

« Des voix confuses et lointaines ». Présence de la voix dans *La Religieuse* (approches lexicale et discursive)

Si le triomphe du sens visuel aux siècles classiques¹ s'accompagne souvent d'une certaine suspicion à l'égard de la sensation auditive, victime d'une véritable « dévaluation cognitive² » de la part des théologiens et des moralistes, l'importance de cette dernière dans la production intellectuelle du temps n'est plus à démontrer³. De fait, la voix apparaît bien souvent, à l'âge classique, sous les espèces du miracle, suscitant chez l'auditeur un double mouvement de sidération et de curiosité :

Paix-là, Messieurs, il faut icy garder silence, & donner audience à la voix, elle seule le merite, comme l'Ambassadeur ordinaire de nos ames, & le truchement de nos affections. Mais d'où vient-elle, je vous prie, qui sont les pere & mere, où le lieu de sa nativité ? est-il bien possible qu'un petit ventelet sortant de la caverne des poumons, mesné par la langue, brisé par les dents, esrasé au palais, face tant de miracles ? [...] Comment est-il possible qu'un morceau de chair dans un trou avec des osselets rengez, qui est le tuyau & le haut-bois de la nature, face sortir si grande variété de voix, & si aisément, que les petits enfans y sont maîtres⁴ ?

Apparentée tout à la fois à la crudité anatomique et aux prestiges énigmatiques de la parole divine, la voix humaine se signale constamment sous le double signe de la ressource et de la défaillance, de l'universalité et de la singularisation⁵. Elle suscite dès lors d'ardentes recherches physiologiques, visant à élucider les modalités de l'émission phonique et de sa réception auditive, mais également à traiter les pathologies de la voix⁶. Mais dans le même temps, l'intérêt pour la « machinerie » vocale, qui en fait un objet d'étude privilégié pour la médecine et l'anatomie, s'alimente à une autre source : objet *naturel*, la voix n'en demeure pas moins une production *culturelle*. Fascinant confluent de donné et d'acquis, elle apparaît aux siècles classiques comme « un petit monde ramassé de tous les fredons & passages de nature, & de l'art⁷. » Ces deux modes d'approches de la vocalité, alternativement envisagés sous le signe de la « bipolarisation » ou de la « complémentarité⁸ », imprègnent profondément Diderot et ses contemporains. Silhouette ou signature sonore, la voix porte une intériorité sur la scène auditive, dans son miracle ou ses félures.

¹ Voir, entre autres Fr. Siguret, *L'Œil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Théorie et critique à l'Âge classique », 1993 ; P. Utz, *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, Munich, Fink, 1990.

² E. Sempère, « Expérience auditive et scène imaginaire dans les fictions du XVIII^e siècle : merveille et suggestion », dans *L'Ouïe dans la pensée européenne du XVIII^e siècle*, *Revue germanique internationale*, n° 27, 2018, article en ligne : <https://journals.openedition.org/rgi/1776#bodyftn39> [page consultée le 11 mars 2022].

³ Voir notamment S. Nancy, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2012 ; C. Couturier-Heinrich (dir.), *L'Ouïe dans la pensée européenne du XVIII^e siècle*, *Revue germanique internationale*, n° 27, 2018 ; *Le monde sonore, Dix-huitième siècle*, n° 43, 2011/1 ; M. Kaltenecker, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Éditions MF, coll. « Répercussions », 2010 ; H. Cussac, « Espace et bruit. Le monde sonore dans la littérature française du XVIII^e siècle », *L'Information littéraire*, vol. 58, 2006/2, p. 46-50 et « Anthropologie du bruit au siècle des Lumières », *L'Autre musique, revue*, n° 4, 2016.

⁴ É. Binet, *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très-nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen, Romain de Beauvais et Jean Osmont, 1622, p. 517-520.

⁵ Parmi un très riche dossier bibliographique, voir notamment M. Fumaroli (dir.), *Rhétorique du geste et de la voix : à l'âge classique, XVII^e siècle*, n° 132, juin-septembre 1981 ; P. Dandrey (dir.), *La Voix au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 12, janvier 1990, p. 13-76 ; Ph.-J. Salazar, *Le Culte de la voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière Classique », 1995.

⁶ Voir notamment J.-J. Menuret de Chambaud, art. « Voix, (*Médecin. semeiotiq.*) », *Enc.*, XVII, 434b-435b ; art. « Voix, *maladies de la, (Médec.)* », *Enc.*, XVII, 436a ; D. Diderot, « Aphonie, (*Médecine*) », *Enc.*, I, 524b.

⁷ É. Binet, *Essay des merveilles de nature...*, *op. cit.*, p. 518.

