses de ces joues !... », « Noyer de larmes ces yeux !... ») est, quant à elle, transfigurée par le fantasme de la supérieure lesbienne pour lui permettre d'embrasser chaque partie du corps de Suzanne. La répétition des conjonctions de coordination « et », qui est adjointe à celle des phrases verbales « elle la baisait » (à quelques variations près), engendre

⁷³¹ LR, p. 143-144.

alors un malaise de plus en plus palpable chez le lecteur qui devient voyeur malgré lui. Quoique cette scène saphique puisse procurer quelques plaisirs au lecteur, elle n'en est pas moins dérangeante par la promptitude du changement du registre pathétique en un registre plus lyrico-érotique et plus particulièrement parce que cet érotisme est lié aux malheurs de Suzanne, selon un ancien topos libertin : la consolation de la jeune fille comme prétexte. Si la scène portait logiquement sur la confiance de Suzanne, le lecteur devient le confident forcé de la perversité de la supérieure qui communique *in fine* sa sensibilité pathologique par des larmes qui le sont aussi.

C'est également une scène de confiance, dans les *Élixirs du Diable*, qui démontre que les larmes communicables ne sont pas que morales quand un échange entre deux sensibilités se produit, à savoir le tableau romanesque où Aurélie confesse ses sentiments amoureux à Médard :

Elle s'agenouilla. Un profond soupir s'échappa de sa poitrine. Je sentais son haleine brûlante ; avant même qu'elle parlât, j'étais sous l'emprise d'un charme étourdissant. Comment décrire le ton tout à fait particulier de sa voix, qui pénétrait au plus profond du cœur ? Chacune de ses paroles me saisissait l'âme, lorsqu'elle m'avoua qu'elle nourrissait un amour défendu. Cet amour, elle le combattait en vain depuis longtemps ; il était d'autant plus coupable que des chaînes sacrées liaient à jamais l'objet de son amour. Mais dans la folie d'un désespoir sans bornes, elle avait maudit ces chaînes. Elle s'arrêta. Puis, au milieu d'un flot de larmes, qui étouffaient presque ses mots, elle s'écria : « Médard ! c'est toi, toi-même, que j'aime d'un amour indicible. » Comme saisi d'un spasme mortel, tous mes nerfs se mirent à trembler ; j'étais hors de moi ; un sentiment inconnu me déchirait la poitrine. Je voulais la voir, la presser contre mon cœur, mourir de joie et de souffrance ! Pour une minute de cette félicité, j'étais prêt à endurer le martyr éternel de l'enfer ! Elle se taisait, mais j'entendais sa respiration profonde. Dans une sorte de désespoir sauvage, je ramassai violemment mes forces. Ce que je lui dis, je ne le sais plus ; mais je la vis se lever et s'éloigner, tandis que moi, mon mouchoir pressé sur les yeux, je restai assis dans le confessionnal, comme paralysé et ayant perdu tout contrôle sur moi-même. Heureusement, personne n'entra plus dans l'église, et je pus, sans être remarqué, me retirer dans ma cellule. Comme tout alors m'apparut sous un autre jour ! Que mes aspirations étaient folles et insipides ! Je n'avais pas vu le visage de l'inconnue, et cependant il vivait en moi et me regardait avec des yeux ravissants et d'un bleu sombre, où perlaient des larmes, qui tombaient dans mon cœur comme un feu dévorant, y allumant une flamme que ne pouvaient étouffer ni prière ni pénitence. J'avais même essayé de l'éteindre, en me flagellant jusqu'au sang avec la corde à nœuds ; je voulais éviter la damnation éternelle qui me menaçait, car, souvent, ce feu allumé par l'étrangère éveillait maintenant en moi les désirs les plus coupables qui m'étaient jusqu'alors restés inconnus ; mais je n'arrivais pas à m'affranchir de ce tourment voluptueux⁷³².

Ce tableau hoffmannien mélange les topoï de la confession amoureuse (pour Aurélie) et du « coup de foudre » (pour Médard). L'amour qui est généralement associé à une vertu, voire qui crée la raison comme dans l'univers moliéresque, est ici enchaîné au péché comme en atteste le champ lexical du sacrilège avec les termes « amour défendu », « coupable », « maudit ». Également signe de la malédiction de la famille de Médard et d'Aurélie, ce sacrilège provoque la folie au sein de laquelle les pulsions sexuelles deviennent incontrôlables. C'est en cela que le champ lexical est juxtaposé (en renvoyant à la réaction de

⁷³² ED, p. 66-68.

Médard) aux thèmes de la démence (souligné par la proposition principale « j'étais hors de moi », le groupe nominal « une sorte de désespoir sauvage » et la proposition subordonnée participiale « ayant perdu tout contrôle sur moi-même ») et de la sexualité (suggérée par les groupes nominaux « un spasme mortel » et « ce feu dévorant », ainsi que par la proposition subordonnée conjonctive de but « une minute de cette félicité »). En confessant son amour sacrilège « [qu']elle combattait en vain », Aurélie communique sa sensibilité à celle de Médard qui s'active pathologiquement. Or, à l'inverse de la Mère lesbienne diderotienne qui transforme le lecteur en voyeur, le lecteur hoffmannien est le « simple » témoin d'un amour impossible ; face à cette tragédie à la manière shakespearienne⁷³³, il semble davantage partager la tristesse de la pieuse femme qui pleure désespérément son amour et condamner la réaction perverse du moine. Pourtant, malgré sa piété apparente, la jeune femme est également pervertie par ses passions comme elle le rapporte dans sa lettre que Médard lit⁷³⁴ ; d'une attente morale à une réalité immorale, ce détournement du discours amoureux se manifeste singulièrement par l'allusion à la voix d'Aurélie. Dans l'œuvre, la première évocation de ce paradigme renvoie à la voix de la princesse-abbesse : métaphorisant la voix de la Mère-Nature de l'âge d'or et devenant une Muse, elle a illuminé l'âme de Médard – lorsqu'il était civil – et son sentiment religieux. En revanche, la voix d'Aurélie, qui est encore laïque et non mystique, allume – en mettant symboliquement le feu aux poudres de la folie – la nature pécheresse du moine, ce qui signifierait qu'elle symbolise (avec ses passions) la voix de Vénus, déesse de l'amour *diabolique* car « les divinités païennes réclament toujours l'allégeance du sang⁷³⁵ ». Par ce jeu de l'auteur qui trompe le lecteur avec la double apparence d'Aurélie (qui semble premièrement incarner Rosalie mais qui symbolise finalement Vénus), la scène change de perspective et devient lisible d'un œil ironique.

Bien que la pathologie puisse transmettre des larmes morales puisqu'elles sont relationnelles, les larmes relationnelles *a contrario* n'expriment pas toutes la moralité de la (ou des) personne(s) qui pleure(nt). Par le biais des deux tableaux de « confiance », il est possible de constater que les larmes relationnelles communiquent également l'immoralité du pleureur et/ou de la pleureuse. Le tableau diderotien où la supérieure s'indigne et pleure du sort de Suzanne semble, de prime abord, moral en se référant aux réactions de la scène d'exorcisme de la jeune moniale ; cependant, loin d'être une directrice de conscience louable,

⁷³³ Pour voir les aspirations shakespeariennes des romantiques, voir : Alain Montandon, « Le merveilleux romantique en Allemagne et ses modèles », *Romanticismi*, vol. 4, 2019, p. 83-99.

⁷³⁴ Voir, *ED*, p. 301-315. Il s'agit de la même scène mais racontée du point de vue d'Aurélie, ce qui crée une specularité scénique.

⁷³⁵ John Milfull, « La géographie poétique des “Élixirs du Diable” », *art. cit.*, p. 65.

elle exploite les supplices de Suzanne pour satisfaire sa perversité en la baisant plus que de raison. Cela crée un trouble chez le lecteur qui est ou émoussé ou dégoûté en devenant un voyeur et le confident de la Mère, alors qu'il attendait – par la symétrie de cette scène et de celle de l'exorcisme – une réaction morale de la supérieure. Le tableau hoffmannien, quant à lui, reprend la confession amoureuse d'Aurélie qui est certes sacrilège, mais qui semblait normale parce que son objet d'amour est inatteignable. Même si le lecteur peut comprendre sa réaction et s'émeut par cette triste fatalité – tout en rejetant la réaction perverse de Médard –, il apprend ultérieurement dans une lettre qui dévoile le point de vue d'Aurélie qu'elle est aussi pervertie par la luxure ; il serait presque possible d'entendre le rire ironique de Hoffmann que le lecteur pourra partager *a posteriori* en prenant conscience du jeu de l'auteur. *In fine*, chacun de ces tableaux peut être lu selon une double perspective qui autorise des émotions diverses. Tel un prisme qui disperse la lumière blanche en plusieurs couleurs réfractées, l'ambivalence de la sensibilité permet la dispersion du sentiment en plusieurs émotions éventuellement discordantes. Or, cette ambivalence du sentiment produit également une ambivalence de l'écriture elle-même où une double perspective survient et qui est perceptible par la spécularité de l'écriture des protagonistes.

c. Spécularité du texte ou les reflets de la folie

L'ambivalence de la sensibilité qui communique des émotions contradictoires suggère en même temps une ambivalence de l'écriture des protagonistes qui se dévoile singulièrement par la spécularité des œuvres entre jeux de regard et reflets de la folie (ou au moins de l'ambiguïté). La spécularité est le substantif dérivé de l'adjectif « spéculaire » qui est issu du latin *specularis* signifiant « de/en miroir, transparent ». En littérature, la spécularité désigne les jeux de miroir d'un texte, c'est-à-dire les reflets possibles d'un même personnage, ou les scènes qui se réfléchissent entre elles, comme le tableau de confidence de Suzanne – ou davantage de l'hystérie de la Mère d'Arpajon – qui fait écho à la scène d'exorcisme ; ou comme le tableau de la confession amoureuse d'Aurélie qui est d'abord lu du point de vue de Médard, puis du point de vue de la jeune femme quelques centaines de pages plus loin – les deux scènes étant spéculairement symétriques. Ainsi, les jeux de miroir font réfléchir – dans son sens étymologique et optique – le texte et – dans son sens figuré et intellectuel – le lecteur en exposant des niveaux de perspectives différents qui semblent paradoxalement concilier des émotions aussi contraires ou ambivalentes soient-elles.

Cette double perspective se remarque, en premier lieu, par le biais de l'écriture des protagonistes qui retranscrit leur propre regard sur le monde. Dans *La Religieuse*, le style de Suzanne révèle qu'elle est conjointement une observatrice qui détaille la folie des religieuses (entre autres, par l'emploi de vocabulaire médical) et une jeune fille aussi innocente qu'impuissante qui se livre sensiblement à un inconnu – le marquis de Croismare – dans l'espoir d'être sauvée. C'est en cela que Marco Menin développe que :

Suzanne peut ainsi être considérée comme un véritable « hybride », fruit de la fusion et de la synergie de deux genres apparemment inconciliables : le roman sentimental à la Richardson, construit autour du personnage de la jeune fille, et le traité médical, dans lequel le même personnage devient voix narrative⁷³⁶.

Semblablement, Médard est un jeune homme naïf qui n'a aucune expérience de la société civile *per se* avant sa vêtue, en n'ayant vécu qu'à proximité de lieux ou saint – Saint-Tilleul – ou religieux (le couvent des capucins de B...). Le style de Médard se remarque, de prime abord, par sa naïveté et sa sensibilité morale – comme en témoigne son émerveillement devant la sainteté de l'abbesse et de Léonard – ; puis, dès que Médard vit ses premières tentations et passions, son style retranscrit une sensibilité plus pathologique au travers des observations de sa propre folie, de ses causes à ses conséquences. Autrement dit, Médard peut être aussi « le fruit de la fusion et de la synergie entre deux genres apparemment inconciliables », à savoir le roman sentimental du personnage du jeune homme (à la manière du *Werther* de Goethe) et le traité de psychologie clinique (qui, malgré la dimension surnaturelle, pourrait être considéré comme proto-psychoanalytique du fait que Freud prend en exemple la vie préconsciente de Médard et sa duplicité pour expliciter l'*Unheimliche*). Au lieu de souligner ici l'équilibre des facultés intellectuelles et des facultés sensibles, cette double écriture est métaphoriquement le signe de la dualité des protagonistes et *ipso facto* incarne des facettes spéculaires et complémentaires de leur personnalité. Chez Suzanne, à la fois naïvement femme et rationnellement homme, la duplicité se distingue par « Les discordances de sa voix et de son point de vue [qui] tiennent à cette ambivalence fondamentale qui la maintient [conjointement] dedans et dehors, appartenant au couvent et l'observant avec une sorte de distance clinique⁷³⁷ ». Quant à la duplicité de Médard, elle se manifeste (premièrement) par une scission de sa psyché entre une voix personnifiant la loi – de Dieu – et une autre, l'infraction – du Diable –, qui le rend « en désaccord avec [lui]-même » (*ED*, 150). *A fortiori* leur duplicité d'écriture qui symbolise celle de leur caractère se matérialise par la spécularité.

⁷³⁶ Marco Menin, « Les larmes de Suzanne », *art. cit.*, p. 25.

⁷³⁷ Florence Lotterie, *LR*, p. XXVIII.

Le roman hoffmannien incarne une véritable « maison des miroirs »⁷³⁸ où la majorité des personnages importants ont un double qui est leur autre spéculaire spirituellement (Léonard) ou mentalement (Pietro Belcampo), ou encore mentalement *et* physiquement (Médard, Aurélie et Victorin). La paire Médard/Victorin est importante parce que la dimension fantastique de l'œuvre repose en particulier sur leur gémellité surnaturelle. Alors qu'ils n'ont pas la même mère, Victorin est le jumeau parfait de Médard, *si* parfait que, même s'il est l'aîné, Victorin partage la cicatrice faite par la croix en diamant de la princesse-abbesse dans le cou de Médard⁷³⁹ ; *si* parfait qu'ils partagent également d'identiques pensées comme par télépathie⁷⁴⁰. C'est en cela que Elizabeth A. Wright exprime que Victorin existe « subjectivement et objectivement en ayant une réalité historique en tant que membre de la famille de Médard et en ayant également une réalité psychologique en tant que partie du soi de Médard⁷⁴¹ ». Tout en renforçant la dimension surnaturelle des *Élixirs*, cette spécularité entre les demi-frères engendre le doute propice au fantastique par l'impossibilité de cette cicatrice et l'improbabilité de cette connexion mentale, puis interroge la réalité des aventures de Médard : les vit-il réellement ou les rêve-t-il ? Cette question ne peut avoir de réponses définitives tant la nature de l'œuvre est ambivalente. Du départ de Médard du couvent des capucins à sa fuite de la résidence du Prince, les demi-frères ont un parcours en miroir. Ils se rencontrent tous deux dans la forêt dans laquelle Médard pense avoir tué Victorin en le faisant se renverser de peur dans le gouffre du Diable ; néanmoins, Victorin réapparaît ensuite dans le château du baron de F... (où l'épisode télépathique intervient), dans la maison du garde des eaux et des forêts (qui ne concordent plus avec la temporalité de sa dernière apparition⁷⁴²), dans la résidence du Prince (où il se fait enfermer à son tour en innocentant Médard et s'échappe le jour de son exécution et du mariage de Médard qui lui aussi s'échappe après avoir tenté de tuer Aurélie), puis une nouvelle fois dans une autre forêt (où il saute sur le dos

⁷³⁸ Nous reprenons ici le titre d'un article d'Allienne R. Becker, "*Die Elixiere des Teufels* : E.T.A. Hoffmann's House of Mirrors".

⁷³⁹ Ce qui occasionne de nombreuses confusions de leur identité, comme au château du baron de F... où Euphémie pense que Médard est Victorin déguisé en moine.

⁷⁴⁰ *ED*, p. 121 : "Ils m'entendirent. La troupe s'arrêta, comme clouée sur l'escalier. Je ne voulais plus fuir ; je m'apprêtais même à marcher vers eux, pour leur annoncer en paroles foudroyantes que la vengeance de Dieu avait atteint des criminels, quand, spectacle effrayant, j'aperçus devant moi le spectre sanglant de Victorin. Et ce n'était pas moi qui avais parlé à mes poursuivants, mais Victorin lui-même. »

⁷⁴¹ Elizabeth A. Wright, *E.T.A. Hoffmann and the Rhetoric of Terror*, cite par Allienne R. Becker, "*Die Elixiere des Teufels* : E.T.A. Hoffmann's House of Mirrors", *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 9, n° 2 (34), p.

122-123 : "both objectively and subjectively, having an historical reality as a member of Medardus' family and also a psychological reality as part of Medardus self".

⁷⁴² Comme l'explique Léonard, « Seul le moment de l'arrivée du moine chez le forestier, tel que celui-ci l'indique, ne concorde pas avec l'indication de Reinhold au sujet du jour où Victorin s'est enfui du château. D'après les affirmations du forestier, il faudrait que Victorin devenu fou se fût fait voir dans la forêt aussitôt après être arrivé au château du baron », *ED*, p. 429.

de Médard qui s'évanouit). Après son évanouissement et à son réveil dans l'hôpital des frères de la Charité, Médard décide à la suite de toutes ses péripéties de partir à Rome pour exécuter la tâche que Léonard lui avait demandée et également pour se repentir. À partir de ce moment, Victorin n'apparaîtra plus⁷⁴³ qu'à la toute fin pour tuer Aurélie. Pourquoi Victorin a-t-il arrêté de suivre Médard dès lors que celui-ci était (plus ou moins) contrit et ne réapparaît qu'à l'ultime épreuve de la bonne foi de Médard lors de la vêtue d'Aurélie ? L'état mental de Médard était-il trop dérangé par les perversions tentatrices du Diable et l'a-t-il fait halluciner la présence de Victorin ? Pourquoi aurait-il alors été innocenté et sorti de prison ? Y est-il seulement allé ? En raison de ces perspectives possibles et « de ce[s] ambiguïté[s], il est impossible de distinguer les rêves de la réalité éveillée, la santé mentale de l'aliénation mentale [...] ce qui rend l'intrigue extrêmement difficile à suivre alors que le lecteur tente de se frayer un chemin à travers tous ces reflets⁷⁴⁴. » *In fine*, cette multiplication des points de vue crée trop d'ambiguïtés qui perdent le lecteur dans la structure et, au même degré, dans ses sentiments. En effet, tandis que le texte est sinistre par les actes du parcours mortifère des demi-frères, il devient également burlesque par « le dédoublement et la spécularité de l'histoire [qui] se poursuivent jusqu'à l'exagération ridicule⁷⁴⁵ », ce qui ne peut que rendre le lecteur perplexe puisqu'il ne sait plus s'il doit être effrayé ou rire, voire être ému face à la contrition du moine à la fin ou bien le prendre en pitié si jamais sa folie est hallucinatoire.