⁸ L. Van Delft, « Entre nature et culture : le statut de la voix dans l'anthropologie classique », *Littératures classiques*, n° 12, 1990, p. 153-164, ici p. 163.

La Religieuse est un roman du corps, à l'évidence⁹, mais aussi bien du trouble intime et des voltes affectives : dès lors, on ne saurait s'étonner qu'il soit tapissé de voix nombreuses, comme autant de balises abandonnées à la conscience narrative dans un univers opaque et adverse. La critique, encouragée il est vrai par une lettre de Diderot à Meister, a abondamment souligné la qualité picturale du roman¹⁰ : « [c]'est un ouvrage à feuilleter sans cesse par les peintres ; et si la vanité ne s'y opposait, sa véritable épigraphe serait : *Son pittor anch'io*¹¹ ». Mais le sens auditif n'y est pas en reste et l'oreille constitue, à tout le moins, le second gouvernail du récit. À ce titre, *La Religieuse* offre un corpus précieux pour éprouver la fécondité de la démarche de narratologie comparée conduite par François Jost entre cinéma et roman. Dissociant la dimension cognitive et informationnelle impliquée dans la construction d'une perspective narrative (à laquelle il restreint la focalisation) et les modes sensoriels qui y participent, Jost considère que l'« *ocularisation*¹² » recueille les indices référentiels attribuables au sens visuel, quand l'« *auricularisation* » englobe le « "point de vue" sonore¹³ » – axe sensoriel qui s'avère capital dans *La Religieuse* : dans un roman tout inféodé à une première personne nullement exempte de troubles réceptifs, l'examen des « présences » de la voix exige de placer à bout touchant les formes de leur émission et de leur réception.

Il s'agira donc d'envisager les voix au prisme de la « *localisation perceptive*¹⁴ » qui conditionne leur intégration romanesque : une singulière pédale de sourdine paraît leur être appliquée tout au long du récit – de telle sorte que la vocalité, loin d'égaliser la précision figurative qui régit les séquences ocularisées, investit le plus souvent des formes « confuses et lointaines » (DPV, XI, 170). La voix, dans *La Religieuse*, délimite un point d'intersection entre les deux observables stylistiques sur lesquels je centrerai successivement mon analyse : les réseaux isotopiques environnant les occurrences du substantif *voix* et les formes de représentations du discours qui sont attachées aux motifs vocaux (et singulièrement le DN).

1. Approche lexicale

Dans *La Religieuse*, la fréquence occurrence de la substantif *voix* est aussi remarquable que peu apparente à la lecture. Le terme se rencontre souvent sous des espèces discrètes, intégré à des tours lexicalisés qui prennent dans le contexte bruisant du roman une épaisseur timbrale inédite. Des acceptions métonymiques comme « la voix du Ciel » (DPV¹⁵, XI, 111), « la voix de ma conscience » (DPV, XI, 274) ou « conclu[re] à la pluralité des voix » (DPV, XI, 165) viennent enrichir l'univers conventuel de résonances sonores ou donner son essor à l'imaginaire vocal de la prière : « Je n'ai jamais attiré personne en religion, c'est un état où Dieu nous appelle, et il est très dangereux de mêler sa voix à la sienne » (DPV, XI, 95). Plus généralement, la voix constitue un instrument descriptif capital pour Diderot ; plusieurs des portraits de *La Religieuse* sont des portraits vocaux : « Celle qui me parlait ainsi [...] avait le regard tendre, la voix douce, et le propos très insinuant » (DPV, XI, 282). Chez celle qui, en tant que narratrice autodiégétique, se figure avant tout au lecteur par sa « voix » narrative (fût-elle toute métaphorique), la vocalité est aussi

⁹ Voir J. Sgard, « La beauté convulsive de *La Religieuse* », dans S. Auroux, D. Bourel et Ch. Porset (dir.), *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet 1915-1990*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 209-215.

¹⁰ Voir notamment J. Chouillet, « Le rôle de la peinture dans les clichés stylistiques et dramatiques de Diderot », *Europe*, n° 661, mai 1984, p. 150-158 ; A. Coudreuse, « Roman et peinture : l'exemple de *La Religieuse* », dans *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1999, p. 157-167.

¹¹ D. Diderot, *Œuvres*, L. Versini (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994-1997, t. V, p. 1309.

¹² Fr. Jost, *L'Œil caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1987, p. 18.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 91.