Dans le roman diderotien aussi des procédés spéculaires sont observables, cependant différemment des *Élixirs* en exposant des jeux de regard et des constructions en diptyque. La longue scène d'exorcisme de Suzanne, dans laquelle plusieurs tableaux hypotypotiques entrecoupent la narration, produit grâce au dernier tableau une intensité pathétique en exposant au lecteur les blessures de Suzanne qui l'identifient au Christ. Or, pour *montrer* ce dernier tableau et faire circuler le *pathos*, la jeune femme a dû tout d'abord se mettre en scène « dans un mouvement spéculaire qui exclut l'autre au profit de soi⁷⁴⁶ » depuis le début du passage de l'exorcisme. Bien que, logiquement, un individu en « ne se voyant pas pendant qu'il voit, n'est spéculairement que pour autrui⁷⁴⁷ », Suzanne arrive par une manipulation de

⁷⁴³ À sa place, Pietro Belcampo apparaît.

⁷⁴⁴ Allienne R. Becker, "Die Elixiere des Teufels : E.T.A. Hoffmann's House of Mirrors", *art. cit.*, p. 128 :

"Because of this ambiguity, it is impossible to distinguish dreams from waking reality, sanity from insanity, folly from reason, making the plot extremely difficult to follow as the reader attempts to find his way through all these mirrored reflections".

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 121 : "The doubling and mirroring in the story continues to the point of ridiculous exaggeration".

⁷⁴⁶ Pierre Berthiaume, « La Religieuse de Denis Diderot ou l'hypotypose spéculaire », *Lumen*, vol. 22, 2003, p. 68.

⁷⁴⁷ Roger Kempf, *Diderot et le roman, ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, 1964, p. 226.

sa voix autodiégétique à se refléter dans le texte ; cette mise en scène ne peut alors que s'opérer par le dédoublement (du regard) de Suzanne qui s'observe de « l'extérieur » comme une spectatrice d'elle-même, ce qui engendre « comme une hallucination spéculaire⁷⁴⁸ » :

J'arrivai dans l'église. Le grand vicaire y avait célébré la messe. La communauté y était assemblée. J'oubliais de vous dire que quand je fus à la porte, ces trois religieuses qui me conduisaient me serraient, me poussaient avec violence, semblaient se tourmenter autour de moi, et m'entraînaient les unes par les bras tandis que d'autres me retenaient par-derrière, comme si j'avais résisté, et que j'eusse répugné à entrer dans l'église, cependant il n'en était rien. On me conduisit vers les marches de l'autel ; j'avais peine à me tenir debout, et l'on me tirait à genoux, comme si je refusais de m'y mettre ; on me tenait comme si j'avais eu le dessein de fuir⁷⁴⁹.

Comme l'explique Pierre Berthiaume, la rupture entre la protagoniste observée et la narratrice observant est signifiée par « Les [trois] phrases, qui comprennent chacune une proposition comparative conditionnelle, introduite par la locution “comme si”, [et qui] décrivent moins la réalité que ce qu'un spectateur aurait pu voir⁷⁵⁰. » Ce dédoublement du regard est aussi marqué par « Le verbe “oubliais” [qui] ne signale pas seulement l'intervention de la narratrice au sein du discours ; il induit une modification de l'angle sous lequel l'événement est présenté. La phrase marque un léger déplacement du regard⁷⁵¹ ». Cependant, tout en permettant une meilleure transmission de la sensibilité, cette dissociation qu'effectue Suzanne « ne se justifie que par le retour à soi⁷⁵² », ce qui arrive quelques lignes plus loin lorsque Suzanne fait basculer la description en narration, en répondant aux questions de M. Hébert⁷⁵³. Ce basculement permet de réunir sa voix de narratrice avec sa voix de protagoniste – et par extension leurs regards – pour transmettre la vérité, celle sur son innocence ainsi que celle sur la Mère sadique, et *de facto* une vérité sur le cloître. Grâce à la vérité de Suzanne « qui exorcis[e] le chaos⁷⁵⁴ » régnant dans le couvent, Pierre Berthiaume souligne que ce « discours de Suzanne, par sa rigueur, témoigne du désir d'imposer au monde une rationalité qui, parce qu'elle en permet l'appréhension, dissipe la terreur qu'il inspire⁷⁵⁵ » et que « l'hypotypose spéculaire permet de plaquer une fiction rassurante en surimpression sur la réalité angoissante du monde⁷⁵⁶ ». Quoique ses hypothèses concordent avec son interprétation de l'œuvre, nous ne pouvons y souscrire totalement. Il est vrai que ce passage témoigne de la clarté

⁷⁴⁸ Pierre Berthiaume, « *La Religieuse* de Denis Diderot ou l'hypotypose spéculaire », *art. cit.*, p. 71.

⁷⁴⁹ *LR*, p. 91.

⁷⁵⁰ Pierre Berthiaume, « *La Religieuse* de Denis Diderot ou l'hypotypose spéculaire », *art. cit.*, p. 70.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁵² Roger Kempf, *Diderot et le roman, ou le démon de la présence*, *op. cit.*, p. 228.

⁷⁵³ Voir, *LR*, p. 95-96.

⁷⁵⁴ Pierre Berthiaume, « *La Religieuse* de Denis Diderot ou l'hypotypose spéculaire », *art. cit.*, p. 80 : « Au désordre du monde, dont témoigne la communauté religieuse dans laquelle Suzanne est prisonnière, l'œuvre oppose la rigueur de ses réponses et leur clarté qui exorcisent le chaos et remplacent les apparences trompeuses par l'évidence d'une vérité qui s'énonce clairement et précisément ».

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 81.

philosophique de Suzanne qui disperse les ténèbres conventuelles symbolisant l'obscurantisme de l'Église ; toutefois il a aussi été constaté que trop de rationalité peut rendre monstrueux comme chez la jeune moniale, ce qui ne coïncide guère avec la vision optimiste de P. Berthiaume. En outre, cette hypotypose spéculaire n'est qu'un seul des jeux de miroir du texte, d'autres montrent inversement que cette clarté de Suzanne peut aussi se laisser s'obscurcir⁷⁵⁷, comme les scènes construites en diptyques où le « diable » apparaît ; alors qu'à Longchamp une sœur prenait Suzanne pour l'incarnation du Diable jusqu'à s'évanouir de sa présence⁷⁵⁸, c'est au tour de Suzanne, à Arpajon, de céder à la peur quand la Mère lesbienne arrive devant les autels et qu'elle voit Satan en celle-ci, suite aux dires du Père Lemoine⁷⁵⁹. Suzanne qui critiquait les « têtes faibles » (*LR*, 83) le devient ironiquement à certains moments. Ainsi, du regard spéculaire à la construction spéculaire du texte, ténèbres et clarté se mêlent continuellement pour exprimer une vérité philosophique et une vérité religieuse qui brouillent le lecteur en dédoublant Suzanne et en dédoublant les possibilités de lectures. Si ces lectures en miroir peuvent se superposer à la manière des *Élixirs*, elles sont toutefois représentantes, non du chaos textuel, mais de « l'unité poétique du texte⁷⁶⁰ ».

Les jeux spéculaires du texte dévoilent une ambivalence de l'écriture des protagonistes qui perd le lecteur dans les multiples reflets du texte. La specularité est la pierre d'angle des *Élixirs* avec les nombreux doubles du récit, dont ceux de Médard qui entretiennent l'ambiguïté entre rêve ou réalité. Dans *La Religieuse*, les jeux de miroir montrent tantôt la vision rationnelle et tantôt la vision superstitieuse de Suzanne, ce qui crée un dédoublement en un mouvement alternatif chez la protagoniste. En offrant à l'aide des jeux de miroir différents reflets des protagonistes, le récit offre de nombreuses perspectives de lecture qui transmettent des émotions diverses comme la peur et le rire dans le roman hoffmannien, ou des regards différents traduisant le rationalisme et la superstition dans le roman diderotien. Quoique ces sentiments fassent adhérer le lecteur à la fiction puisque cela peut montrer la multiplicité inhérente de l'humain qui n'est pas totalement constant, ils mettent en exergue

⁷⁵⁷ En effet, si Suzanne se montre « un instant philosophe », comme le signale Colas Duflo, et il ne faut pas en faire un représentant de la raison des Lumières, ce qui serait une paradoxale réduction de la portée du personnage.

⁷⁵⁸ *LR*, p. 83 : « Il y a dans les communautés des têtes faibles, c'est même le grand nombre ; celles-là croyaient ce qu'on leur disait, n'osaient passer devant ma porte, me voyaient dans leur imagination troublée avec une figure hideuse, faisaient le signe de la croix à ma rencontre et s'enfuyaient en criant : Satan, éloignez-vous de moi ; mon Dieu, venez à mon secours... »

⁷⁵⁹ *LR*, p. 167 : « La nuit était fort avancée, tout était en silence dans la maison, lorsqu'elle descendit auprès de moi. L'image sous laquelle le directeur me l'avait montrée se retraça à mon imagination, le tremblement me prit, je n'osai la regarder, je crus que je la verrais avec un visage hideux et tout enveloppé de flammes, et je disais au dedans de moi : *Satana, vade retro, apage, Satana*. Mon Dieu, conservez-moi, éloignez de moi ce démon... »

⁷⁶⁰ Florence Lotterie, *LR*, p. XXXVIII.

aussi la construction textuelle par leur caractère spéculaire. En effet, qu'il s'agisse du chaos poétique (chez Hoffmann) ou de l'unité poétique (chez Diderot), ces jeux de miroir, en révélant la duplicité des protagonistes, ne signifient-ils pas que la folie constitue la logique esthétique des récits ? Si le sentiment éprouvé est vrai avec l'utilisation du *pathos* mais que le texte rappelle également qu'il n'est qu'une construction avec la dimension spéculaire notamment, où se cache la vérité ? En offrant simultanément ces deux perspectives, il semblerait que les auteurs ne cherchent pas à opposer le vrai (du monde) et le faux (du livre), mais à créer davantage une concomitance de deux vérités, semble-t-il, contradictoires ; c'est le texte qui jouerait d'une circularité propre à dire cette folie du réel. Du fait de cette superposition, le lecteur est incité par les auteurs à une lecture de surplomb, celle à laquelle invite la métatextualité en coïncidant les discours *sur* la folie et les discours *de* la folie qui autorisent cette folie du réel.

2. Métatextualité libératrice de vérités : une folie du réel

Alors que nous avons examiné les procédés textuels propres à l'émotion avec le *pathos*, même quand celle-ci « se reflétait » – la spécularité étant considérée comme une construction réflexive –, l'étude de la métatextualité brise l'illusion référentielle en exposant les techniques poétiques des auteurs. La métatextualité est, selon Gérard Genette, un des cinq types de transcendance textuelle qu'il développe dans son ouvrage *Palimpsestes* : la métatextualité est « la relation, on dit plus couramment de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer⁷⁶¹ ». Cette relation à un *autre* texte n'est, en revanche, pas impérative étant donné que la métatextualité définit aussi le « rapport critique que le texte entretient avec lui-même⁷⁶² ». En ce sens, elle est un procédé de réflexivité exigeant une distance sur les opérations textuelles qui « poussent le lecteur vers une perception critique de l'univers fictif selon certains processus cognitifs⁷⁶³ ». Bien que la métatextualité remette en cause la vérité du sentiment éprouvé par le lecteur en exigeant un retour à la création qui révèle la vérité du texte, ces deux vérités semblent alterner dans les œuvres, voire se superposer. Tout en sortant de l'unité de la fiction « pour démasquer la structure du lisible⁷⁶⁴ » et donc pour délivrer la pluralité du sens que libère l'espace interstitiel, la métatextualité est révélatrice d'une ambiguïté du texte *per se*, où se mêlent les discours sur la folie et les discours de la folie, qui est matérialisée par sa circularité.

a. La Circularité du texte

Si la spécularité des protagonistes montrait qu'il y a une ambivalence de leur écriture, elle dévoile également que la structure du texte est contaminée par elle, ce qui engendre dans ce va-et-vient frénétique une circularité du texte qui enferme, comme le destin (conventuel), les protagonistes.

⁷⁶¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 11

⁷⁶² Laurent Lepaludier, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs » [En ligne], in *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses*, Laurent Lepaludier (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, [consulté le 16 mars 2022]. URL : <https://books.openedition.org/pur/29657>

⁷⁶³ *Ibid.*

⁷⁶⁴ Jacques Sohier, « Les fonctions de la métatextualité » [En ligne], in *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses*, Laurent Lepaludier (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, [consulté le 16 mars 2022]. URL : <https://books.openedition.org/pur/29658>

Dans *La Religieuse*, ce sont les lieux qui représentent cette dimension cyclique de la structure textuelle. Bien que l'œuvre puisse nous paraître linéaire puisque Suzanne avance de couvent en couvent sans que cela change sa condition, chacun des cloîtres représente un recommencement pour elle en signifiant l'échec de son combat pour sa liberté. À Sainte-Marie, Suzanne refuse de prononcer ses vœux lors de sa vêtue et crée un scandale qui courrouce ses parents ; son retour chez elle n'est qu'une maigre victoire temporaire étant donné que sa mère biologique et le directeur de celle-ci, le père Séraphin, la manipulent affectivement en lui révélant sa condition de bâtarde pour qu'elle entre de nouveau dans un autre cloître : celui de Longchamp. À Longchamp, Suzanne devient professe « aussi innocemment qu'[elle] fu[t] faite chrétienne » (*LR*, 46) – c'est-à-dire contre sa volonté et dans un état de torpeur qui symbolise celui du nourrisson – sous la tutelle de Mère de Moni, cependant c'est lorsqu'elle est sous l'autorité de Mère Sainte-Christine qu'elle cherche à résilier ses vœux. Même si sa demande d'apostasie est autorisée par Rome, le tribunal ne donne guère raison à Suzanne ; ce nouvel échec l'oblige à changer une deuxième fois de cloître à cause des représailles que la communauté, déjà cruelle, lui infligera certainement par vengeance. Enfin, Suzanne rejoint la communauté d'Arpajon dont elle s'enfuit sur les conseils de Dom Morel. Quoique son évasion soit plus ou moins réussie (elle se blesse toutefois les jambes en sautant et a failli se faire violer par un moine dans le fiacre) en se cachant chez une blanchisseuse qui la « trait[ait] avec humanité » (*LR*, 191), Suzanne ne parvient jamais jusqu'à Croismare parce qu'elle meurt avant, dans la terreur d'être appréhendée par la police. Finalement, la vie de Suzanne peut se résumer en trois échecs, celui d'avoir prononcé ses vœux, celui de sa tentative d'apostasie et celui de ne pas avoir été secourue à temps et de n'avoir jamais été pleinement libre⁷⁶⁵. Du fait de ses échecs successifs et de sa destinée cyclique, Suzanne n'évolue pas, ni dans sa personnalité ni dans sa volonté ; elle est conséquemment un personnage *statique* en stagnant dans son désir de liberté qui l'empêche de grandir.

Cette immobilité mentale de Suzanne est symbolisée par les incohérences de son âge qui, lui, régresse au long de l'œuvre. Elle est postulante à l'âge de « seize ans et demi » (*LR*, 13) et commence son premier noviciat dans lequel elle reste deux ans, soit jusqu'à l'âge de dix-huit ans et demi ou de dix-neuf ans – un postulat dure logiquement quelques mois. Vu qu'elle refuse de prononcer ses vœux, elle reste ensuite enfermée chez elle, dans sa « nouvelle

⁷⁶⁵ Il y a peut-être un quatrième échec, celui du livre, de ses mémoires envoyés à Croismare. Mais, inversement, ce tragique assure l'efficacité du livre rédigé par Diderot.

prison où [elle] passai[t] six mois » (LR, 28), avant de recommencer un second postulat et un second noviciat de deux ans à Longchamp, ce qui lui donnerait à peu près l'âge de vingt-et-un ans et demi ou de vingt-deux ans lorsqu'elle entre en religion. Des indices temporels indiquent par la suite que plusieurs mois se succèdent, notamment après la prise d'habit de la protagoniste puisqu'il « a fallu des mois entiers pour [la] tirer de cet état » (LR, 47). C'est ainsi que Florence Lotterie annonce, à la mort consécutive de M. Simonin, Mère de Moni et Madame Simonin, que « cette scène scandée par les deuils est la septième du temps diégétique : Suzanne a donc au moins vingt-trois ans⁷⁶⁶. » Pourtant, après ces morts et avant son exorcisme, la protagoniste qui a peur de mourir partage qu'elle a « à peine vingt ans » (LR, 91), ce que F. Lotterie commente en soulignant « que la durée diégétique lui donnerait au moins vingt-cinq ans⁷⁶⁷ ». Une dernière remarque quant à l'âge de Suzanne survient ultérieurement lors de la scène de clavecin lorsque la Mère lesbienne lui demande son âge : « Quel âge avez-vous ? – Je n'ai pas encore dix-neuf ans. – Cela ne se conçoit pas » (LR, 140) ; il est vrai que cela ne conçoit pas étant donné que « d'après la chronologie interne du récit, Suzanne approche plutôt des vingt-six ans⁷⁶⁸. » En définitive, plus Suzanne vieillit aux yeux du lecteur, plus elle se rajeunit dans la narration. Ces erreurs textuelles peuvent être considérées comme telles mais « Bien lire, c'est considérer les problèmes *de* lecture non comme des défaillances du texte mais comme des problèmes posés *à* la lecture⁷⁶⁹ ». En cela, nous rejoignons le parti de Colas Duflo qui postule – en l'appelant une lecture « cohérentiste » – que Diderot « sait ce qu'il dit et ce qu'il fait⁷⁷⁰ », ce qui met en lumière que le rajeunissement de Suzanne est à interpréter en signalant qu'il y a là un problème. Premièrement, ces incohérences de l'âge peuvent faire allusion à la négation du temps se produisant dans le cloître – qui devient hétérochronique à la manière des cimetières – à cause du vœu de chasteté. Si logiquement ce vœu « empêche le développement physique de l'adulte défini biologiquement aussi bien que symboliquement par la capacité de reproduction⁷⁷¹ », nous avons remarqué que le développement n'était pas totalement empêché chez les religieuses vu qu'il se manifeste par leurs pulsions aliénantes ; chez Suzanne qui est la seule sans désir sexuel, cela souligne que son développement est bien arrêté. Or, Diderot explique, dans certains articles encyclopédiques, que l'homme connaît dans son évolution le passage

⁷⁶⁶ LR, p. 50, note n° 2.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 91, note n°1.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 140, note n° 1.