¹⁵ D. Diderot, *Œuvres complètes*, édition établie par Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot et alii, Paris, Hermann, 1975-en cours.

fréquemment thématisée : « J'ai un son de voix qui touche, on sent que mon expression est celle de la vérité » (DPV, XI, 174). La voix de parole est évidemment première en la matière ; mais la voix de chant n'est pas en reste, doublant le discours de Suzanne d'une trame musicale qui n'est pas son moindre agrément¹⁶.

Le substantif *voix* intervient par ailleurs, à de nombreuses reprises, dans des locutions adverbiales du type *à haute voix*, qui dessinent en filigrane du roman un registre sonore fondé sur des variations de volume : « à haute voix » (DPV, XI, 98, 132, 148, 176), « à voix haute » (DPV, XI, 175) ; « à voix basse » (DPV, XI, 157 – deux occurrences –, 158, 194, 241, 273) ; « d'une voix si basse qu'à peine je l'entendais » (DPV, XI, 220). S'ajoutent de nombreuses variations sur ce modèle, doublant les discours rapportés d'une trame acoustique aussi riche qu'homogène ; à grand renfort d'épithètes (souvent coordonnées deux à deux), le volume de la voix n'est plus alors que l'un des paramètres d'un saisissant clavier émotionnel où les nuances timbrales et intonatives ont aussi leur part : « d'une voix tremblante » (DPV, XI, 163) ; « d'une voix basse et tremblante » (DPV, XI, 166) ; « avec une voix faible et qui s'éteignait » (DPV, XI, 169) ; « d'une voix altérée et basse » (DPV, XI, 227) ; « d'une voix éteinte » (DPV, XI, 227) ; « d'une voix oppressée » (DPV, XI, 233) ; « une voix qui se plaignait » (DPV, XI, 237) ; « d'une voix plaintive et entrecoupée » (DPV, XI, 239) ; « de la voix la plus touchante et la plus douce » (DPV, XI, 258) ; « d'une voix plaintive » (DPV, XI, 264) ; « d'une voix étouffée » (DPV, XI, 280) ; « la voix douce » (DPV, XI, 282). Toutes ces occurrences, en dépit de la gamme affectuelle qu'elles parcourent, ont en commun un sème d'/*amenuisement*/ : la voix basse est le point d'intersection phonique de la douceur et de l'angoisse, indifférente aux alternances atmosphériques du roman. Face à ce réseau isotopique insistant, les rares mentions de voix mieux timbrées en acquièrent une saillance singulière : de la « voix plus ferme » (DPV, XI, 100) de Suzanne lors de ses vœux contrariés à la « voix ferme et dure » (DPV, XI, 173) du vicaire qui l'interroge, ces éclats de voix décèlent le caractère exceptif d'épisodes dont les conséquences sur la trajectoire de la narratrice n'est pas douteuse, de même que l'abandon ponctuel par la mère de Suzanne ou la seconde supérieure de Longchamp de leur régime vocal doucereux fait figure de bascule menaçante du récit :

Elle avait mis tant d'autorité et de fermeté dans le son de sa voix que je crus devoir me dérober à ses yeux. 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. (DPV, XI, 102)

Voici le moment le plus terrible de ma vie [...]. La supérieure me dit avec une voix forte et menaçante : Levez-vous. Mettez-vous à genoux et recommandez votre âme à Dieu. [...] Une sueur froide se répandit sur tout mon corps [...]. (DPV, XI, 169)

Tout au long de *La Religieuse*, la représentation d'une voix de parole figurée dans ses paroxysmes affectifs compose une manière de gamme didascalique¹⁷ à l'entour des discours directs (désormais DD), ou bien s'y substitue sous la forme d'un discours narrativisé. Souvent doublé de gestes expressifs, ce procédé permet d'ajuster le récit au large éventail affectif que parcourt la narratrice au fil de ses mésaventures, tout en faisant l'économie de pesants dispositifs introspectifs :

À ces mots, je sentis mon cœur se troubler, et j'ajoutai d'une voix entrecoupée et avec des lèvres tremblantes : Elle est de ma mère. — Vous l'avez dit ; tenez, lisez... — Je me remis un peu, je pris la lettre ; je la lus d'abord avec assez de fermeté ; mais à mesure que j'avais, la frayeur, l'indignation, la colère, le dépit, différentes

¹⁶ « [J]'avais de la voix » (DPV, XI, 114) ; « J'avais la voix très belle » (DPV, XI, 142-143) ; « J'ai de la voix » (DPV, XI, 287).