⁷⁶⁹ Colas Duflo, *Diderot : Du matérialisme à la politique*, op. cit., p. 10.

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ Dominique Jullien, « *Locus hystericus* », art. cit., p. 134.

naturel de la puberté qui « accompagne l'adolescence, & précède la jeunesse⁷⁷² » ; cette étape indispensable à l'individu qui est une « surabondance de vie, source de la force & de la santé⁷⁷³ » représente la naissance des désirs. L'absence de désir sexuel chez cette jeune femme – trop innocente et trop raisonnée – induit alors qu'elle n'a jamais atteint l'adolescence, mais comment cela se fait-il ? En étant bloquée dans son désir de liberté qui est manifesté par la circularité du texte, Suzanne demeure dans un entre-deux « physiologique » qui entrave son développement : elle est enfant par son innocence et adulte par sa réflexion. Symboliquement, son âge qui régresse démontre qu'on l'a empêchée de grandir, tant ses parents qui nient son existence, tant le cloître qui nie la sexualité en général. Métatextuellement, ces « incohérences » deviennent des indices qui confirment la morale athée et naturelle de Diderot : la société française du XVIII^e siècle est bien contre-nature en rejetant une enfant qui aurait dû contribuer au Bien commun même en étant bâtarde ; la religion l'est également en diabolisant les désirs dès l'éveil de la sexualité. À cause de la société et de la religion, Suzanne devient un monstre de la nature, séquestrée dans son corps et bloquée dans son développement, ce qui se métaphorise par la circularité du texte (qui est le signe spéculairement réflexif de son impossibilité d'évolution).

Dans le roman hoffmannien, Médard est aussi pris dans la circularité du texte ; elle est signifiée par la succession des identités qu'il prend, de sa véritable identité de moine à celles qu'il usurpe, dans les lieux importants dans lesquels il vit ou séjourne : le couvent des capucins de B..., le château du baron de F..., la résidence du Prince et Rome⁷⁷⁴. Dès lors que le protagoniste quitte sa vie laïque, il prend l'identité sous laquelle le lecteur le connaît, à savoir celle du moine Médard. Nous pouvons parler d'identité ici étant donné que son prénom de naissance, François, est partagé par les hommes de sa famille, il est plus exactement le cinquième à porter ce prénom (voir Annexe) ; le nom religieux de « Médard » que le protagoniste obtient lors de sa prise d'habit lui permet (plus ou moins) d'acquérir une identité propre. *A posteriori* quand Médard quitte le couvent pour logiquement entreprendre sa descente à Rome, il rencontre Victorin dont il prend l'identité par un coup du destin, pour

⁷⁷² Art. « Puberté » (*Physiol.*), *Encyclopédie*, vol. XIII (1765), p. 549a–b.

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ Des lieux ont été ôtés puisque Médard soit n'a pas encore l'identité de moine, soit ne change pas d'identité dans ceux-ci (il reste même anonyme en étant simplement appelé « monsieur »). Pour plus de clarté, voici les lieux de l'œuvre dans leur ordre chronologique : Saint-Tilleul (p. 23-26) ; la ville du couvent des cisterciennes (p. 27-34) ; le couvent des capucins de B... (p. 34-72) ; le château du baron de F... (p. 82-122) ; le « bourg important » (p. 13-130) ; le « faubourg » (p. 131-155), la maison du garde général des eaux et des forêts (p. 157-183) ; la résidence du Prince (p. 184-323) ; l'hôpital des frères de la Charité (p. 324-342) ; grand couvent de capucins italiens (p. 342-353) ; Rome (p. 382-406) ; en dernier, Médard retourne au couvent des capucins de B... (p. 413-453).

aller au château du baron de F... ; dans celui-ci, l'identité de Médard est trouble en étant à la fois le moine qu'il est pour Reinhold (et les habitants châtelains) et Victorin déguisé en moine pour Euphémie. Obligé de fuir lors du meurtre d'Euphémie et de Hermogène, Médard arrive, après une longue traversée, à la résidence du Prince où il prend la fausse identité d'un conte polonais inexistant et se fait appeler Léonard de Krczynski. Après sa tentative de meurtre sur Aurélie lors de leur journée de noces, Médard fuit une fois de plus et se décide ultérieurement d'aller à Rome. Si Suzanne est emprisonnée dans une destinée cyclique à cause de ses échecs successifs, cet éternel retour pour Médard est représenté par son inconstance identitaire et ses fuites constantes ; cela sous-entendrait que tant qu'il n'est pas pleinement Médard et entier – par la réintégration de son Non-Moi sous les principes de son Moi –, il ne peut vivre en paix (dans l'Absolu, selon la doctrine hoffmannienne). Comme rejeté des lieux auxquels il ne peut appartenir (à cause de sa condition monacale et à cause de ses crises de folie), Médard ne serait pas à la manière du Juif errant contraint de rôder dans le monde aussi longtemps qu'il n'a pas réparé ses fautes et celles de sa famille ?

En outre, Médard n'est pas qu'enfermé dans sa succession identitaire (Médard → Victorin → Léonard de Krczynski → Médard) puisqu'il l'est aussi dans sa malédiction familiale ; répétée depuis cinq générations, cette malédiction entraîne un dérèglement des pulsions sexuelles et des pulsions de mort qui se déchaînent au travers d'actions violentes entre adultères, viols et meurtres – ce qui rappelle le parcours mortifère des demi-frères. La malédiction est causée par le trisaïeul de Médard qui a blasphémé en peignant le visage de Vénus sur le corps de Rosalie (alors qu'il s'agissait d'une commission pour l'Église) et qui a été d'autant plus maudit en concevant Francesco 2 avec une étrangère païenne, hors d'un mariage religieux. Ainsi, se maudissant lui-même et maudissant sa race, cet aïeul – qui est le peintre en manteau violet – est contraint d'errer depuis plusieurs siècles dans le monde et se donne pour objectif d'arrêter (au mieux) les crimes de ses descendants. C'est en cela que Pietro Belcampo exprime que « ce peintre est Ahasvérus, le Juif errant, ou Bertrand de Born, ou Méphistophélès ou Benvenuto Cellini ou encore saint Pierre » (*ED*, 152). Associé à la dualité ou religieuse (entre démon et divin) ou artistique (entre bouffon et orfèvre), le peintre apparaît aussi comme un double de Médard – ou inversement – parce que leur chemin de vie est en miroir. Si la specularité entre Médard et Victorin est l'analogie de la dichotomie du Bien et du Mal, celle entre Médard et le peintre incarne la réunion entre l'esprit de la religion et l'esprit de l'Art. Quoique le peintre soit également associé à la religion dans le présent de Médard, sa formation à lui est bien artistique : il vit en Italie lors de la Renaissance et est

élève de Léonard de Vinci qu'il rejette (à la mort de celui-ci) à cause de sa trop grande confiance en son art ; fréquentant des gens débauchés et païens, le peintre, orgueilleux, commence à vénérer Vénus et peint alors des œuvres de plus en plus impies. Quant à Médard, il commence sa formation monacale sous l'aile de Léonard – qui est le double spéculaire de de Vinci spirituellement⁷⁷⁵ – ; « béni » d'un talent oratoire, il devient orgueilleux et rejette le prieur, ce qui l'entraîne peu à peu dans la concupiscence (terrestre). Ainsi, l'aïeul et le descendant ont chacun péché par orgueil de leur don soit artistique soit religieux en repoussant de leur vie le mentor par lequel l'Absolu est personnifié dans son caractère. Et le peintre, par sa faute, doit attendre que Médard réintègre ses principes vénusiens sous ses principes rosaliens pour qu'ils soient tous deux libérés de la malédiction. Ce n'est qu'à partir de là que la boucle est bouclée car l'un symbolise le début de la malédiction qui emporte la famille dans un destin cyclique, l'autre évoque la fin de celle-ci, ce qui met un terme à cette circularité du destin, mais également à celle du texte. De ce fait, cette malédiction familiale ne serait-elle pas, dans une dimension métatextuelle, l'analogie de la malédiction qui touche les hommes et de la malédiction qui touche semblablement l'artiste ? D'une part, la scission de Médard (et du peintre auparavant) entre Vénus et Rosalie renvoie à la philosophie naturelle de Hoffmann qui suggère que l'homme du XIX^e siècle vit dans une société pervertie à cause des philistins et de la matérialité ; les hommes de cette société seraient alors maudits parce qu'ils ne vivent pas dans l'harmonie créationnelle. D'autre part, si la dualité de Médard ne se réconcilie qu'après son voyage en Italie, terre des passions vénusiennes mais également de la liberté artistique, cela ne signifie-t-il pas que l'Art doit lui aussi être d'abord libéré dans la passion et réintégré sous la raison (symbolisé par l'Allemagne austère⁷⁷⁶) ? Vu que le parcours de Médard est la « métaphore de la praxis littéraire de Hoffmann⁷⁷⁷ », l'auteur induirait qu'il a opéré également cette synthèse ; elle se manifeste métatextuellement par cette circularité du texte qui réunit, finalement, l'art du peintre et la religion du moine en un même point lorsque la boucle est bouclée. *A fortiori*, cela montrerait la vision artistique universaliste de l'auteur du fait qu'en unifiant l'art et la religion, « Hoffmann ne veut pas souligner que

⁷⁷⁵ L'Art de la Renaissance, et notamment l'art de de Vinci, est le dernier à avoir pu synthétiser la Beauté vénusienne et la Beauté rosaliennne. Le prieur Léonard arrive également à réunir ces deux principes – la Nature vénusienne à la Nature Rosaliennne – grâce à sa sagesse. Dans chacun des cas, les Léonard atteignent l'Absolu par cette synthèse.

⁷⁷⁶ John Milfull, « La géographie poétique des “Élixirs du Diable” », *art. cit.*, p. 72 : « L'Allemagne, en dépit de sa mission artistique, reste le “petit monde”, pays du “petit bourgeois” et de l'aristocratie insouciantte ».

⁷⁷⁷ *Ibid.*

l'artiste est croyant ou pratiquant, mais que l'art crée une nouvelle religion unissant les fidèles représentés par tous les artistes⁷⁷⁸ ».

En définitive, la circularité textuelle met, certes, en exergue le destin conventuel dans lequel les protagonistes sont enfermés, mais sert aussi à développer et à imprégner l'idéologie des auteurs dans la structure même du texte, ce qui se découvre avec une étude métatextuelle. Dans *La Religieuse*, en plus de souligner les échecs répétés de Suzanne, cet éternel recommencement de son combat de liberté permet à Diderot de démontrer l'impossibilité d'évoluer naturellement et librement dans la société religieuse du XVIII^e siècle, qui fait même régresser l'humain (comme en témoignent les incohérences à propos de l'âge de Suzanne). Dans *Les Élixirs du Diable*, la circularité identitaire et la circularité familiale dans lesquelles est transporté Médard – qui est, au contraire de Suzanne, un personnage dynamique – permettent d'illustrer, pour Hoffmann, la perversion de la société après l'âge d'or et, simultanément, la possibilité d'atteindre tout de même (après une synthèse de la Nature Vénusienne et de la Nature Rosalienne) l'Absolu dans cette société, grâce à l'art-religion. Finalement, la dimension métatextuelle des œuvres autorise le dévoilement d'une autre vérité cachée sous l'unité apparente du sens ; ce double discours latent et manifeste ne peut être simultanément mis en lumière qu'en transformant le pacte de lecture qui lie le lecteur aux œuvres en pacte de recherche.

b. Du pacte de lecture traditionnel au pacte de recherche

L'acte de lecture présuppose auparavant un pacte – ou un contrat – *de lecture* qui se définit comme la « série de signaux indiquant selon quelles conventions un texte demande à être lu⁷⁷⁹ » et qui commence dès le titre, le nom ou encore la préface, à savoir le paratexte intérieur du texte que Genette nomme « péritexte ». *La Religieuse*, par son titre, sous-entend que l'histoire s'organise autour d'une religieuse en particulier au vu de l'article défini au féminin singulier et qu'il est, bien entendu, question de religion ; en revanche, du fait que l'histoire est écrite par Diderot, philosophe des Lumières et matérialiste athée, le titre devient plus étonnant et ambigu, puis suggère que la portée de l'œuvre sera peut-être anticléricale. *A pari*, *Les Élixirs du Diable* induit avec son titre que l'œuvre traite aussi de religion, cependant dans son pôle négatif et démoniaque ; l'auteur étant le romantique Hoffmann, le titre prend

⁷⁷⁸ Ingrid Remy-Lacheny, *Étude des "Frères de Saint-Sérapion" d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, op. cit, p. 153.

⁷⁷⁹ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 183.

une dimension plus fantastique et le lecteur s'attend peut-être à une apparition diabolique. Ainsi, dès la première page de couverture, un lecteur commence à avoir des attentes, il postule sur le contenu par rapport à ce qu'il sait et ce qu'il ignore. En cela, « la notion de “contrat de lecture” a pour corollaire celle d’“horizon d’attente” [puisqu] toutes les indications données par le texte avant que ne commence la lecture dessinent un champ de possibles que le lecteur intègre plus ou moins consciemment⁷⁸⁰ ». La préface d'une œuvre – qui appartient également au paratexte – a également pour fonction « l'incitation à la lecture et la programmation de la lecture⁷⁸¹ ». L'avant-propos de l'œuvre hoffmannienne propose de lire les « papiers du capucin Médard » (*ED*, 19) dans une ouverture d'esprit qui autorise que « les visions étranges du moine [...] semble[nt] quelque chose *de plus que* le jeu déréglé d'une imagination exaltée » (*ED*, 18, nous soulignons). De même, pour d'autant plus convaincre le lecteur de lire cette œuvre, Hoffmann noue un lien affectif avec celui-ci au travers d'adresses directes (« aimable lecteur », « bienveillant lecteur », *ED*, 17-19) qui l'attirent dans la diégèse⁷⁸². Or, ces adresses sont paradoxales puisqu'elles soulignent également l'acte de lecture, ce qui doit logiquement faire prendre un recul réflexif au lecteur. Cette ambiguïté est également remarquée dans le roman diderotien. En raison de la position paradoxale de la préface-annexe de *La Religieuse* – qui, comme son nom l'indique, est localisée à la fin –, l'œuvre s'ouvre sur l'*incipit* qui, en lieu et place de la préface, tisse le pacte de lecture ; c'est donc la protagoniste qui incite et programme la lecture. Comme nous l'avons vu, Croismare est positionné en tant que personnage intradiégétique, ce qui autorise l'inclusion d'un destinataire indéterminé dans la diégèse. Tout en transgressant le genre vu qu'il s'agit d'un roman-mémoires à la technique diégétique du roman épistolaire et qu'il y a plus qu'un seul destinataire, cet *incipit* souligne aussitôt deux potentielles conduites de lecture : une qui, à l'instar de Croismare, adhère à la fiction et une qui, à l'image de cet autre destinataire, fait sortir de la fiction.

Dans les œuvres du corpus conséquemment, deux pactes de lecture sont proposés et le lecteur choisit celui qui lui correspond, soit en adhérant à la fiction grâce à l'affectivité, soit en la réfutant à cause de la transgression (intentionnelle). Bien que, techniquement, le pacte de lecture soit une entente commune entre le lecteur et l'auteur où le premier accepte de se laisser transporter (plus ou moins) par l'illusion de la fiction et de se faire lecteur « naïf » – ou

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁸² *cf. supra* : « Les voix diégétiques ».

davantage « lisant »⁷⁸³ selon la terminologie de Vincent Jouve –, une deuxième entente plus complice semble se dessiner pour autoriser une lecture plus « savante » ; « savante » en ceci qu'elle met en lumière les jeux de l'auteur dans la construction textuelle et qu'elle rira de ceux émus (ou du moins chez Diderot, nous verrons pourquoi). C'est pour résoudre cette dichotomie de la lecture que, dans ces œuvres, un troisième pacte, le pacte *de recherche*, est nécessaire. À l'instar de cette lecture savante – qui induit un *lectant* –, le pacte de recherche doit observer au travers des procédés textuels ce que l'auteur n'a pas révélé directement et au travers des procédés métatextuels ce que les auteurs veulent qu'un lecteur « savant » découvre – à l'aide de sa réflexion – en n'étant exprimé qu'indirectement. Cependant, le pacte du chercheur ne conteste guère la lecture « naïve ». Autrement dit, le chercheur, à la manière du savant, trouve et voit ces deux lectures mais, contrairement à lui, il choisit de superposer la lecture qui prend pour vérité celle du sentiment et la lecture qui prend pour vérité celle du texte.

Pour révéler cette conciliation des lectures dans l'œuvre diderotienne, il faut observer la préface-annexe de l'œuvre qui fait écho à l'*incipit*. À l'instar de celui-ci, la préface commence par une présentation de « ce charmant marquis » (*LR*, 196) de Croismare, mais elle n'en diffère que de peu, outre l'accentuation du caractère pieux du marquis qui « aimait beaucoup son curé » et qui « s'était tout à coup jeté dans la plus grande dévotion » (*LR*, 196)⁷⁸⁴. La plus grande différence entre les passages, toutefois, est l'utilisation de la première personne du pluriel : « il nous avait promis de ne s'y arrêter [en Normandie] que le temps nécessaire pour mettre ses affaires en ordre » (*LR*, 196). Cette promesse suggère évidemment un lien (au minimum) amical entre les persifleurs et le mystifié. Or, cette première personne – sous laquelle se cachent Grimm⁷⁸⁵, Diderot et Mme d'Épinay – est ensuite substituée par une

⁷⁸³ Vincent Jouve, *L'effet-personnage*, *op. cit.*, p. 85 : « Nous avons défini le *lisant* comme la part du lecteur victime de l'illusion romanesque. Il existe une crédulité propre à la lecture dont il nous faut examiner le statut. Le *lisant* n'est pas naïf (ou rarement) : la créance qu'il accorde au monde du texte n'a pas — et de loin — la solidité d'une foi. L'illusion référentielle est fragile, limitée et temporaire. Le lecteur est en perpétuel clivage : il croit et ne croit pas tout à la fois, privilégiant une position plutôt que l'autre en fonction des romans, voire des différents passages d'un même roman ». Le *lisant* est un entre-deux entre le *lu* (le lecteur « naïf ») et le *lectant* (le lecteur « savant », le chercheur qui ne « se laisse [pas] duper par l'illusion référentielle », *ibid.*, p. 83). Nous l'intégrons ici pour plus de clarté étant donné que le lecteur « naïf » ne prend pas logiquement de recul réflexif.