¹⁷ M. Murat, à propos de séquences comparables chez Gracq, quoique souvent beaucoup plus développées, a proposé la notion de « didascalie romanesque » ; il note que « loin de se réduire à une indication de régie, la didascalie romanesque dispose de ressources extrêmement souples et variées ; et que surtout, elle ne se limite pas à une fonction descriptive : circulant d'un interlocuteur à l'autre, elle évalue constamment les stratégies et les effets de la parole, en les réinterprétant analogiquement et en les raccordant aux réseaux thématiques qui organisent l'ensemble du texte [...] » (« Le dialogue dans *Le Rivage des Syrtes* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 83, 1982/2, p. 179-193, ici p. 182). Ces remarques nous paraissent parfaitement valables s'agissant de *La Religieuse*.

passions se succédant en moi, j'avais différentes voix, je prenais différents visages et je faisais différents mouvements. (DPV, XI, 94)

Dans des épisodes de paroxysme émotionnel, la voix rend témoignage d'une vertigineuse dépossession de soi – ainsi lorsque l'individualité vocale se voit pluralisée à son corps défendant (« j'avais différentes voix »). Étrange dislocation d'une composante que les lexicographes contemporains envisagent pourtant comme une donnée constitutive et non fissible du sujet : rejoignant les « différents visages » (qui activent certes une acception seconde de ce substantif, signifiant *air* ou *mine*¹⁸) et les « différents mouvements », la voix devient, dans les points extrêmes de *La Religieuse*, une variable ajustable au gré des secousses existentielles de Suzanne.

Plus encore, l'isotopie sonore qui traverse le roman offre une assise singulière à la narration conduite en première personne – formule romanesque contagieuse au XVIII^e siècle¹⁹, mais dont Diderot tire à n'en pas douter un parti radical. Ce canal sensoriel modélise la solitude de Suzanne – narratrice dépossédée au plan informationnel, réduite à conjecturer les intentions des individus à partir des signes extérieurs qui lui parviennent. Dès lors, loin de constituer l'immédiat prolongement d'une intériorité offerte à l'oreille, la voix constitue le seuil maximal d'interaction auquel Suzanne accède ; elle est son unique repère parmi une hostilité conventuelle dont la duplicité investit volontiers des réalisations vocales diminutives : de s'étouffer en murmures imprécis, de se dérober à l'oreille de Suzanne, les voix du couvent accusent encore la solitude narrative. Jean-Claude Bonnet, dans un beau commentaire de *La Religieuse* de Rivette, a mis en évidence le travail dont la bande-son a fait l'objet, allant volontiers dans le sens d'un amenuisement expressif des voix :

Il n'y a pas, dans *La Religieuse*, de loi moyenne du son ni d'homogénéité dans les voix, mais un grand étagement d'inflexions variées pour éviter les tonalités académiques et les voix grillées. Jacques Rivette impose en général une tonalité douce et des susurrements, comme dans le début de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* où Jean-Luc Godard en voix *off* parle très bas, et contraint le spectateur-auditeur à s'arracher à ses habitudes perceptives. La mère de Moni (Micheline Presle) est une prophétesse magnifique qui parle bas et préfère la sourdine. Par cette position de voix Jacques Rivette a voulu transposer le murmure intime et enfoui de la prière. Pour Jacques Rivette la mise en scène consiste surtout à capter des rythmes (Rossellini a souvent dit qu'il sentait le rythme du film dans son oreille). En cela l'art périlleux du cinéaste rejoint celui de Diderot qui sait se mettre à l'écoute d'accents inouïs pour les parasiter dans ses textes²⁰.

Il nous semble pourtant qu'au-delà d'une restitution étagée des sonorités feutrées des lieux de prière, Rivette a su être à l'écoute d'une intention profonde de Diderot : l'isotopie sonore (et singulièrement vocale) qui traverse *La Religieuse* procède avant tout d'un travail de subjectivisation des traces perceptives. Or la sensorialité de Suzanne est à l'image de sa biographie : malmenée, forcément émoussée ou fragmentaire. On comprend dès lors que les signaux acoustiques que le roman recense – signaux faibles mais insistants – associent si rarement les occurrences du substantif *voix* à une individualité. Souvent associées à l'obstruction d'un sens visuel qui apporterait à l'oreille un précieux complément informationnel, elles disposent au contraire une sourdine imprécise et collective au fil du roman :

¹⁸ « On dit, *Faire bon visage, mauvais visage à quelqu'un*, pour dire, Luy faire bonne ou mauvaise mine, bon ou mauvais accueil. *Se composer le visage*, pour dire, Prendre un air sérieux. *Changer de visage*, pour dire, Changer de couleur, rougir, pâlir, &c. Et encore, *Changer de visage, se démonter le visage, prendre tel visage qu'on veut*, pour dire, Prendre un air sérieux, ou enjoué, triste, ou gay, selon les diverses occasions » (art. « Visage », *Dictionnaire de l'Académie*, 1^e éd., 1694)

¹⁹ Voir notamment R. Démoris, *Le Roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2002 ; J. Mander, « Téléphone arabe : la nature discursive du roman des années trente », dans *Le Roman des années trente. La génération de Prévost et de Marivaux*, A. Rivara et A. McKenna (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire le Dix-huitième Siècle », 1998, p. 119-130.

²⁰ J.-Cl. Bonnet, « Revoir *La Religieuse* », dans É. de Fontenay et J. Proust (dir.), *Interpréter Diderot aujourd'hui*, Paris, Le Sycamore, 1984, p. 59-79, ici p. 72. Pour une étude de la bande-son de *Suzanne Simonin. La Religieuse de Diderot*, conçue par Rivette comme une véritable « partition », voir A. Nort, « Les "Religieuses" de Diderot et Rivette. Pointes de présent, nappes de passé », dans S. Lojkine, A. Paschoud et B. Selmeçi Castioni (dir.), *Diderot et le temps*, Aix-en-Provence, coll. « Textuelles », 2016, p. 127-140.

Je perdis la connaissance et le sentiment ; j'entendais seulement bourdonner autour de moi des voix confuses et lointaines ; soit qu'elles parlassent, soit que les oreilles me tintassent, je ne distinguais rien que ce tintement qui durait. (DPV, XI, 170)

Le bruit fit place à un profond silence. Les religieuses ne se parlaient plus. Il me parut qu'elles avaient au chœur la voix plus brillante qu'à l'ordinaire, du moins celles qui chantaient ; les autres ne chantaient pas. Au sortir de l'office elles se retirèrent en silence. Je me persuadais que l'attente les inquiétait autant que moi. Mais l'après-midi le bruit et le mouvement reprirent subitement de tout côté ; j'entendis des portes s'ouvrir, se refermer, des religieuses aller et venir, le murmure de personnes qui se parlent bas. (DPV, XI, 187)

Les voix de *La Religieuse* sont bien souvent celles, agglomérées et plurielles, des autres : ces « voix qui perdirent visage²¹ » se construisent, au plan romanesque, dans une polarité productive avec une oreille solitaire, à l'affût de signaux acoustiques difficilement exploitables, car lui parvenant sous des formes lacunaires.

Le roman s'enrichit toutefois peu à peu de perceptions plus indécises encore ; évanouissements et scènes nocturnes favorisent des impressions vocales dont on ne sait parfois si elles tiennent de l'hallucination ou restituent une fragmentation perceptive circonstancielle :

[...] je sentais des mains se promener sur mon visage, et j'entendais différentes voix qui disaient comme dans le lointain : Il remonte.... Son nez est froid.... Elle n'ira pas à demain.... Le rosaire et le christ vous resteront.... et une autre voix courroucée qui disait : Éloignez-vous ! éloignez-vous ! laissez-la mourir en paix ; ne l'avez-vous pas assez tourmentée ?... (DPV, XI, 197)

Il me sembla que j'entendais une voix qui se plaignait, quelqu'un qui soupirait [...]. (DPV, XI, 237)

Le caractère fantomatique de ces voix – moins pluralisées cette fois qu'anonymisées – s'exprime par des modalisateurs verbaux (*sembler*), des effets d'atrophie sensorielle et des jeux de spatialisation sonore. Mais bientôt ceux-ci s'absentent à leur tour de la conduite narrative, comme pour miroiter la lucidité chancelante de Suzanne tandis que le récit commence de s'écrire au présent du vertige : « Éloignez-vous de ce gouffre ; entendez-vous ces cris ? ce sont les enfers ; il s'élève de cet abîme profond des feux que je vois ; du milieu des feux j'entends des voix confuses qui m'appellent... Mon Dieu, ayez pitié de moi !... » (DPV, XI, 278). Dans le dernier temps du roman, de tels mirages perceptifs basculent dans un état voisin de la démence ; ils s'accompagnent alors de formes citationnelles de discours rapportés (des DD) qui marquent le nouveau palier d'aliénation psychique franchi par la narratrice :

Je ne savais que penser, les genoux me tremblaient, j'étais dans un trouble, un désordre que je ne conçois pas ; tel serait un voyageur qui marcherait dans les ténèbres, entre des précipices qu'il ne verrait pas, et qui serait frappé de tous côtés par des voix souterraines qui criaient : C'est fait de toi. (DPV, XI, 255)

Même si la divagation se voit ici reconfigurée dans un schéma comparatif au conditionnel – manifestement attribuable à la ressaisie rétrospective caractéristique du roman-mémoires –, il est patent que la voix, d'indicateur résiduel des dynamiques conventuelles, est peu à peu prise dans une dynamique déréalisante qui la voue à recueillir les traces de l'aliénation grandissante de Suzanne.