⁷⁸⁴ Cette accentuation souligne l'ambiguïté fondamentale de l'acte d'écriture initial en marquant à la fois l'ironie quant à la religiosité soudaine et excessive de Croismare et l'affection dont témoigne toute l'entreprise pour le faire revenir ; une entreprise qui demande de vrais efforts et qui joue sur l'empathie, voire la charité (au sens propre) du marquis.

⁷⁸⁵ Parue dans *La Correspondance littéraire* de Grimm en 1770, cette préface que Grimm a écrite et, en 1781, modifiée par Diderot qui « a remplacé toutes les mentions de première personne du pluriel par son nom propre » (Florence Lotterie, *LR*, p. 97, note n° 2).

troisième personne du singulier pour raconter la genèse de cette mystification qu' imagine Diderot :

L'auteur des mémoires qui précèdent se rappela que, quelque temps avant [le] départ [du marquis], on avait parlé dans le monde, avec beaucoup d'intérêt, d'une jeune religieuse de Longchamp qui réclamait juridiquement contre ses vœux, auxquels elle avait été forcée par ses parents. Cette pauvre recluse intéressa tellement notre marquis, que, sans l'avoir vue, sans savoir son nom, sans même s'assurer de la vérité des faits, il alla solliciter en sa faveur tous les conseillers de Grand-Chambre du Parlement de Paris. M. Diderot résolut de faire revivre cette aventure à notre profit⁷⁸⁶.

Alors que le premier risque était que la supercherie soit découverte, Croismare a été si sensible et si convaincu que « Diderot [...] se croyait persiflé par le marquis et par ses amis » (LR, 199). Néanmoins, si le projet n'est ici attribué qu'à un seul auteur (malgré une écriture collective entre mystificateurs), les résultats de la réussite de la mystification sont partagés : « Nous passions alors nos soupers à lire, au milieu des éclats de rire, des lettres qui devaient faire pleurer notre bon marquis ; et nous y lisions, avec ces mêmes éclats de rire, les réponses honnêtes que ce digne et généreux ami y faisait. » (LR, 197-198). Au travers de cet extrait, nous remarquons les deux pactes de lecture de *La Religieuse*. L'un est symbolisé par les pleurs et l'honnêteté de Croismare qui croit innocemment à l'histoire comme le lecteur « naïf » ; l'autre qui est représenté par l'hilarité ironique des complices qui rient de la sensibilité du marquis comme le lecteur « savant ». C'est en cela que Colas Duflo explique que la préface-annexe :

Qui raconte la mystification originaire [...] permet au lecteur futur, à qui s'adresse désormais le texte, cette double lecture : une première lecture pathétique et une deuxième lecture, éclairée par cette postface, qui peut rire en même temps des opérations de la fiction et de tous les signes par lesquelles elle s'adresse au lecteur prévenu pour lui rappeler sa nature mystifiante. Si Diderot choisit d'intégrer la préface-annexe à l'œuvre, c'est bien pour que le lecteur puisse dans un deuxième temps se placer non pas du point de vue de la victime de la manipulation auctoriale, mais dans une complicité ironique qui implique une lecture réflexive et non plus confiance, attentive aux signes de la tromperie. Comme le dit Christophe Martin « La préface-annexe implique un jeu de réflexion métafictionnelle qui associe à la mystification une interrogation démystificatrice sur le fonctionnement de l'illusion »⁷⁸⁷.

Ces deux perspectives, à première vue, ne peuvent se rapprocher entre elles étant donné que le *pathos* est techniquement annulé par la dimension métatextuelle. Or, si cela est réellement le cas, pourquoi Diderot se « désole d'un conte qu'[il] se fai[t] » (LR, 198) en étant lui-même le créateur et le plus à même de rire de son succès ? Cette anecdote induirait que les pleurs et les rires se concilient dans *La Religieuse*. Si l'œuvre achevée devient « un des romans les plus vrais, les plus intéressants et les plus pathétiques » (LR, 198) et que « l'émotion du vécu immédiat [...] est pour [Diderot] le gage de la vérité⁷⁸⁸ », alors il existe une vérité du sentiment. Tout comme il existe une vérité du texte en parallèle que Diderot dévoile par la

⁷⁸⁶ LR, p. 197.

⁷⁸⁷ Colas Duflo, *Diderot : Du matérialisme à la politique*, op. cit., p. 13.

⁷⁸⁸ Alain Montandon, *Le roman au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 503.

construction mystifiante et par « le fonctionnement de l'illusion » – d'où notre postulat d'une troisième lecture qui accorde ces deux lectures antinomiques à première vue. Par ailleurs, à dire vrai, même si les pleurs de Diderot sont relevés comme « Une circonstance qui n'est pas la moins singulière » (*LR*, 198), ses éclats de rire peuvent également être considérés ainsi en raison de la similitude entre le destin de Suzanne et le destin de sa sœur Angélique. Entre mystification réussite et inspiration tragique, peut-être sous cette satire se cache-t-il aussi un rire amer du philosophe.

Bien que la préface des *Élixirs du Diable* ne mette pas autant en perspective – dans une approche métatextuelle – cette conciliation des lectures que l'œuvre diderotienne, l'ironie et les pleurs, l'ironie et la terreur – qui sont tout aussi contraires – se superposent tout de même, comme Hoffmann en fait la déclaration :

Mais si tu te décides à suivre Médard, comme un compagnon fidèle, à travers le sombre cloître et les cellules, et à entrer dans un monde bariolé, le plus bariolé des mondes ; si tu veux bien supporter tout ce que sa vie a d'effrayant, d'épouvantable, d'extravagant, de bouffon, alors, peut-être, éprouveras-tu quelque plaisir à la vue des tableaux variés de *camera oscura* qui s'ouvriront devant toi⁷⁸⁹.

Par cette invitation à percevoir dans l'histoire de Médard à la fois de la bouffonnerie et de l'épouvantable, Hoffmann suggère déjà une contradiction à l'œuvre puisque la terreur qu'inspire un roman gothique avec son atmosphère sombre est, logiquement, contrecarrée par le grotesque que sous-entend « le plus bariolé des mondes » (*ED*, 18). Par exemple, quand Médard se décide à tuer Euphémie et qu'elle tente elle-même d'empoisonner Médard, il s'exclame en son for intérieur : « Moyens bien maladroits et bien usés ! » ; cette remarque, par sa dimension métatextuelle, démontre la propre ironie de l'auteur quant à son utilisation de stéréotypes romanesques et briserait l'illusion en entraînant un recul réflexif. Cela induit deux pactes de lecture, notamment car cette pluralité des sens est manifeste de l'ironie romantique : « selon Schlegel l'ironie romantique est grandement efficace lorsque les non-initiés ne parviennent pas à reconnaître une parodie et prennent une blague pour quelque chose de sérieux⁷⁹⁰ ». Il est vrai que ce sont dans des instances de l'histoire qui paraissent sérieuses et importantes pour l'avancée du récit que se dévoile cette double perspective. La mort d'Aurélié qui est écrite selon le topos de l'oraison funèbre, un thème sérieux par excellence, est détournée par son identification à sainte Rosalie. Dans un sens, un lecteur adhérent à la fiction peut être ému face à sa mort parce qu'il voit la sainteté de la jeune femme

⁷⁸⁹ *ED*, p. 18-19.

⁷⁹⁰ Allienne R. Becker, "Die Elixiere des Teufels : E.T.A. Hoffmann's House of Mirrors", *art. cit.*, p. 117

:

"According to Schlegel Romantic irony is highly successful when the unsophisticated fail to recognize a parody and take a joke as something serious."

qui quitte le monde consolée⁷⁹¹. Dans un autre sens, pour un lecteur « savant », la répétition de la litanie « *Sancta Rosalia, ora pro nobis !* » (ED, 440) et les cris de la foule qui associe l'assassinat d'Aurélie à un miracle en répétant de manière insistante « Miracle, miracle ! » (ED, 440) tendent à donner un caractère comique à la scène par l'exagération, voire un caractère burlesque par la rupture entre le caractère noble de la scène et la tonalité employée. Semblablement, l'exagération des doubles spéculaires qui est continuelle dans l'œuvre cause également un décalage entre la terreur qu'ils peuvent inspirer et le comique de répétition. Pourtant, l'ironie chez Hoffmann n'a pas pour but de briser l'illusion puisqu'il « cherche à montrer que chacun, par le biais du rire, peut avoir accès à la fois à la réalité et au monde imaginaire⁷⁹². » Cette mise en lumière de l'ironie est perceptible dans l'œuvre étant donné que « La fonction de Schönfeld dans *Les Élixirs du Diable*, est analogue [...] c'est l'ironie de Schönfeld qui permet à l'auteur de transcender la "fausse" réalité des aventures de Médard pour arriver, dans le détachement d'une perspective double, à une nouvelle stabilisation du *moi*⁷⁹³. » Ainsi, l'ironie qui, à première vue, entraîne un recul réflexif et brise l'illusion est, au contraire, le procédé qui permet de faire coexister conjointement la vérité du sentiment et la vérité du texte en réunissant la réalité objective (celle de l'extériorité) et la réalité subjective (celle de l'intériorité). C'est également en cela que l'auteur peut communiquer, avec le lecteur malgré la transgression apparente, puisqu'il cherche simplement à le guider pour que lui aussi puisse voir dans cet éventail des possibles de la réalité, des limites du commun aux limites du fabuleux ; les deux n'étant qu'à un rire.

Selon la nature du péri-texte d'une œuvre, deux pactes de lecture se distinguent principalement : un où le lecteur accepte d'être crédule et de se laisser transporter par la fiction romanesque en éprouvant alors diverses émotions ; un autre où le lecteur voit les jeux métatextuels (qui sont implicites ou explicites) grâce à son « savoir » et choisit d'être complice avec l'auteur en étant en surplomb du texte. Ces deux perspectives divergent techniquement entre elles puisque la métatextualité a pour effet de briser la circulation des émotions et l'unité de l'illusion romanesque. Or, avec Diderot et Hoffmann, une lecture qu'on pourrait qualifier « d'en biais » – et non plus seulement de surplomb – semble nécessaire parce que les auteurs ne renient pas totalement les émotions éprouvées en mettant en relief que le sentiment et le texte peuvent être simultanément vrais malgré leur première opposition.

⁷⁹¹ Ce passage a déjà été étudié selon cette perspective. Pour cela, voir : « Les apparitions de la mort... »

⁷⁹² Ingrid Remy-Lacheny, *Étude des "Frères de Saint-Sérapion" d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, op. cit., p. 361.

⁷⁹³ John Milfull, « La géographie poétique des "*Élixirs du Diable*" », art. cit., p. 73.

Diderot en pleurant et en riant lui-même sur son œuvre prouve au lecteur que le rire démystificateur n'empêche guère de futures larmes ; Hoffmann le prouve, quant à lui, en utilisant l'ironie qui est un procédé réunificateur de l'objectivité extérieure et de la subjectivité intérieure. Ce troisième type de lecture, que nous choisissons d'appeler le « pacte de recherche », autorise la concomitance de la vérité du sentiment et de la vérité du texte à laquelle les auteurs invitent. Toutefois, cela ne se passe pas sans un vertige : avec cette concomitance de vérités *paradoxaes*, le chercheur n'est-il pas lui-même entraîné par le texte qui joue d'une circularité propre à dire cette folie du réel ? Et ne signifierait-elle pas que les auteurs invitent également le lecteur-chercheur à une quête ?

c. L'invitation à une quête paradoxale

Par le biais de cette folie du réel qui concilie deux vérités paradoxales – celle du sentiment et celle du texte –, les auteurs invitent le lecteur à une quête, celle de chercher au travers de l'émotion et des procédés métatextuels le but « final » de l'œuvre ; un but qui se libérerait d'une *doxa* grâce au *paradoxe*. Étymologiquement, le paradoxe, en étant composé du grec *pará* signifiant « à côté de, contre » et *dóxa* signifiant « opinion », définit une « Affirmation surprenante en son fond et/ou en sa forme, qui contredit les idées reçues, l'opinion courante, les préjugés⁷⁹⁴. » Son sens évolue, toutefois, pour signifier également une « Antinomie, complexité contradictoire inhérente à la réalité de quelque chose ou, plus rare, de quelqu'un⁷⁹⁵ ».

La philosophie de Diderot repose plus ou moins sur le paradoxe⁷⁹⁶, tant par le fait qu'il remette en question l'opinion publique du XVIII^e siècle (comme avec son matérialisme qui est contraire à la dichotomie dualiste du corps et de l'âme et même contraire à d'autres matérialistes comme Helvétius), que le fait qu'il se remette lui-même en cause au fil de l'évolution de sa pensée (sa thèse du génie en est un exemple). *La Religieuse* n'est pas exempte de ceci en étant une œuvre fondamentalement paradoxale en raison, principalement, de la monstruosité de Suzanne qui est à la fois une enfant innocente et une adulte raisonnée. Tout en occasionnant cette folie du réel qui multiplie les points de vue interprétatifs et les

⁷⁹⁴ *Trésor de la langue française informatisé*, définition de « paradoxe », <https://www.cnrtl.fr/definition/paradoxe>

⁷⁹⁵ *Ibid.*

⁷⁹⁶ Cela se manifeste notamment par une écriture *en marge* qui souligne son « besoin de dialoguer pour penser, soit qu'il suscite imaginativement des protagonistes pour un dialogue fictif [...], soit qu'il trouve dans le texte d'un autre un partenaire avec qui disputer », Colas Duflo, *Diderot : Du matérialisme à la politique*, *op. cit.*,

p.
27.

vérités, cette ambivalence de Suzanne lui accorde la fonction de « porte-parole du philosophe des Lumières⁷⁹⁷ » qui cherche à montrer que « l’obscurité conventuelle engendre des monstres, la folie des cloîtres révèle le caractère contre-nature de leurs disciplines et de leurs censures, destructives d’ordre social⁷⁹⁸. » Conséquemment, la quête à laquelle Diderot invite son lecteur a une portée *politique* comme le développe Florence Lotterie : « La polyphonie du texte autorise la superposition d’une énonciation “privée” (celle du récit personnel de vie de Suzanne) à une énonciation “publique” (celle qui commande le « roman politique » de la révolte contre les vœux et de la demande juridique de liberté)⁷⁹⁹. »

Cette quête à dimension politique, dans l’œuvre diderotienne, se voit particulièrement au travers des discours philosophiques et rationnels qui sont émis, comme celui de l’avocat Manouri⁸⁰⁰ – qui est chargé de juridique –, celui de Dom Morel⁸⁰¹ – qui s’approche plus du domaine médical – et celui de Suzanne⁸⁰² – qui l’exprime rationnellement mais qui est issu d’une intuition. En revanche, l’échec du plaidoyer de Manouri en témoigne, les discours rationnels n’ont pas une grande efficacité dans le monde civil, même lorsqu’ils appartiennent à une sphère proche du pouvoir. Une remarque de Suzanne éclaire le pourquoi de cet échec : « M. Manouri publia un premier mémoire qui fit peu de sensation. Il y avait trop d’esprit, *pas assez de pathétique, presque point de raisons* » (LR, 99, nous soulignons). Ainsi, au-delà de l’esprit, les émotions sont aussi nécessaires pour convaincre l’oratoire, ce qui suggère qu’elles peuvent être vectrices d’une charge politique (d’où l’importance d’une vérité du sentiment). Dans la pensée diderotienne, les émotions ont cette fonction puisqu’elles favorisent la « volonté générale » : au contraire d’autres philosophes⁸⁰³, chez Diderot « Pour atteindre la paix sociale, il fallait suivre une autre voie qui ne devait pas annuler les passions naturelles⁸⁰⁴ ». Girolamo Imbruglia explique que ces passions naturelles *humaines* doivent

⁷⁹⁷ Florence Lotterie, LR, p. XXXVI.

⁷⁹⁸ *Ibid.*

⁷⁹⁹ Florence Lotterie, LR, p. XXXVI.

⁸⁰⁰ LR, p. 100-102.

⁸⁰¹ LR, p. 180-182.

⁸⁰² LR, p. 137.

⁸⁰³ Comme Rousseau ou Hobbes. Pour cela, voir, Girolamo Imbruglia, « Indignation et droits de l’homme chez le dernier Diderot. De l’*Encyclopédie* à l’*Histoire des deux Indes* », in *L’édition du dernier Diderot. Pour un Diderot électronique*, Gianluigi Goggi et Didier Kahn (dir.), Paris, Hermann, 2007, p. 125-176.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 131, nous soulignons. Précisons, toutefois, que les sentiments sont « liés intimement aux *passions* ; ils en sont les principes », Art. « Passions » (*Philos. Logique, Morale.*), *Encyclopédie*, vol. XII (1765), p. 142a–146a.

être communes à celles *animales* en ceci qu'elles fondent le « droit naturel »⁸⁰⁵ ; le sentiment d'indignation et le sentiment du ressentiment sont alors contigus aux deux :

Dans l'article « indignation » de l'*Encyclopédie*, Diderot explique qu'il s'agit d'un « sentiment mêlé de mépris et de colère que certaines injustices inattendues excitent en nous. » Contrairement au ressentiment [« qui est une passion que la nature a placée dans les êtres pour leur conservation »], « l'indignation approuve la vengeance, mais n'y conduit pas ». *Une fois la colère retombée, l'indignation révèle ce qui en elle est évaluation. L'individu en effet se détourne de ce qui l'indigne et souhaiterait pouvoir agir sur la cause de son emportement : « La colère passe ; l'indignation plus réfléchie dure : elle nous éloigne de l'indigne. »*⁸⁰⁶

Conséquemment, dans *La Religieuse*, pour que le discours politique fonctionne, il faut des émotions qui se placent dans les lois de la nature. Or, ces émotions naturelles sont, paradoxalement, conjointes à la réflexion comme en attestent les fragments soulignés, ce que Suzanne suggère également lorsqu'elle dit « presque point de raisons ». Cela induit qu'il y aurait deux temporalités de la lecture : le temps de l'émotion immédiate (la colère) et le temps de la réflexion (l'indignation). Loin de s'opposer, ces deux temporalités sont liées par une relation de cause à effet parce que « L'indignation n'est pas ressentie sans raison, il s'agit d'une réaction. S'indigner, c'est dénoncer une situation ou un discours⁸⁰⁷ ». C'est donc par l'expression de son *pathos* que Suzanne fait – et doit faire – naître l'indignation vu qu'elle « constitu[e] une énergie mentale et morale individuelle et une force sociale⁸⁰⁸ », ce qui permet *a fortiori de* passer de l'énonciation privée à celle publique. De ce fait, en liant les émotions et la politisation de l'œuvre, « Le roman y gagne sur deux tableaux. D'une part, il évite la monologie du “roman à thèse”. D'autre part, il accroît son potentiel pathétique d'une charge politique⁸⁰⁹ ». Contrairement à l'échec du plaidoyer de Manouri et de l'apostasie de Suzanne, Diderot met en lumière que son œuvre fonctionne politiquement par l'expression du sentiment qui subsiste après la lecture dans la pensée ; le fait que Croismare soit convaincu, malgré sa piété, prouve la réussite de la politisation de *La Religieuse*. *In fine*, le paradoxe est qu'on se libère de la *doxa* : l'émotion dit une vérité rationnellement analysable et *ipso facto* une vérité philosophiquement valable.

Quoique Hoffmann ne s'éloigne ni peu ni prou des romantiques (en triant dans leur idéologie des théories ou concepts qu'il apprécie ou non pour les reformuler dans la sienne),

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 129-133. Art. « Droit Naturel » (*Morale.*), *Encyclopédie*, vol. V (1755), p. 115a–116b : Si les animaux « pouvaient nous transmettre évidemment leurs sentiments & leurs pensées, & connaître les nôtres avec la même évidence : en un mot s'ils pouvaient voter dans une assemblée générale, il faudrait les y appeler ; & la cause du *droit naturel* ne se plaiderait plus par-devant l'*humanité*, mais par-devant l'*animalité*. »

⁸⁰⁶ Franck Salaün, « Un penseur engagé », *La Pensée*, vol. 374, n° 2, 2013, p. 49, nous soulignons.

⁸⁰⁷ *Ibid.*

⁸⁰⁸ Girolamo Imbruglia, « Indignation et droits de l'homme chez le dernier Diderot. De l'*Encyclopédie* à l'*Histoire des deux Indes* », *art. cit.*, p. 133.

⁸⁰⁹ Florence Lotterie, *LR*, p. XXXVI.

ses paradoxes se voient notamment dans sa poétique qui réunit des contradictions irréductibles pour le monde commun : chez Hoffmann, « Les contrastes, les jeux de miroirs, les échos et correspondances visent [...] à réunir et à dépasser toutes les formes de contradictions dans le but d’offrir un Tout harmonieux, de faire jaillir l’unité de la diversité et de la complexité⁸¹⁰ ». Cette réunion de contradictions qui est propre aux romantiques éloigne toutefois Hoffmann d’eux par la finalité qu’il en fait :

À la différence de plusieurs de ses prédécesseurs romantiques, excepté Novalis, le visionnaire, qui pose le problème de l’opposition entre esprit (*Geist*) et nature (*Natur*), au lieu de privilégier une partie de l’équation, par exemple celle de l’esprit (ou de l’imagination, sa forme équivalente), Hoffmann présente des personnages qui sont exposés aux fortes pressions des deux côtés, physique et spirituel, ce qui prouve l’impossible issue – et cela peut parfois conduire aux frontières extrêmes de la tragédie (par exemple, *Les Élixirs du Diable*)⁸¹¹.

L’œuvre hoffmannienne est, à l’instar de l’œuvre diderotienne, doublement paradoxale, non seulement parce qu’elle s’éloigne de la *doxa* romantique mais également par son fondement même. Cette opposition éclaire alors le projet de Hoffmann tel qu’il l’avait décrit à son ami Carl Friedrich Kunz :

Le dessein en est fort ambitieux : il s’agit de montrer en pleine lumière, dans la vie bizarre et tortueuse d’un homme soumis dès sa naissance à l’action des forces célestes et infernales, *les liens mystérieux de l’esprit humain avec tous les principes supérieurs qui, dissimulés dans la nature, ne se manifestent que par des éclairs, brefs scintillements que nous appelons hasards*⁸¹².

Le fantastique invite conséquemment son lecteur à une quête qui a une dimension (poétiquement) *anthropologique*⁸¹³, à une quête permettant de découvrir les rapports secrets entre l’intériorité et l’extériorité qui conduisent certaines fois à l’Absolu et d’autres fois à la folie subjective qui marque une rupture entre le monde et le sujet fou.

C’est pour cela que l’auteur espère que « les visions étranges du moine [nous] sembleront quelque chose *de plus que* le jeu déréglé de l’imagination » (*ED*, 18, nous soulignons) alors que sa folie commence à cause de cette imagination même⁸¹⁴. La folie de Médard doit être comprise par cette scission de l’être qu’occasionne la confrontation avec les principes intérieurs (spirituels) et les principes extérieurs (physiques) entre créant deux personnalités, celle diurne et celle nocturne. Vu que « Hoffmann reprend [...] les théories traditionnelles suivant lesquelles la folie est due à une faiblesse de la constitution du sujet et à

⁸¹⁰ Ingrid Remy-Lacheny, *Étude des “Frères de Saint-Sérapion” d’E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, op. cit., p. 315.

⁸¹¹ Hilda Meldrum Brown, citée par Ingrid Remy-Lacheny, *Ibid.*, p. 445.

⁸¹² E.T.A Hoffmann, cité par Marcel Schneider, *ED*, p. 7-8, nous soulignons.

⁸¹³ Nous empruntons les termes de « anthropologie poétique » à Lothar Pikulik. Pour cela, voir, Alain Montandon, *Les yeux de la nuit*, op. cit., p. 216.

⁸¹⁴ Pour rappel, c’est en voyant le sein de la sœur du maître de chapelle que Médard sentit ses premières passions qui dérèglèrent son organisme. Voir : « Du symptôme à l’histoire » et « Entre interdits religieux et “impératif” sexuel ».

l'emprise immodérée d'une passion⁸¹⁵ », alors l'imagination du moine n'est que le révélateur de cette emprise – qui est un fantasme devenant un fantôme en le hantant, ce qui crée le doute entre phénomène rationnel (l'action du Ça) et phénomène surnaturel (l'action du Diable). La cause de la folie de Médard est alors antérieure ; comme le souligne Hoffmann, Médard est « soumis dès sa naissance à l'action des forces célestes et infernales ». Bien qu'il s'agisse de la dualité présente dans chaque homme, chez Médard « le destin s'intériorise, ce sont les forces qui pèsent psychiquement sur les individus qui apparaissent [alors], dans leur caractère impénétrable et mystérieux⁸¹⁶ » (d'où l'importance ici d'une vérité du sentiment). Ce destin est la propre quête de Médard qui doit récupérer son Non-Moi (la Nature Vénusienne) sous son Moi (la Nature Marienne) ; ce n'est pas nier la *Natur* pour le *Geist*, mais accepter qu'ils soient tous les deux présents (Médard n'est pas un génie pouvant les fusionner). Cela autorise, de ce fait, le sujet fou (Médard) à retourner dans une réalité objective qui le rétablit absolument dans son rapport au monde. Pour ce faire toutefois, Médard doit *de facto* faire un choix, qui est illustré dans le texte par une remarque du Pape : « L'esprit éternel a créé un géant qui peut dompter et enchaîner cette bête aveugle qu'il y a en nous. Ce géant s'appelle la conscience, et c'est de sa lutte avec cette bête que sort la spontanéité de nos actes. La victoire du géant est la vertu ; celle de la bête, le péché » (*ED*, 385). Cette dimension anthropologique sur la psyché humaine ne sous-entend pas alors un questionnement moral ? Néanmoins, il serait possible de remettre en cause les « explications scientifiques, psychologiques, médicales [puisqu'elles] ne sont pas entièrement suffisantes pour chasser le démoniaque⁸¹⁷ ». Or, la quête à laquelle invite Hoffmann suggère de *dépasser* le doute engendré par le phénomène surnaturel, ce qu'il exprime aussi au travers des paroles du prieur italien :

On dit que les miracles ont disparu de notre terre ; je ne le crois pas. Les miracles sont restés ; car nous avons beau ne pas vouloir nommer miraculeuses les choses dont nous sommes quotidiennement entourés, parce que nous avons découvert la loi du retour cyclique qui régit une série de phénomènes, il n'en est pas moins vrai que souvent ce cercle est traversé par un fait qui ruine toute notre intelligence et, si nous n'y croyons pas, c'est parce que, dans notre sot aveuglement, nous ne pouvons pas le comprendre. *Nous nions avec entêtement le phénomène qui n'est visible qu'à notre œil spirituel, parce qu'il est trop délicat pour se refléter sur la surface grossière de notre œil corporel*⁸¹⁸

Dès lors, le paradoxe chez Hoffmann révèle que l'imagination est un facteur de folie certes, mais que cette imagination part de la réalité. Il se libère ainsi de la *doxa* : la réalité *per se* est déjà assez mystérieuse (comme en témoignent les forces intérieures et extérieures qui nous oppressent que Freud théorise un siècle plus tard) et l'imagination dérégulée n'invente rien.

⁸¹⁵ Alain Montandon, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *art. cit.*, p. 26. Il s'agit de la note n° 10.

⁸¹⁶ Alain Montandon, *Les yeux de la nuit*, *op. cit.*, p. 215.

⁸¹⁷ *Ibid.*

⁸¹⁸ *ED*, p. 351, nous soulignons.

Elle transforme « les accidents les plus naturels en apparitions fantastiques⁸¹⁹ » parce que l'homme ne saisit que ces manifestations par l'œil extérieur, ce qui l'empêche de voir l'invisible et les profondeurs de la subjectivité (que la *camera oscura* permet de découvrir⁸²⁰), pourtant nécessaires pour vivre dans la Nature Rosalienne. C'est une quête à dimension anthropologique – et métaphysique au sens aristotélicien⁸²¹ – du fait que Hoffmann cherche à nouer la relation que peut avoir son lecteur avec le monde invisible et inconscient. Au travers de cette folie du réel qu'occasionne la quête de Médard avec ses multiples interprétations, le lecteur doit choisir de croire la vérité des aventures du moine pour saisir ce que la vie réelle offre de plus singulier et, alors, vivre dans l'Absolu.

En montrant cette concomitance de vérités paradoxales propre à dire cette folie du réel où les points de vue se multiplient, les auteurs dévoilent le but des œuvres et la quête qu'ils offrent simultanément au lecteur. Au travers des paradoxes, Diderot montre que *La Religieuse* est une œuvre à dimension politique, ce qui lui permet d'affirmer que le sentiment peut aussi dire des vérités philosophiques. Quant à Hoffmann, il indique que *Les Élixirs du Diable* est une œuvre paradoxale qui met en exergue le caractère mystérieux de la réalité ; elle a ainsi une dimension doublement anthropologique puisque Médard doit se réconcilier avec le monde extérieur (pour redevenir moral) et le lecteur doit, lui, se réconcilier avec le monde intérieur pour saisir les mystères de la réalité qui autorisent l'accès à l'Absolu.

⁸¹⁹ Alain Montandon, *Les yeux de la nuit*, op. cit., p. 220.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 259 : « la *camera oscura* nous fait entrer dans le domaine de l'invisible » et est le « synonyme de la profondeur de la subjectivité ».

⁸²¹ En effet, vu que Hoffmann nous invite à voir au-delà des choses physiques, l'anthropologie hoffmannienne serait nécessairement physique *et* métaphysique. Comme d'autres romantiques, il rejoindrait ce que l'on appelait au XVIII^e siècle la physico-théologie (qu'il renouvelle à sa manière).

Conclusion partielle du III

L'étude de la poétique et de la poïétique des auteurs a révélé qu'ils cherchent tous deux un équilibre entre la raison et la sensibilité dans leur œuvre, ce qu'ils obtiennent grâce à une observation à l'image de celle de leur conception du génie-créateur. Or, pour transmettre leur regard plus objectif et plus vrai sur le monde, Diderot et Hoffmann doivent néanmoins démontrer l'authenticité des romans qui sont encore considérés comme faux et stériles au XVIII^e et au XIX^e siècles. En justifiant la forme du roman, les auteurs prouveront simultanément l'authenticité des romans-mémoires et l'existence « réelle » des protagonistes, qui ne sont techniquement que des êtres de papiers. Même si la voix autodiégétique – des protagonistes – assure la narration de son récit de vie, les auteurs s'introduisent par moments dans la diégèse pour fortifier le pont entre la réalité du livre et la réalité du lecteur en communiquant avec celui-ci au travers d'adresses métalectiques. Paradoxalement, si la dimension communicatrice fait adhérer le lecteur à la fiction, elle entraîne également un recul réflexif à cause de la transgression des niveaux diégétiques. Cela met en exergue *a fortiori* la forme joueuse et dynamique du texte, puis dévoile que deux vérités semblent se profiler continuellement dans les œuvres : une vérité du sentiment et une vérité du texte. Tandis que la première se manifeste par l'utilisation du *pathos* qui éveille la sensibilité morale du lecteur en faisant naître « devant » ses yeux divers tableaux romanesques, la seconde transparait par les jeux de miroir du texte qui dévoile la circularité du texte dans laquelle sont piégés les protagonistes. Malgré ce paradoxe, les auteurs démontrent qu'une concomitance entre ces deux vérités est possible : Diderot, dans sa préface-annexe, prouve que le rire (attaché à la vérité du texte) et les pleurs (attachés à la vérité du sentiment) ne s'annulent guère vu qu'il alternera entre les deux ; Hoffmann, quant à lui, utilise l'ironie au fil du récit qui agit, chez lui, comme un principe réunificateur de la réalité objective et de la réalité subjective. Tout en suggérant qu'il faut une lecture « de biais » que nous avons associée à un pacte de recherche (à l'inverse du pacte de lecteur qui adhère ou non à l'illusion), cette folie du réel où se concilient deux vérités paradoxales suggère par ce même paradoxe que les auteurs invitent à une quête : celle de découvrir le but de l'œuvre et la conséquence finale de celui-ci. Diderot, au moyen de la politisation de *La Religieuse*, affirme que les émotions sont philosophiquement et rationnellement valables. Hoffmann, à l'aide de la dimension anthropologique de l'œuvre, suggère au lecteur que les phénomènes étranges qui peuvent se produire dans la vie ne sont que le témoignage d'une réalité cachée qu'il invite à trouver pour pouvoir se réconcilier avec le monde dans son absoluté. Or, cette quête dans le paradoxe, en

libérant de la *doxa*, ne révélerait-elle pas l'idéal des auteurs ? Un monde où raison et sentiment se concilient chez Diderot et un monde où l'intériorité et l'extériorité sont également conciliées chez Hoffmann ?

Conclusion générale

Avec *La Religieuse* et avec *Élixirs du Diable*, les deux auteurs ont choisi d'exploiter le personnage du religieux masculin et/ou féminin, entre norme et marge, pour interroger la nature collective et individuelle de l'homme au travers des thèmes de la folie, de l'enfermement et de la tentation. Par cette utilisation de la figure claustrale, les auteurs dévoilent leur propre idéologie et leur propre regard objectif sur le monde, ce qui autorise une autre vision sur les auteurs également. Une vérité se fait jour sur plusieurs plans qui se rejoignent de façon interstitielle : un jeu réflexif s'opère entre la vérité du monde et de l'homme, la vérité de l'œuvre elle-même et celle de l'auteur (au sens de celui qui se manifeste au travers d'une poétique et d'une poïétique⁸²²).

Point de départ de la folie des personnages de religieux, le cloître – ou le couvent, ou autres termes désignant les maisons de Dieu – est un lieu consacré à Dieu dans lequel des personnes décident *logiquement* de s'enfermer de leur propre chef pour destiner leur vie à leur Créateur : si cela est plus ou moins vrai pour Médard qui choisit inéluctablement sa vocation, Suzanne est enfermée contre son gré ; ils sont tous deux sacrifiés au cloître pour expier la faute générationnelle ou parentale. Par sa fonction néanmoins, le cloître devrait être un lieu de pure morale étant donné qu'il incarne la *règle* et que le but premier de la claustration est de se protéger des tentations extérieures, à savoir celles de la société. Véritable microcosme « en marge », le couvent est régi par d'autres règles que la société qui permettent de tenir une ligne de conduite en accord avec l'idéal chrétien que doivent suivre les religieux. Quoique ces règles soient majoritairement respectées dans le couvent hoffmannien où seul Médard y déroge (comme les religieux du Saint-Siège), dans le couvent diderotien elles sont majoritairement transgressées vu que Suzanne est pratiquement la seule, avec son amie Ursule et sa Mère de Moni, à avoir une conduite respectable. Cette différence majeure témoigne simultanément de la divergence de la croyance des auteurs – Diderot est athée, Hoffmann est croyant – et de l'ambivalence que peut avoir un lieu saint en étant habité par le Bien (avec la Mère de Moni et avec le prieur Léonard) ou par le Mal (avec la Mère Sainte-Christine et la Mère d'Arpajon et avec le Pape et ses dominicains). Pourtant, ces règles sont conjointes à une discipline qui devrait empêcher normalement tout dérèglement puisqu'elle engendre une

⁸²² Il ne s'agissait pas dans cette étude de révéler une quelconque vérité sur les auteurs, au sens biographie. Seul la *persona* auctoriale, en tant qu'elle se manifeste dans le texte nous intéresse : c'est elle qui s'inscrit ou se distingue de la littérature de son époque.

autonomisation des gestes de manière inconsciente en assujettissant à la fois le corps et l'esprit ; cela met en exergue le caractère hétérotopique du cloître qui, à la manière du microcosme carcéral, est un espace coercitif, ce qui se confirme en raison du système punitif mis en place comme en atteste les mortifications pour Médard et l'enfermement à l'*in pace* pour Suzanne – qui souligne que l'enfermement est bien une punition pour Diderot qui est contre la clôture religieuse. Cette coercition physique et mentale est également exercée par l'aveu sacramental qui contrôle la morale au travers d'une *scientia sexualis* codifiant le licite et l'interdit, puis par les vœux religieux d'obéissance, de pauvreté et de chasteté qui sont une « triple mutilation métaphorique »⁸²³ entraînant une mort sociale (dans l'œuvre diderotienne). Chaque méthode de coercition sert, en toute logique, à contenir les pulsions des religieux dans un cadre légal qui signifie, pour eux, une absence totale de sexualité étant donné qu'ils y sont interdits par leur vœu de chasteté. Si, dans le couvent masculin, Léonard et les religieux y parviennent en faisant preuve de tempérance – et Suzanne grâce à son absence de désir –, dans les couvents féminins des deux œuvres, c'est la contrainte qui engendre un dérèglement dans l'organisme ; un dérèglement qui conduit à la folie et à des dérives contre-nature comme chez Médard.