On le voit, la « voix » tend à *La Religieuse* un puissant miroir lexical : à travers ce substantif aussi discret dans son allure (car massivement intégré à des tours locutionnels) qu'insistant dans ses occurrences, le roman esquisse une trame émotionnelle d'une rare expressivité, révélatrice de la trajectoire biographique de sa narratrice. *Voix* est à l'image d'autres « noms de la voix » diderotiens : avec *ton*, *accent*, *intonation*, *cri* et quelques autres, elle forme un ensemble substantival peu divers, mais sollicité de manière intensive dans l'œuvre ; cette faible variation lexicale va de pair avec une relative indétermination sémantique, gage d'une congruence maximale aux voix nombreruses qu'ils permettent d'embrasser. Les noms de la voix, chez Diderot, ne désignent guère que des manifestations phoniques dont l'intention expressive ou les caractéristiques timbrales demeurent en attente de spécification. Dès lors, cet enjeu dont Diderot déleste les substantifs se trouve inversé

²¹ J. Supervielle, *Les Amis inconnus*, dans *Œuvres poétiques complètes*, M. Collot (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 307.

du côté de la gamme adjectivale qui les environne le plus souvent : les adjectifs qui caractérisent ces noms de la voix viennent tracer dans une vocalité anonyme des traits spécifiques et individualisants.

2. Approche discursive

S'il est un mode de représentation du discours qui s'articule, dans *La Religieuse*, à la thématique vocale, c'est le discours narrativisé (désormais DN). Introduit par Genette parmi les formes du discours rapporté sous l'appellation récit de paroles²², le DN résulte d'une opération d'assimilation énonciative, l'énoncé rapporté faisant l'objet d'une authentique reformulation ; celle-ci peut porter aussi bien sur son contenu propositionnel que le passer sous silence au profit d'une caractérisation multimodale (du ton ou du phrasé de l'énonciateur)²³. Diderot confie volontiers au DN le soin de garder mémoire d'usages paroxystiques – aux plans émotionnel et acoustique – du discours :

Elle était échevelée et presque sans vêtements ; elle traînait des chaînes de fer ; ses yeux étaient égarés ; elle s'arrachait les cheveux ; elle se frappait la poitrine avec les poings ; elle courait, elle hurlait ; elle se chargeait elle-même et les autres des plus terribles imprécations ; elle cherchait une fenêtre pour se précipiter. (*DPV*, 92-93)

Comme ma cellule ne fermait plus, on entra pendant la nuit en tumulte, on criait, on tirait mon lit, on cassait mes fenêtres, on me faisait toutes sortes de terreurs. Le bruit montait à l'étage au-dessus, descendait l'étage au-dessous, et celles qui n'étaient pas du complot disaient qu'ils se passait dans ma chambre des choses étranges, qu'elles avaient entendu des voix lugubres, des cris, des cliquetis de chaînes, et que je conversais avec les revenants et le mauvais esprit [...]. (*DPV*, XI, 163)

Ce recours au DN tient, à l'évidence, en bonne part à son aptitude à s'articuler aux autres composantes – gestuelles notamment – de ces expériences superlatives ; il s'intègre volontiers à une écriture englobante du corps qui inclut les formes inarticulées de la voix et réalise sous des espèces narratives la belle chimère diderotienne d'une inscription textuelle de l'accent²⁴. À ce titre, si le DD prend en charge la fonction communicative du discours, le DN en recueille la fonction expressive – en quoi sa mobilisation prodigue dans *La Religieuse* ne saurait être imputée à un simple souci d'économie narrative. Mais il a peut-être, dans ce roman tout bruissant de sons étouffés, une fonction plus singulière encore. Le DN semble imprimer une étrange pédale de sourdine sur des épisodes dont le dramaturge qu'était Diderot eût, à n'en pas douter, fait son miel – cris, plaintes, lamentations... En ne destinant pas à des formes citationnelles de discours rapporté de telles séquences de dislocation discursive et en conjuguant les verbes dénotant les émissions vocales au passé simple (temps dont l'aspect global opère une saisie extérieure et surplombante du procès), Diderot les assourdit tout de bon :

Je criais, j'appelais à mon secours, mais on avait sonné la cloche pour avertir que personne ne parût. J'invoquai le ciel, j'étais à terre et l'on me traînait [...]. Mon premier mouvement fut de me détruire. Je portai les mains

²² Voir G. Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 191.