Dans les couvents féminins, la folie se dévoile principalement par l'expression de l'hystérie des supérieures qui traduit leur mélancolie. Chez les femmes du XVIII^e siècle jusqu'à celles du milieu du XIX^e siècle, cette passion (au sens médical du terme) est considérée comme une normalité congénitale liée à leur genre qui entraîne, paradoxalement, une marginalité sociale à cause de son caractère aliénant. Dans *Les Élixirs du Diable*, seules la princesse-abbesse et Aurélie – quand elle devient religieuse – sont hystériques ; leur hystérie *mystique* transparaît par leur voix illuminatrice qui allume un sentiment de religiosité chez Médard. Bien que l'enthousiasme mystique soit un don divin, il est aliénant pour les mystiques parce qu'elles dépendent de (leur) Dieu pour être inspirées. Cette caractéristique de la voix se rencontre également chez la supérieure mystique de *La Religieuse* : Mère de Moni. Or, son hystérie se traduit davantage par de légers mouvements incontrôlés qui sont le symptôme premier de la maladie chez Diderot. En effet, ce sont ces impulsions que l'on retrouve chez les deux dernières Mères de Suzanne. Chez la Mère *sadique* Sainte-Christine, même si son délire cruel qui est proche de la conception girardienne de la violence inhumaine se voit par le biais des sévices qu'elle inflige à Suzanne, son hystérie se découvre notamment

⁸²³ Formule de Christina Berdichevsky, (*La question de la violence dans La Religieuse, dans Les Liaisons dangereuses, et dans Candide, op. cit.*).

par ses mouvements paniqués à l'annonce de l'apostasie de celle-ci. Semblablement, l'hystérie *lesbienne* de la Mère d'Arpajon est directement annoncée par sa physionomie qui la trahit avec le désordre de sa conduite et de ses gestes ; ses actions immorales, comme son viol sur l'innocente Suzanne, ne font que renforcer la caractéristique de son hystérie.

La folie de Médard se distingue aussi par des impulsions incontrôlables physiquement et mentalement. Bien que la préconception genrée du début du XIX^e siècle attribue à l'homme des qualités telles que la raison, la virilité et un contrôle de soi, Médard brise ces stéréotypes en devenant l'unique religieux (masculin) aliéné des *Élixirs*. Toutefois, son dérèglement n'est pas créé par la contrainte mais déclenché par celle-ci. Médard est soumis dès sa naissance à une malédiction familiale qui l'a inconsciemment préparé à l'état religieux – d'où le choix *inéluçtable* de sa vocation. Cette prédestination a produit, dans une approche psychanalytique, des interdits inconscients qui sont attribués à l'action du Surmoi ; ce faisant, quand il ressent pour la première fois des pulsions sexuelles – qui viennent du Ça –, Médard les associe à une action tentatrice du Diable. Causée par la confrontation de ces deux instances psychiques qui est signalée par la dualité mentale du moine, la folie morale de Médard se transforme en folie mentale du fait de son orgueil, ce qui l'entraîne dans une triple concupiscence qu'il personnifie successivement. Après sa sortie du cloître, son aliénation se manifeste notamment par une bestialité proche de la violence originelle – significatrice de la *natura lapsa* de l'homme selon saint Augustin – ; une bestialité qu'il partage avec son double physique, Victorin, dont les paroles décousues marquent la fin de son humanité.

Ainsi, par sa contrainte, le cloître devient un révélateur des pulsions (qu'il les crée, qu'il les provoque ou qu'il les révèle) des personnages de religieux comme Médard ou comme la plupart des religieuses : ce paradoxe révèle une intériorisation qui n'est pas que spatiale mais également psychique. Cette folie qui en découle souligne alors qu'un dérèglement s'est opéré dans l'organisme à cause de l'opposition entre les règles religieuses et les « impératifs sexuels ». Selon la doctrine de l'Église, la sexualité n'est autorisée que dans le but de procréer. Quoique certains traités opinent à cette vision de l'Église, pour Diderot, qui reprend les théories de l'école de Montpellier – sur l'hystérie déjà –, la sexualité est un besoin naturel comme en atteste notamment l'article encyclopédique sur la « Manustupration » : « la *manustupration* qui n'est point fréquente, qui n'est pas excitée par une imagination bouillante & voluptueuse, & qui n'est enfin déterminée que par le besoin, n'est suivie d'aucun

accident, & n'est point un mal (en Médecine)⁸²⁴ ». Cette conception de la sexualité se traduit notamment, dans *La Religieuse*, par le paroxysme de l'hystérie de la Mère lesbienne qui se déclare lorsque Suzanne refuse les moments d'intimité. Hoffmann rejoint, dans une certaine mesure, Diderot puisque c'est cette « imagination bouillonnante et voluptueuse » dans *Les Élixirs* qui cause les dérèglements de Médard ; le célibat anodin des autres religieux montre toutefois que la similitude s'arrête à cela. Cette nuance entre les deux auteurs souligne leur différence idéologique : Diderot est matérialiste et n'admet l'existence que de la matière, tandis que Hoffmann est idéaliste et croit en la doctrine dualiste du corps et de l'âme.

Pour le matérialiste, l'homme est composé d'une matière sensible qui peut indiquer l'état de santé du sujet selon l'équilibre ou le déséquilibre de son réseau composé de la tête et du bas-ventre où le diaphragme joue le rôle de balancier (entre les deux). Dans *La Religieuse*, la majorité des religieuses sont pathologiquement sensibles, c'est-à-dire que leur réseau est déséquilibré étant donné que le bas-ventre prédomine sur la tête, ce qui explicite les causes de leur hystérie. Vu que ce déséquilibre est provoqué par le vœu de chasteté, cela permet à Diderot de démontrer que les interdits religieux sont contraires à la nature humaine puisqu'ils nient les pulsions biopsychiques naturelles. Pour le philosophe, la sexualité est donc un facteur nécessaire au Bien, tant sur le plan personnel en permettant la santé et tant sur le plan collectif en augmentant la population. Dans le cas des religieuses, cela suggère que leur réaction hystérique est conforme aux lois naturelles étant donné que la nature s'exprime *toujours*, qu'il s'agisse de manière positive ou de manière négative ; elles ne sont pas dénaturées comme le sous-entend la loi religieuse mais bien humaines dans la philosophie diderotienne. *A contrario*, Suzanne chez qui le désir est absent devient un *monstre* de la nature car elle ne répond pas à ces lois. Cette monstruosité souligne l'ambivalence de Suzanne, qui ne correspond plus à la préconception genrée féminine du XVIII^e siècle, en étant simultanément une enfant innocente qui est très naïve à propos de la sexualité et une adulte raisonnée qui est très savante en tant qu'observatrice de la folie des religieuses. Par ailleurs, cette monstruosité est générée par les règles civiles et les règles religieuses qui la bloquent dans son développement et l'empêchent d'atteindre la puberté, comme en témoignent les « incohérences » de son âge qui régresse. Dans une perspective comparatiste toutefois, Suzanne répondrait aux lois naturelles de Hoffmann. En effet, pour l'idéaliste, l'homme doit également se placer dans le règne de la nature mais celle-ci est en accord avec l'idéal chrétien étant donné qu'elle renvoie à l'harmonie créationnelle de l'âge d'or. En étant représentée par

⁸²⁴ Art. « Manstupration » (*Médec.Pathol.*), *Encyclopédie*, vol. X (1765), p. 51a–54a.

des philistins, la société du XIX^e siècle pervertit les mœurs humaines selon l'idéologie hoffmannienne. Cette opposition dans *Les Élixirs* se manifeste par la dichotomie de la Nature Vénusienne – symbolisant la matérialité de cette société de parâtre – et de la Nature Rosalienne – incarnant la spiritualité religieuse et harmonieuse du jardin d'Eden. C'est la confrontation de ces deux Natures en Médard qui engendre son aliénation (ainsi que sa dualité mentale entre loi et infraction) et c'est en cela que le moine doit d'abord aller à Rome, la patrie de Vénus, pour pouvoir réintégrer les principes de la Nature Vénusienne (qui correspondent à ceux du Non-Moi) sous les principes de la Nature Rosalienne (ceux du Moi) à son retour en Allemagne. En définitive, malgré cette opposition idéologique des auteurs, la sexualité agit comme le prisme par lequel on peut saisir la nature individuelle et collective de l'homme, notamment quand elle est confrontée à plusieurs lois qui produisent la folie.

En questionnant les limites biopsychiques de l'homme au travers de la folie, les auteurs interrogent également l'étendue éventuelle de la psyché qui est le pendant de la folie, à savoir le génie. Hors du commun, le génie est un observateur minutieux du monde en ceci qu'il perçoit simultanément avec ses facultés sensibles et ses facultés intellectuelles. À l'inverse des mystiques, l'enthousiasme du génie doit être modéré : son enthousiasme raisonné (qu'à un pas de la folie) lui alors octroie une vision plus objective et plus véridique sur ce qui l'entoure. Sur le modèle du génie, les auteurs choisissent d'observer semblablement le monde en trois étapes : Diderot en liant ses sens extérieurs à ses sens intérieurs, puis en les analysant avec sa raison pour découvrir de nouvelles connaissances ; Hoffmann en communiquant les perceptions de son œil extérieur aux perceptions de son œil intérieur, puis en y adjoignant la raison pour être dans l'objectivité (et non dans la subjectivité de l'œil intérieur quoiqu'il s'agisse de son principe poétique). Bien que logiquement opposés sur le plan poétique, les auteurs se rejoignent sur la nécessité de cet équilibre des facultés de la raison et de la sensibilité pour créer des œuvres littéraires ; Diderot devient alors une Lumière sensible et Hoffmann, un romantique raisonné. Cette perméabilité de leurs poétiques leur autorise également une vision du monde plus objective qu'ils transmettent par le biais de leur œuvre.

Or, avant de pouvoir transmettre leur idéologie plus objective et leur vision plus vraie au travers de leur poétique et de leur poétique, les auteurs doivent toutefois prouver l'utilité et la vraisemblance de leur roman étant donné que le genre est encore critiqué au tournant du crépuscule des Lumières et de l'aube du romantisme. Diderot légitime *La Religieuse* en reprenant les codes du roman de Richardson au moyen de la dimension transtextuelle et

Hoffmann souligne l'utilité d'un roman comme le sien à l'aide d'une intertextualité avec *Le Moine* ; ils peuvent démontrer grâce à cela l'authenticité du récit de vie des protagonistes et justifier de leur existence « réelle ». *A fortiori* cela autorise une vérité du sentiment qui se manifeste notamment dans les interstices : l'utilisation du *pathos* permet de créer des « tableaux romanesques » par lesquels les émotions circulent plus directement au lecteur qui « voit » les scènes figer la narration et conjointement prendre vie dans le texte. Les auteurs renforcent également ce pont entre la réalité du livre et la réalité du lecteur en s'introduisant dans la diégèse pour communiquer instantanément avec lui en l'entraînant à son tour dedans dans une position semi-extradiégétique. Néanmoins, en transgressant les frontières des niveaux diégétiques, les auteurs montrent que les œuvres sont une construction textuelle ; les personnages sont des êtres de papier dans une perspective structuraliste. C'est ainsi qu'une vérité du texte se libère à l'aide de la réflexivité et de la métatextualité, et se révèle en parallèle de celle du sentiment. Ce paradoxe se remarque premièrement en raison de l'ambivalence des protagonistes et de leur écriture qui est à mi-chemin du roman sentimental (de la jeune fille ou du jeune homme) et du traité médical (proche du vitalisme pour Suzanne et proche de la psychologie clinique pour Médard). Outre cette ambivalence, les protagonistes sont enfermés dans une circularité du texte – à l'image de leur destin conventuel – qui se matérialise par les trois échecs de Suzanne à propos de sa liberté où chaque couvent signifie un nouveau point de départ et par les fuites de Médard dans lesquelles il doit changer d'identité avant de reprendre la véritable à Rome. Les auteurs mêmes jouent de cette vérité du texte en démystifiant *La Religieuse* et en utilisant l'ironie romantique dans *Les Élixirs*, pour montrer que le texte est construit. Or, c'est au moyen de ces procédés également que les auteurs prouvent que la vérité du sentiment et la vérité du texte peuvent se concilier : Diderot le suggère en riant de la mystification et en pleurant conjointement sur le sort de Suzanne ; Hoffmann l'induit grâce à son ironie qui est un principe réunificateur en transcendant la réalité subjective pour qu'elle s'unisse à la réalité objective. Bien que cette conciliation nécessite un troisième niveau ou pacte de lecture, ces vérités paradoxales soulignent également la quête à laquelle est invité le lecteur. En effet, cette folie du réel permet de conclure que les émotions sont rationnellement analysables chez Diderot et que l'imagination ne révèle que les mystères de la réalité qui sont cachés, ce qui autorise alors de réunir le monde du paraître à celui de l'être pour atteindre l'Absolu. En définitive, *La Religieuse* de Diderot est une œuvre politique et *Les Élixirs du Diable* est une œuvre anthropologique qui interrogent toutes deux l'homme en société et en soi.

Enfin, ces quêtes montrent l'équilibre auquel tiennent les auteurs entre les facultés intellectuelles et les facultés sensibles et l'équilibre qui façonnent leur œuvre entre vérité du sentiment et vérité du texte. Après tout, ces équilibres entre intériorité et extériorité ne représentent-ils pas, au-delà de leur idéal poétique, l'idéal auquel aspirent les auteurs pour le monde ? Au travers des sombres cloîtres et des dérèglements de la folie, les auteurs n'essayent-ils pas de mettre en lumière que tout dans la nature doit se trouver en équilibre et se concilier pour vivre moralement ?

Bibliographie

1. Corpus primaire

- DIDEROT, Denis, *La Religieuse* [1780], F. Lotterie (éd.) Paris, GF, 2009, p. 298.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Les Élixirs du Diable* [1816], traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac, Paris, Stock, 1987, p. 453.

2. Corpus secondaire

- DIDEROT, Denis, « Additions aux Pensées philosophiques, ou Objections diverses contre les écrits de différents théologiens », in *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), tome I, Paris, Garnier, 1875, p. 157-168.
- DIDEROT, Denis, *Entretien d'un philosophe avec Madame la Maréchale de **** [1776], Jean-Claude Bourdin et Colas Duflo (éd.), Paris, GF, 2009, p. 212.
- DIDEROT, Denis, « Le fils naturel » [1757] in *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), tome VII, Paris, Garnier, 1875, p. 19-84.
- DIDEROT, Denis, *Le neveu de Rameau* [1805], Paris, GF, 1967, p. 240.
- DIDEROT, Denis, *Le rêve de D'Alembert* [1830], Paris, GF, 2002, p. 254.
- DIDEROT, Denis, « Lettres sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient », in *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), tome I, Paris, Garnier, 1875-1877, p. 279-342.
- DIDEROT, Denis, « Pensées sur l'interprétation de la nature », in *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), tome II, Paris, Garnier, 1875-1877, p. 7-63.
- DIDEROT, Denis, « Réfutation à Helvétius », *Œuvres*, tome 1, Paris, Laffont, 1994, p. 836.
- DIDEROT, Denis, « Sur le Génie », in *Œuvres complètes de Diderot*, J. Assézat et M. Tourneux (dir.), tome IV, Paris, Garnier, 1875-1877, p. 26-27.
- DIDEROT, Denis, *Supplément au Voyage de Bougainville*, Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 190.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « Casse-Noisette » [1816], in *Contes mystérieux*, traduit de l'allemand par Émile de Bédollière, Paris, G. Barba, 1872, p. 59-71.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Les Frères de Saint-Sérapion* traduction d'Albert Béguin et de Madeleine Laval, Paris, Verso Phébus, 1981-1982, [4 tomes].

- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « L'Église des Jésuites » [1816], in *Contes fantastiques* [Tome VI], traduit de l'allemand par François-Adolphe Loève-Veimars, Paris, Eugène Renduel, 1832, p. 163-199.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « Le marchand de sable » [1817], in *Contes fantastiques* (Tome 1), traduit de l'allemand par Henry Egmont Perrotin, 1840, p. 255-284.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « Le spectre fiancé », *Contes fantastiques* (Tome IV), traduit de l'allemand par François-Adolphe Loève-Veimars, Paris, Eugène Renduel, 1832, p. 145-247.
- LEWIS, Matthew Gregory, *Le Moine*, traduit de l'anglais par Léon de Wailly, Paris, GF, 1796, p. 454.

3. Corpus tertiaire

- DE FONTENELLE, Bernard, « De l'origine des fables » [1684], in *Œuvres* [Tome 4], Paris, Salmon/Peytieux, 1825, p. 294-310.
- DE LACLOS, Choderlos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], Paris, Librairie Générale Française, 2002, p. 570.
- ERASME, *Éloge de la folie* [1511], Paris, GF, 1964, p. 94.
- GOETHE, Johann Wolfgang, « Les souffrances du Jeune Werther » [1774], in *Œuvres de Goethe*, traduit de l'allemand par Jacques Porchat, Librairies Hachette, 1860, p. 213-333.
- MOLIERE, *L'école des femmes* [1662], Paris, Théâtre Classique, 2015, p. 81.
- MONTAIGNE, « Apologie de Raymond Sebond », *Les Essais* [1595] (II, 12), Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 183v-258.
- NOVALIS, *Le monde doit être romantisé*, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, Paris, Allia, 2002, p. 144.
- PASCAL, Blaise, *Les pensées de Pascal : reproduites d'après le texte autographe* [1670], Paris, P. Lethielleux, 1896, p. 508.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions* [1765-1770], Paris, Launette, 1889, p. 648.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes », in *Œuvres complètes* [Tome I], Paris, Dalibon, 1826, p. 211-392.

4. Ouvrages critiques

- ARMAND, Guilhem, *Le Père, le fils et Diderot*, Paris, Champion, « Les Dix-Huitièmes siècles », à paraître (2023).
- ARMAND, Guilhem, *Les Fictions à Vocation Scientifique De Cyrano De Bergerac à Diderot Vers Une Poétique Hybride*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Mirabilia »,
- BOURGUIGNON, André, *L'homme fou. Histoire naturelle de l'homme II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- BRION, Marcel, *L'Allemagne romantique* [Tome 2], Paris, Albin Michel, 1963.
- CAILLET, Victor, *La forêt romantique*, Victor Caillet (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- CASAGRANDE, Carla et VECCHIO, Silvana (dir.), *Histoire des péchés capitaux au Moyen-Âge*, trad. de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 2003.
- COUDREUSE, Anne, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- DE FONTENELLE, Bernard, *Œuvres* [Tome 4], Paris, Salmon/Peytieux, 1825.
- DE PERROT, Édouard, et WEYENETH Martin (dir.), *Psychiatrie et psychothérapie. Une approche psychanalytique*, Paris, De Boeck Supérieur, 2004.
- DE THESACQ, Jean Baptiste Louis, *La Nymphomanie, ou Traité de la fureur utérine*, 1771.
- DIDEROT, divers articles de *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (« folie », « macération », « hystérisme », « encyclopédie », « génie », etc.)
- DIDEROT, Denis, *Sur les femmes* [1772], Paris, Garnier, 1875.
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- DUFLO, Colas, *Diderot : Du matérialisme à la politique*, Paris, CNRS Éditions, 2013.
- DUFLO, Colas, *Diderot philosophe*, Paris, H. Champion, 2003.
- DUFLO, Colas, *Les Aventures de Sophie. La philosophie dans le roman du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2013.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de poche, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976-2018 [4 tomes].

- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio, 1985.
- FREUD, Sigmund, *Le moi et le ça*, Paris, Point, 2015.
- FREUD, Sigmund, *Névrose et psychose*, Paris, Point, 2013.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972
- GIULIANI, Fabienne, *Les liaisons interdites. Histoire de l'inceste au XIX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959.
- GRONDIN, Jean, *La philosophie de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2009.
- HILTENBRAND, Jean-Paul, *La condition du parlêtre*, Toulouse, ERES, 2019.
- HUCH, Ricarda, *Les romantiques allemands*, Paris, Grasset, 1933.
- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- KEMPF, Roger, *Diderot et le roman ou le Démon de la présence*, Paris, Seuil, 1964.
- LACAN, Jacques, *L'éthique de la psychanalyse [Séminaire VII]*, Paris, Seuil, 1986.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
- LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain* [1689], Amsterdam, Pierre Mortier, 1785.
- MANUS, André, *Psychoses et névroses de l'adulte*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- MARCANDIER-COLARD, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Presses Universitaires de France, 1998.
- MARCANDIER, Christine, *L'analyse littéraire, notions et repères*, Éric Bordas (éd.), Paris, Nathan, 2011.
- MARZANO, Michela (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, 2011.
- MAY, Georges, *Diderot et « La religieuse »*, New Haven (Connecticut, U.S.A.), Yale University Press et Paris, Presses Universitaires de France, 1954.
- MEYER, Michel (dir.), *Pour une histoire de l'ontologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- MILNER, Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, Sedes, 1997.

- MILNER, Max, *Le diable dans la littérature française : de Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, Paris, J. Corti, 2007.
- MILNER, Max, *La fantasmagorie*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.
- MILNER, Max (dir.), *Littérature et pathologie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989.
- MONTANDON, Alain, *Le roman au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- MONTANDON, Alain, *Les yeux de la nuit*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.
- PONNAU, Gwenhaël, *La folie dans la littérature française (1987)*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- RANK, Otto, *Don Juan et le Double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.
- SARTHOU-LAJUS, Nathalie, *L'éthique de la dette*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- TISSOT, Samuel Auguste, *L'onanisme. Dissertation sur les maladies produites par la masturbation*, 1764.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, Points, 1970.
- VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- ZEMON DAVIS, Natalie et FARGE, Arlette (dir.), *Histoire des femmes en Occident : XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Plon, 1991.

5. Chapitres d'ouvrages

- ALTHUSSER, Louis (dir.), « 6. Le mythe de l'État de Nature », in *Initiation à la philosophie pour les non-philosophes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 149-159.
- BOURGUIGNON, André, « 7 - Le sujet fou », in *L'homme fou. Histoire naturelle de l'homme II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 239-278.
- COUDREUSE, Anne, « Justine ou les bonheurs de la curiosité » in *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières* [Tome 2], Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard (dir.), Lyon, ENS Editions, 1998, p. 393-422.

- DUFLO, Colas, « La nature pervertie. L'analyse des passions dans *La Religieuse* de Diderot », in *De Rabelais à Sade. L'analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, Colas Duflo et Luc Ruiz (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 83-92.
- DE URTUBEY, Louise (dir.), « Chapitre XII - *Le diable et la mort* », in *Freud et le diable*, Louise de Urtubey (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 101-113.
- DONNET, Jean-Luc, « Le père et l'impersonnalisation du Surmoi », in *Image du père dans la culture contemporaine. Hommages à André Green*, Dominique Cupa (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 426-442.
- GARDOU, Charles, et LAPLANTINE, François, « 2. Les savoirs de l'anthropologie », in *Handicap, une encyclopédie des savoirs*, Charles Gardou (éd.), Toulouse, ERES, 2014, p. 43-60.
- GARGUILO, René, « Pamela et Clarissa, textes canoniques du roman sentimental », in *Le roman sentimental*, Limoges, Centre de Recherches sur les Littératures Populaires, 1990, p. 29-40.
- GENTON, François, « La volupté des larmes ou les aventures de la sensibilité masculine entre Lumières et romantisme », in *Textures. Images, mythes et sons. Des figures de l'art dans la littérature allemande*, Fabrice Malkani et Marie-Hélène Pérennec (dir.), Lyon (Université Lyon 2), Centre de recherches langues et cultures européennes, 2005, [pagination inconnue]
- GUICHET, Jean-Luc, « I. La question de la pensée animale », in *Problématiques animales. Théorie de la connaissance, anthropologie, éthique et droit*, Guichet Jean-Luc (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 19-78.
- GUICHET, Jean-Luc, « Chapitre 6 - L'animal comme miroir de l'homme au XVIIIe siècle », in *Homme et animal, la question des frontières*, Valérie Camos (éd.), Versailles, éditions Quæ, 2009, p. 73-84.
- HOFFMANN, Christian, « Le « choix forcé ». L'aliénation du sujet à l'adolescence et la question du transfert », in *Le transfert adolescent ?*, Didier Lauru (éd.), Toulouse, ERES, 2002, p. 189-197.
- IMBRUGLIA, Girolamo, « Indignation et droits de l'homme chez le dernier Diderot. De l'Encyclopédie à l'Histoire des deux Indes », in *L'édition du dernier Diderot. Pour un Diderot électronique*, Gianluigi Goggi et Didier Kahn (dir.), Paris, Hermann, 2007, p. 125-176.

- JACQUES-CHAQUIN, Nicole, « La curiosité, ou les espaces du savoir », in *Curiosité et libido sciendi, de la Renaissance aux Lumières* [Tome 1], Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard (dir.), Lyon, ENS Editions, 1998, p. 13-32.
- JASPARD, Maryse, « I / La sexualité du Moyen-Âge au XIX^e siècle », in *Sociologie des comportements sexuels*, Maryse Jaspard (éd.), Paris, La Découverte, 2017, p. 5-32.
- LE RU, Véronique, « Traduire, interpréter, connaître l'animal chez Rousseau et Diderot », in *Rousseau et Diderot : traduire, interpréter, connaître*, Izabella Zatorska (éd.), Varsovie, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016, p. 1-11.
- MIHAILA, Ileana, « L'hylozoïsme de Diderot », in *Être matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*, Béatrice Fink (éd.), Presses Universitaires de France, 1999, p. 185-197.
- MARCANDIER-COLARD, Christine, « Conclusion », in *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Christine Marcandier-Colard (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 277-281.
- MAUZI, Robert (dir.), « Les Frères ennemis », in *Précis de littérature française du XVIII^e siècle*, Robert Mauzi (éd.), Paris, La Découverte, 1990, p. 119-154.
- NACHIN, Claude, « Unité duelle, cryptes et fantômes », in *La psychanalyse avec Nicolas Abraham et Maria Torok*, Jean-Claude Rouchy (éd.), Toulouse, ERES, 2001, p. 39-51.
- NIEWIADOMSKI, Christophe, « Récit de vie », in *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Christine Delory-Momberger (éd.), Toulouse, ERES, 2019, p. 136-139.
- QUENTIN, Bertrand, « Peur devant l'étrangeté psychique ou mentale : le fou est-il un homme ? », in *La philosophie face au handicap*, Toulouse, ERES, 2017, p. 51-83.
- RENNEVILLE, Marc, « Aliénisme », in *Dictionnaire d'histoire de la pensée médicale*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 26-29.
- ROBELIN, Jean, « TIECK, Ludwig. 1773-1853 », in *Les théoriciens de l'art*, Carole Talon-Hugon (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 663-665.
- SARTHOU-LAJUS, Nathalie (dir.), « L'endettement originaire du sujet », in *L'éthique de la dette*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 37-70.
- SFORZINI, Arianna, « Le gouvernement des corps », in *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Sforzini Arianna (dir.), Presses Universitaires de France, 2014, p. 39-74.
- SPECTOR, Céline, « De Diderot à Rousseau : la double crise du droit naturel moderne », in *Du contrat social, ou Essai sur la forme de la République* (Manuscrit de Genève), B. Bachofen, B. Bernardi, et G. Olivo (éd.), Paris, Vrin, 2012, p. 141-153.

- THIVET, Delphine, « Chapitre III. État de nature et nature de la guerre », in *Une pensée hétérodoxe de la guerre. De Hobbes à Clausewitz*, Thivet Delphine (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 61-80.
- TISSERON, Serge, « Les secrets de famille, la honte, leurs images et leurs objets », in *La psychanalyse avec Nicolas Abraham et Maria Torok*, Jean-Claude Rouchy (éd.), Toulouse, ERES, 2001, p. 53-68.
- TROUBETZKOY, Wladimir, « Le double e(s)t l'illusion », in *L'ombre et la différence. Le double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 29-58.
- TROUBETZKOY, Wladimir, « Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Le Grand Opéra des Doubles », in *L'ombre et la différence. Le double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 59-108.
- VIGLIANO, Tristan, « L'utopie otaitienne de Diderot dans le Supplément au Voyage de Bougainville, ou la possibilité d'un monde renversé », in *Les figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières*, Lucie Desjardin (éd.), Paris, Hermann, 2013, p. 363-388.

6. Articles de revues

6.1. Articles sur *La Religieuse* ou Diderot

- APOSTOLIDES, Jean-Marie, « La religieuse et ses tableaux », *Poétique*, vol. 137, n° 1, 2004, p. 73-86.
- ARMAND, Guilhem, « Le corps de Suzanne ou l'objet du délit : corps et identité dans *La Religieuse* de Diderot », *Travaux & documents*, n° 55, 2020, p. 43-56.
- BERTHIAUME, Pierre, « *La Religieuse* de Denis Diderot ou l'hypotypose spéculaire », *Lumen*, vol. 22, 2003, p. 67-81.
- CLARK-EVANS, Christine, « Le témoignage de Suzanne : Séduction tragique et discours juridique dans *La Religieuse* de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 20, 1996, p. 75-89.
- COUDREUSE, Anne, « Pour un nouveau lecteur : *La Religieuse* de Diderot et ses destinataires », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 27, 1999, p. 43-57.
- CUSSET, Catherine, « Suzanne ou la liberté », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 21, 1996, p. 23-39
- DIECKMANN, Herbert, "Diderot's conception of genius", *Journal of the History of Ideas*, April 1941, vol. 2, n° 2, p. 151- 182.

- DUCHESNEAU, François, « Diderot et la physiologie de la sensibilité », *Dix-huitième Siècle*, n° 31, 1999, p. 195-216.
- GEPNER, Corinna, « L'autoportrait de la narratrice dans *La Religieuse* : les ruses du regard », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 17, 1994, p. 55-67.
- HARTMANN, Pierre, « Nature normative et sentiment de la nature dans *les Salons* », *Dix-huitième siècle*, vol. 45, n° 1, 2013, p. 379-396.
- HERBERT, Josephs, « Diderot's *La Religieuse*: Libertinism and the Dark Cave of the Soul », *Modern Language Notes*, vol. 91, n° 4, Mai 1976, p. 734-735.
- JOLY, Morwena, « L'obsession du "dessous" : Diderot et l'image anatomique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 43, Oct. 2008, p. 57-70.
- JULLIEN, Dominique, « *Locus hystericus* : l'image du couvent dans *La Religieuse* de Diderot », *French Forum*, vol. 15, n° 2, Mai 1990, p. 133-148.
- KRYSSING-BERG, Ginette, « L'image de la femme chez Diderot », *Revue Romane*, vol. 20, n° 1, 1985, p. 98-109.
- MARTIN, Christophe, « Innocence et séduction. Les aventures de la voix féminine dans *La Religieuse* de Diderot », *Littérature*, n° 171, 2013/3, p. 39-53.
- MENIN, Marco, « Les larmes de Suzanne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 51, 2016, p. 19-39.
- PROUST, Jacques, « Diderot et la physiognomonie », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13, 1961, p. 317-329.
- RUIZ, Luc, « Diderot : le roman comme expérience », *Littérature*, vol. 171, n°3, 2013, p. 13-24.
- SALAÛN, Franck, « Un penseur engagé », *La Pensée*, vol. 374, n° 2, 2013, p. 47-56.
- SOUVIRON, Marie, « La "crise mystique" du jeune Diderot », *Dix-huitième Siècle*, n° 19, 1987, p. 313-326.
- SZEKESI, Dóra, « La notion de génie dans la pensée de Diderot », *Acta romanica*, vol. 28, 2012, p. 31-40.
- THOMAS, Ruth P., « Montesquieu's Harem and Diderot's Convent: The Woman as Prisoner », *The French Review*, vol. 52, n° 1, Oct. 1978, p. 36-45.
- THOMSON, Ann, « Diderot, le matérialisme et la division de l'espèce humaine », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 26, avril 1999, p. 1-16.
- TROUSSON, Raymond, « Diderot, lecteur de Platon », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 38, n° 148/149, 1984, p. 79-90.

- WOLFE, Charles, « Diderot et l'approche déterministe de l'esprit : un autre déterminisme ? », *Dix-huitième siècle*, vol.46, n° 1, 2014, p. 501-516.

6.2. Articles sur *Les Élixirs du diable* ou Hoffmann

- BECKER, Allienne R., “*Die Elixiere des Teufels* : E.T.A. Hoffmann's House of Mirrors“, *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 9, n° 2 (34), p. 117-130.
- CLANCIER, Anne, « À la recherche du double », *Le Coq-héron*, vol. 192, n° 1, 2008, p. 70-73.
- DEMANGEAT, Michel, « Rituel et liturgie du double dans la création littéraire », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 14, n° 2, 2004, p. 35-48.
- LE TOULLEC, Éric, « L'insomnie et son double littéraire, figure de l'inquiétante étrangeté », *Savoirs et clinique*, vol. 25, n° 2, 2018, p. 43-52.
- MAILLARD, Christine, « *Die Bergwerke zu Falun* d'E.T.A. Hoffmann. Le moi et l'inconscient », *Recherches germaniques*, n° 22, 1992, p. 73-102.
- MAILLARD, Christine, « E. T. A. Hoffmann, dialecticien du psychisme. Théorie de l'inconscient et structures archétypiques dans *Der Sandmann*, *Das öde Haus*, *Die Automate* », *Le texte et l'idée*, n° 7, 1992, p. 43-74.
- MILFULL, John, « La géographie poétique des “*Élixirs du Diable*” », *Romantisme*, n°4, 1972, p. 65-75.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte, « L'ombre e(s)t le Double : lectures du “Doppelgänger” de Chamisso à Nabokov », *Littératures*, n° 33, Automne 1995, p. 79-91.
- MONTANDON, Alain, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *Romantisme*, 1979, n° 24, p. 7-28.
- PICOT, Jean-Pierre, « Lewis, Hoffmann, Gogol, Gautier : Du statut de l'identité au cérémonial de la Mort dans le récit fantastique », *Littératures*, n° 5, printemps 1982, p. 19-35.
- VIALLET, Patricia, « Image(s)actuelle(s) d'E. T. A. Hoffmann : un “utopiste sceptique” », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 65, 2013, p. 189-212

6.3. Articles autres.

- BANON, David, « Création et origine », *Pardès*, vol. 31, n° 2, 2001, p. 59-72.
- BELLEMIN-NOEL, Jean, « Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gautier) », *Littérature*, vol. 4, n° 8, 1972, p. 3-23.

- BOSQUIN-CAROZ, Patricia, « De l'émotion à l'affect », *La Cause du Désir*, vol. 93, n° 2, 2016, p. 30-34.
- BOURDIEU, Pierre, « Genèse et structure du champ religieux », *Revue française de sociologie*, 1971, 12-3, p. 295-334.
- BREUILLOT, Claude, « L'identification : un concept suspect », *Le Journal des psychologues*, vol. 268, n° 5, 2009, p. 66-69.
- CAMAMERO, Jésus, « Littérature et réflexivité », *Çédille, revista de estudios franceses*, n° 14, avril 2018, p. 83-112.
- DAUMAS, Maurice, « La sexualité dans les traités sur le mariage en France, XVIIe-XVIIIe siècles », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 51-1, n° 1, 2004, p. 7-35.
- DEFAUX, Gérard, « Sagesse et folie d'Érasme à Molière », *MLN*, May 1976, Vol. 91, n° 4, p. 655-671.
- DEMANGEAT, Michel, « Mysticisme et psychanalyse », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 11, n° 3, 2003, p. 63-79.
- DESCAMPS, Marc-Alain, « Unir le masculin et le féminin », *Imaginaire & Inconscient*, vol. n° 10, n° 2, 2003, p.19-30.
- DESPLAND, Jean-Nicolas, « La tristesse en présence de Dieu : de l'acédie à la mélancolie », *Psychothérapies*, vol. 33, n° 2, 2013, p. 71-80.
- DRACOUUIDES, Nikolaos, « La fixation surmoïque et le Moi névrotique », *Acta Psychotherapeutica, Psychosomatica et Orthopaedagogica*, vol. 1, n° 4, 1953, p. 289-303.
- DUSSY Dorothée, « Les Théories de l'inceste en anthropologie. Concurrence des représentations et impensés », *Sociétés & Représentations*, vol. 42, n° 2, 2016, p. 73-85
- ESTANGUI GOMEZ, Raúl, et PASQUIER-CHAMBOLLE, Diane, « De l'enfermement et des lieux de réclusion », *Hypothèses*, vol. 11, n° 1, 2008, p.145.
- FANTINO, Jacques, « La pluralité des mondes. Entre science et théologie », *Revue des Sciences Religieuses*, vol. 76, n° 3, 2002. p. 271-295.
- FOUCAULT, Michel, « “Des espaces autres” », *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004, p. 12-19.
- FREUD, Sigmund, « Hystérie », *Psychanalyse*, vol. 14, n° 1, 2009, p. 95-110.
- GAMBERT, Justyna, « Confession et autobiographie. Regards croisés sur saint Augustin et Rousseau », *Poétique*, vol. 176, n° 2, 2014, p. 221-242.
- GUILLAUMIN, Colette. « Masculin banal / Masculin général », *Le Genre humain*, vol. 10, n° 1, 1984, p. 65-73.