²³ Le DN est parfois appréhendé comme une sous-catégorie du discours indirect – J. Authier-Revuz argue ainsi que ces deux formes participent, de par l'homogénéité énonciative qu'elles réalisent, d'une même opération de « reformulation-traduction » (« Repères dans le champ du discours rapporté », art. cit., p. 41) ; dans sa typologie des représentations discursives, elle annexe le DN à une zone englobante, « définie par le fait que (A) le discours autre est l'objet du dire et que (a) son image, produite par de la paraphrase discursive, est au plan sémiotique et énonciatif, homogène au discours où elle est produite » (« La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », dans J. M. Lopez Muñoz, S. Marnette et L. Rosier (dir.), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 35-54, ici p. 42). Dans une étude où la caractérisation multimodale de l'énoncé est centrale, il nous semble préjudiciable de rabattre la spécificité du DN sur un type de discours indirect englobant ; voir L. Rosier, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Éditions Duculot, « Champs linguistiques », 1999, p. 231 sqq.

²⁴ Voir notamment J. Starobinski, « L'accent de la vérité », dans *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2012, p. 138-159 ; P. Frantz, « Diderot : la voix, l'accent », dans D. Chauvin (dir.), *La Voix. Hommage à Pierre Brunel*, Paris, PUPS, 2009, p. 207-216.

à ma gorge, je déchirai mon vêtement avec mes dents ; je poussai des cris affreux, je hurlai comme une bête féroce. Je me frappai la tête contre les murs, je me mis toute en sang, je cherchais à me détruire jusqu'à ce que les forces me manquassent, ce qui ne tarda pas. (DPV, XI, 140)

Dans *La Religieuse*, la vocalité investit volontiers des formes éperdues et infructueuses ; la voix de Suzanne a pour figure privilégiée une clameur qui résonne dans le vide, et rencontre son point de vertige dans la puissante isotopie du cri empêché qui traverse le roman :

En vérité, s'il est possible que je me rappelle mon état quand j'étais à côté du puits, il me semble que je criais au-dedans de moi à ces malheureuses qui s'éloignaient pour favoriser un forfait : Faites un pas de mon côté, montrez-moi le moindre désir de me sauver, accourez pour me retenir, et soyez sûres que vous arriverez trop tard. (DPV, XI, 134)

À cette idée de mort prochaine, je voulus crier, mais ma bouche était ouverte et il n'en sortait aucun son. (DPV, XI, 170)

Si *La Religieuse* a une dominante acoustique, c'est certainement celle d'une stridence qui ne rencontre pas son actualisation – sensation combien exténuante d'un boucan confiné, à son corps défendant, dans une intériorité qu'il dévore et focalise tout à la fois. Il y a fort à parier que ce motif ait touché un point sensible chez Diderot, qui l'emploie également dans une page du *Salon de 1765* – dans un tout autre registre, il est vrai :

Et vous croyez, mon ami, que mon goût brutal sera plus indulgent pour celui-ci [un tableau] ? Point du tout. Je l'entends qui crie au-dedans de moi : Hors du Salon, hors du Salon. J'ai beau lui répéter la leçon de Chardin : De la douceur, de la douceur... il se dépote et n'en crie que plus haut : Hors du Salon. (DPV, XIV, 61)

On comprend dès lors que ce n'est pas de distraction que Suzanne peut écrire (nous soulignons) : « Pourquoi préférerais-je alors de pleurer, de *crier à haute voix*, de fouler mon voile aux pieds, de m'arracher les cheveux et de me déchirer le visage avec mes ongles ? » (DPV, XI, 132). La locution adverbiale *à haute voix*, incidente au verbe *crier*, n'a rien ici d'une escorte sémantique redondante : tout au contraire, elle permet de circonscrire le caractère inaccoutumé d'un cri qui rencontre enfin, et comme par miracle, sa réalisation physique.

Aussi la profusion du DN dans *La Religieuse* ne saurait-elle être versée au seul compte du « triomphe²⁵ » de ce type discursif à l'époque classique ; elle obéit à une intention romanesque propre, qui destine le DN à encoder les limites de l'écoute dans une conscience traumatisée. Car si le roman abonde en amples séquences interlocutives, restituées avec une minutie qui jette le soupçon sur la sincérité mémorielle de la narratrice, c'est au DN que revient la prise en charge d'épisodes dont le souvenir demeure irrémédiablement troué :

Je n'entendais rien, je ne voyais rien, j'étais stupide ; on me menait et j'allais, on m'interrogeait et l'on répondait pour moi. (DPV, XI, 89)