- HIRSCH, Denis, « Les interdits, discriminants du corps et des affects à l'adolescence », *Le Carnet PSY*, vol. 233-234, n° 3, 2020, p. 25-31.
- JOY, Morny, « L'impact du genre sur l'étude des religions », *Diogène*, vol. 225, n° 1, 2009, p. 113-125.
- KOHON, Gregorio. « Identification primaire et imago maternelle », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, vol. 23, n° 1, 2011, p. 11-27.
- LE POULICHET, Sylvie, « L'identification inconsciente au fantôme », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 86, n° 2, 2012, p. 21-32.
- LEVY, Robert, « Le symptôme entre manque de refoulement... et retour du refoulé... ça ne fait pas le bonheur », *Analyse Freudienne Presse*, vol. 25, n° 1, 2018, p. 67-80.
- LUSSET, Élisabeth, « *Vade in pace*. La fortune littéraire et historiographique de la prison monastique du Moyen-Âge au XX^e siècle », *Revue historique*, vol. 698, n° 2, 2021, p. 279-321.
- MARKOVITS, « Le droit dénaturé », *Communications*, n° 26, 1977, p. 112-131.
- MARONE, Fulvio, « La clinique, d'Hippocrate à Lacan », *L'en-je lacanien*, vol. 19, n° 2, 2012, p. 121-139.
- MARY, Léa, « Le normal ou le mirage de l'a-norme », *Essaim*, vol. 31, n° 2, 2013, p. 49-70.
- MONTANDON, Alain, « Le merveilleux romantique en Allemagne et ses modèles », *Romanticismi*, vol. 4, 2019, p. 83-99.
- MORRISSEY, Robert, « Vers un topos littéraire : La préhistoire de la rêverie », *Modern Philology*, Vol. 77, n° 3, Février 1980, p. 261-290.
- PASSERON, René, « Poïétique et histoire », *Espaces Temps*, n° 55, 1994, p. 98-107.
- PIGEAUD, Jackie, « Prolégomènes à une histoire de la mélancolie », *Histoire, économie et société*, 1984, 3^e année, n° 4, p. 501-510.
- POTULICKI, Elizabeth, « L'expérience poétique de Diderot », *Diderot Studies*, vol. 16, 1973, p. 197-228.
- RASSE, Paul, « Sexualité et communauté familiale, le regard de l'anthropologie », *Hermès, La Revue*, vol. 69, n° 2, 2014, p. 135-140.
- RIEZLER, Kurt, "The Social Psychology of Fear", *American Journal of Sociology*, Vol. 49, n° 6, May 1944, p. 489-498.
- ROSSET, François, « Le langage du fantastique. Stratégies et fatalité du réemploi », *Poétique*, vol. 166, n° 2, 2011, p. 203-214.

- RUDGE, Ana Maria, « La pulsion de mort dans la clinique psychanalytique », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 75, n° 1, 2007, p. 193-204.
- SAUVAGE, Emmanuelle, « La tentation du théâtre dans le roman : analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson », *Lumen*, vol. 20, 2001, p. 147–160.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Le thème de l'exception humaine et le prométhéisme de la connaissance », *Communications*, n° 78, 2005, p. 189-209.
- SIBEONI, Jordan, « La théorie de "l'interne modèle" », *L'information psychiatrique*, vol. 88, n° 7, 2012, p. 565-568.
- SIMONT, Juliette, « Le choix originel : destin et liberté », *Les Temps Modernes*, vol. 674-675, n° 3, 2013, p. 68-93.
- STRAUSS, Marc, « Folies névrotiques masculines et féminines », *La clinique lacanienne*, vol. 25, n° 1, 2014, p. 37-46.
- SYLVOS, Françoise, « Magnétisme et attraction dans *Aurélia* », *Littératures*, n° 42, printemps 2000, p. 99-113.
- THOMAS-FOGIEL, Isabelle, « L'opposition entre réalisme et idéalisme ? Genèse et structure d'un contresens », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 95, n° 3, 2017, p. 393-426.
- THONNARD, François Joseph, « La notion de concupiscence en philosophie augustinienne », *Recherches augustiniennes*, vol. 3, 1965, p. 59-105.
- TISSERON, Serge, « Maria Torok, les fantômes de l'inconscient », *Le Coq-héron*, vol. 186, n° 3, 2006, p. 27-33.
- TUCCILLO, Alessandro, « "La vertu sous des apparences ridicules" : Voltaire et le mythe politique du "bon quaker" », *Dix-huitième siècle*, vol. 49, n° 1, 2017, p. 661-676.
- WEILL, Nicolas, « Au lieu de soi : écriture de soi et vérité », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 63, n° 3, 2009, p. 421-434.
- WILLIAMS, Anne Patricia, « Description and Tableau in the Eighteenth-Century British Sentimental Novel », *Eighteenth-Century Fiction*, 8,4, juillet 1996, p. 465-484.
- WOODHEAD, Linda, « Les différences de genre dans la pratique et la signification de la religion », *Travail, genre et sociétés*, vol. 27, n° 1, 2012, p. 33-54.
- YAMAJO, Hirotsugu, « L'ordre chez Pascal et chez saint Augustin. Pour une axiologie pascalienne du corps », *Odysseus*, n° 5, 2000, p. 83-86.

7. Thèses de doctorat

- BERDICHEVSKY, Christina, *La question de la violence dans La Religieuse, dans Les Liaisons dangereuses, et dans Candide*, thèse de doctorat en Littérature française, Université McMaster (Hamilton, Canada), sous la direction de W. Hanley, 1987.
- DALLEAU, Stéphanie, *Le monstre fabriqué dans la littérature occidentale au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, thèse de doctorat en Littérature comparée, Université de La Réunion, sous la direction de Bernard Terramorsi, 2014.
- REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des "Frères de Saint-Sérapion" d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, thèse de doctorat en Littérature comparée, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, sous la direction de Jacques Lajarrige, 2009.
- STEWARD, Jerry A., *La conception du génie chez Diderot*, thèse ou mémoire en Art, Université Rice, Houston (Texas), 1960.

8. Ouvrages théologiques

- *Code de droit canonique*.
- D'AQUIN, Thomas, *La Somme théologique*, Paris, Édition du Cerf, 1984, p. 3426.
- DE NURSIE, Benoît, *La règle de saint Benoît* [En ligne], trad. du latin par Germain Morin de l'Abbaye de Maredsous, 1944. URL : <https://la.regle.org/>
- La Bible.
- Livre d'Esaië.
- Saint Augustin, *Les Confessions, Œuvres complètes de Saint Augustin*, Texte établi par Poujoulat et Raulx, L. Guérin & Cie, 1864.
- Saint Marc, Évangile.
- Saint Mathieu, Évangile.
- Saint Paul, Épîtres aux Romains.
- Saint Pierre, Évangile.

9. Sitographie

- COUDREUSE, Anne, *La Religieuse de Diderot : une critique de la claustration conventuelle* », *Colloque "Rapport hommes/femmes dans l'Europe Moderne : Figures et paradoxes de l'enfermement"*, Montpellier, France, Novembre 2012, [consulté le 19 juillet 2021]. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00845469>
- EHRCIH-HAEFELI, Verena, « Le musicien de génie et la voix féminine chez E.T.A. Hoffmann : Créativité et différenciation des sexes au début du xix^e siècle » [En ligne],

- L'Éternel Masculin*, Patricia Mercader, et Laurence Tain (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 9-30, généré le 20 mars 2020, URL : <http://books.openedition.org/pul/7244>.
- GOURDIN, Gilles, « Diderot aurait-il étouffé Sade ? » [En ligne], *Le Portique*, vol. 34, n° 2 « Sade », 2014, [consulté le 18 décembre 2020]. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2803>
 - GRESILLON, Etienne, et SAJALOLI Bertrand, « Lire les rapports entre humains, nature et divin dans l'exemple du catholicisme », *Géoconfluences*, 2016 [mis en ligne le 19 octobre 2016]. URL : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/fait-religieux-et-construction-de-l-espace/articles-scientifiques/rapports-humains-et-nature-ecosystemes-catholiques>
 - JOUVE, Vincent, « De quoi la poétique est-elle le nom ? » [En ligne], *Fabula-LhT*, n° 10, 2012 [consulté le 10 décembre 2021]. URL : <https://www.fabula.org/lht/10/jouve.html>
 - LEPALUDIER, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs » [En ligne], in *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses*, Laurent Lepaludier (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, [consulté le 16 mars 2022]. URL : <https://books.openedition.org/pur/29657>
 - MENGUE, Philippe, « Deleuze et la question de vérité en littérature » [En ligne], *E-rea*, vol. 1, n° 2, 2003, [consulté le 21 novembre 2021]. URL : <https://doi.org/10.4000/erea.371>
 - NOGUES, Boris, « La formation religieuse en France au XVIIIe siècle » [En ligne], *HAL-SHS*, 2011, [consulté le 3 mars 2020]. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00600543>
 - SIEUZAC, Laurence, « Coquettes et galantes au XVIIIe siècle : séduction ou aliénation ? », *Séduire. Discours, représentations et pratiques de la séduction du Moyen-Âge à nos jours*, [En ligne], [consulté le 15 mai 2020]. URL : <https://seduction.hypotheses.org/coquettes-et-galantes-au-xviiiie-siecle-seduction-ou-alienation>.
 - SOBIER, Jacques, « Les fonctions de la métatextualité » [En ligne], in *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses*, Laurent Lepaludier (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, [consulté le 16 mars 2022]. URL : <https://books.openedition.org/pur/29658>
 - ZARAGOZA, Georges, « La Création : à propos de stratégies narratives dans *Frankenstein* », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de Lyon/Dgesco,

[consulté le 25 novembre 2021]. URL : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/litterature-britannique/frankenstein/la-creation-a-propos-des-strategies-narratives-dans-frankenstein>

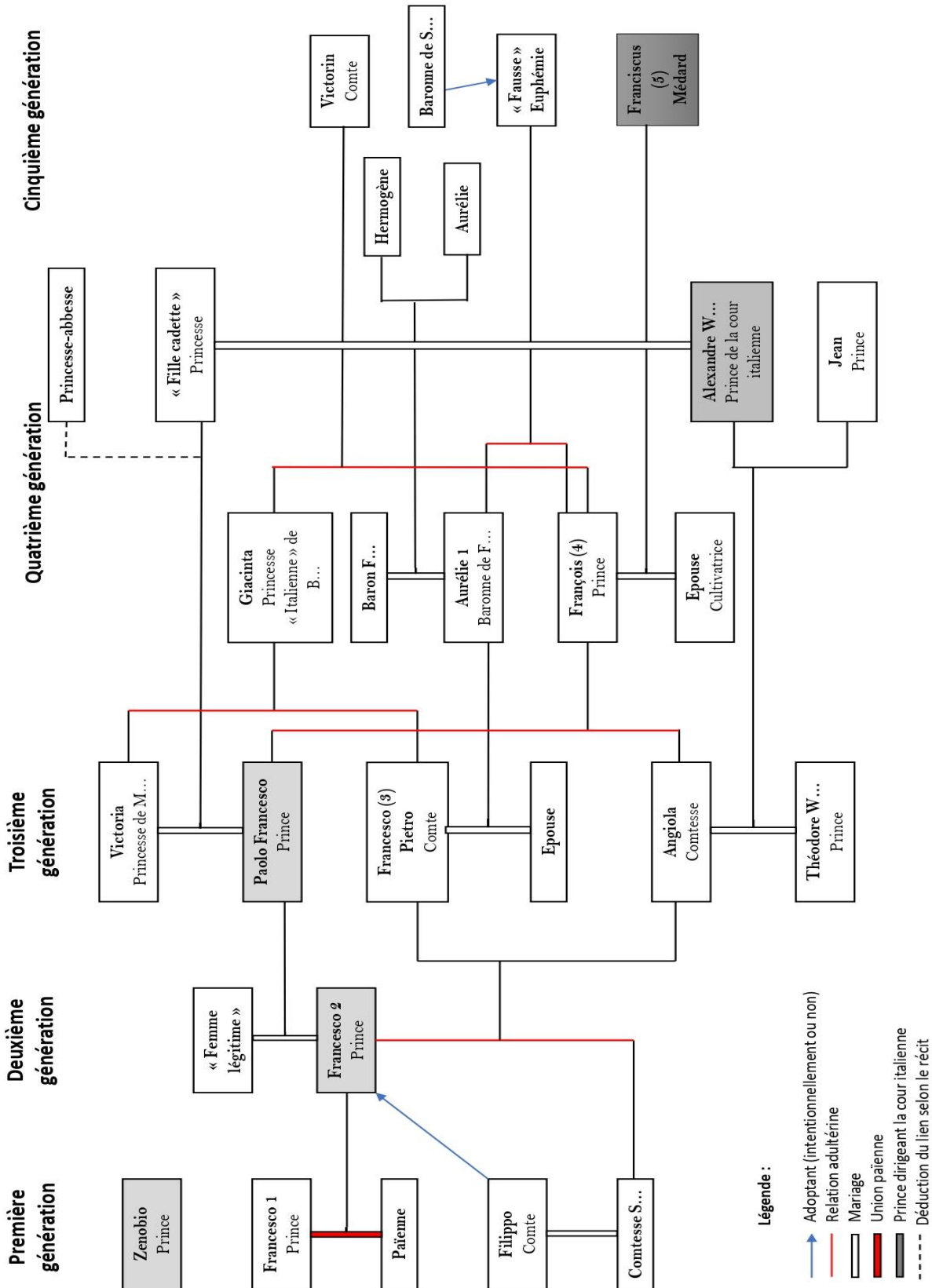
10. Conférences ou enregistrements audio

- GIRARD, René, « Épisode 2 : Du péché originel au bouc-émissaire », *L'anthropologie du désir* (enregistrement audio), France Culture, « À voix nue », 2015, 27 minutes et 53 secondes.
- GIRARD, René, *Le rôle de la violence dans la culture humaine* (enregistrement audio), Savoirs ENS, 2007, 53 minutes et 41 secondes.

11. Articles de journaux

- BLUNER, J., *Nouvelles politiques, nationales et étrangères*, jeudi 27 octobre 1796 (6 brumaire an V), p. 142-143.
- DE LA HARPE, Jean-François, « Sur *La Religieuse* de Diderot », *Le Mémorial, ou Recueil historique, politique et littéraire*, jeudi 15 juin 1797 (27 prairial an V), p. 2-3 (SV XXXIII, p. 264-268).
- DIDEROT, Denis, « Réflexions sur le courage des femmes », *Mercure de France, Dédié au Roi*, Mars 1745, p. 55-75.

Annexe



Annexe : Arbre généalogique des Élixirs du Diable

Ce mémoire en Master 2 de Recherche en Lettres étudie la figure monacale, entre norme et marge, pour mettre en exergue la folie que la claustration engendre ou provoque par ses nombreux interdits, dans *La Religieuse* (1760) du philosophe des Lumières français Denis Diderot et dans *Les Élixirs du Diable* (1816) du romantique allemand Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. En utilisant le personnage du religieux masculin et/ou féminin entre folie morale et folie mentale, les auteurs questionnent la nature collective et individuelle de l'homme dans une approche à la fois anthropologique et philosophique. La présente étude propose, alors, de mettre en lumière le dévoiement des figures claustrales, dans une approche socio-culturelle et dans un angle psychanalytique, pour signifier que les auteurs se rejoignent, malgré leurs différences poétiques, dans un but profondément humaniste, celui de comprendre l'humain au-delà d'une simple dichotomie de sa raison et de sa déraison. Or, si le cloître peut devenir un laboratoire de l'humain où se mêlent la normalité et la marginalité, l'espace textuel, quant à lui, devient un lieu d'expérimentation de l'écriture pour Diderot et pour Hoffmann. En cela, la poétique et la poïétique des auteurs sont également interrogées pour révéler que, sous l'unité apparente du sens textuel, d'autres vérités semblent se dévoiler.

This Master's degree's thesis (Literature Research) studies the monastic figure, between norm and fringe, to highlight the madness that cloistering generates or provokes by its numerous prohibitions, in *La Religieuse* (1760) by the French Enlightenment philosopher Denis Diderot and in *Les Élixirs du Diable* (1816) by the German romantic Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. By using the character of the male and/or female religious between moral and mental madness, the authors question the collective and individual nature of man in an approach that is both anthropological and philosophical. The present study proposes, then, to highlight the deviation of the monastic's figures, in a socio-cultural approach and from a psychoanalytical angle, to signify that the authors are united, despite their poetic differences, in a profoundly humanist goal, that of understanding the human being beyond a simple dichotomy of his reason and his folly. Now, if the cloister can become a laboratory of the human being where normality and marginality mingle, the textual space, for its part, becomes a place of experimentation in writing for Diderot and for Hoffmann. In this, the poetics and poietics of the authors are also questioned to reveal that, underneath the apparent unity of textual meaning, other truths seem to reveal themselves.

Mots-clés : Folie, religion, claustration, moine, nonne, sexualité, passion, dérèglement, sensibilité, raison, loi, nature, poétique, réflexivité, Lumières, romantisme, création, génie.