Je n'entendis rien de ce qui se disait autour de moi, j'étais presque réduite à l'état d'automate, je ne m'aperçus de rien. J'avais seulement par intervalles comme de petits mouvements convulsifs. On me disait ce qu'il fallait faire ; on était souvent obligé de me le répéter, car je n'entendais pas de la première fois [...]. (DPV, XI, 123)

Je perdis la connaissance et le sentiment ; j'entendais seulement bourdonner autour de moi des voix confuses et lointaines ; soit qu'elles parlassent, soit que les oreilles me tintassent, je ne distinguais rien que ce tintement qui durait. (DPV, XI, 170)

Dans de telles pages, la capacité résomptive du DN laisse place à une pratique du discours rapporté par lambeaux ; il s'articule significativement à une forme pronominale dont la première moitié du roman est saturée (*on*), ainsi qu'à des imparfaits dont l'aspect sécant favorise là encore le floutage des bornes temporelles du procès verbal. L'hébétude d'une narratrice en état de choc psychique confie au DN une singulière fonction d'encodage acoustique des discours : en ce qu'il ressaisit des

²⁵ A.-M. Paillet, « Le discours narrativisé d'Ancien Régime : le parti pris du style », dans Cl. Badiou-Monferran (dir.), *La littérature des Belles-Lettres : un défi pour les sciences du texte ?*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques » , 2013, p. 159-173, ici p. 159.

énoncés mémoriellement vacants, il est l'attestation discursive d'une sensorialité lacunaire, d'un blocage perceptif momentané. Mais dans le même temps, il véhicule une trame acoustique plus secrète et plus puissante tout à la fois ; évacuation du contenu propositionnel des énoncés enrichit, par retour de balancier, la texture sonore qui s'attache à leur souvenir. Au travers de la corrélation alternative qui, dans le dernier passage cité, met en regard la parole effective et le tintement d'oreille (« soit qu'elles parlassent, soit que les oreilles me tintassent »), le discours échappé au souvenir s'infléchit en hallucination auditive, sous des espèces bien repérées par la science médicale contemporaine :

TINTEMENT D'OREILLE, (*Médec.*) dépravation de la sensation de l'ouïe ; elle consiste dans la perception que l'oreille fait de bruits qui n'existent pas réellement, ou du-moins qui ne sont pas extérieurs ; de sorte que l'oreille étant déjà occupée par un son, elle est moins capable de recevoir les impressions des sons extérieurs, à moins qu'ils ne soient extrêmement violents²⁶.

*

L'on ne saurait rabattre la richesse sensorielle de *La Religieuse* sur le seul canal auditif, tant la vue y joue sa partie ; mais il semble bien que, dans ce roman, l'audible et le visible exercent sur des territoires romanesques distincts. On connaît son *exipit* fameux :

Ces Mémoires que j'écrivais à la hâte je viens de les relire à tête reposée, et je me suis aperçue que sans en avoir eu le moindre projet, je m'étais montrée à chaque ligne aussi malheureuse à la vérité que je l'étais, mais beaucoup plus aimable que je ne le suis. 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. [...] Je suis une femme, peut-être un peu coquette, que sais-je ? mais c'est naturellement et sans artifice. (*DPV*, XI, 288)

Cette protestation d'irresponsabilité, qui a tous les aspects d'une énième coquetterie narrative²⁷, circonviendrait efficacement le domaine de l'ocularisation : « la peinture de nos peines [et] l'image de nos charmes » ressortissent à une tactique romanesque très étudiée : gestuelle et éclairages, singulièrement, font l'objet de minutieux réglages, comme si la séduction escomptée du destinataire devait se mesurer à l'exactitude figurative du récit. À l'inverse, l'auricularisation recueille une esthétique de l'imprécis, qui s'ouvre volontiers à des séquences hallucinatoires ; le sens auditif délimite les frontières de la maîtrise narrative, une zone de dépossession perceptive qui contraste avec le surplomb des séquences ocularisées : en somme, le partage de compétences qui s'observe entre les deux canaux sensoriels qui prédominent dans *La Religieuse* miroite l'ambiguïté constitutive de sa narration – récit d'une aliénation féminine dont la puissance émotive ne suffit jamais à lui ôter ses reflets mystificateurs.

Clara DE COURSON
(Sorbonne-Université, EA 4509-STIH)

²⁶ L. de Jaucourt, art. « Tintement d'oreille, (*Médec.*) », *Enc.*, XVI, 338a.

²⁷ Voir notamment Chr. Martin, « Innocence et séduction. Les aventures de la voix féminine dans *La Religieuse* de Diderot », *Littérature*, n° 171, 2013/3, p. 39-53.