

## « Porter *La Religieuse* de Diderot à la scène :

### étude de l'adaptation d'Anne Théron »

« Cependant, Monsieur le marquis, ma situation présente m'est déplorable, la vie m'est à charge ; je suis une femme, j'ai l'esprit faible comme celles de mon sexe [...]. Monsieur le marquis, craignez qu'un fatal moment ne revienne ; quand vous useriez vos yeux à pleurer sur ma destinée ; quand vous seriez déchiré de remords, je ne sortirais pas pour cela de l'abîme où je serais tombée, il se fermerait à jamais sur une désespérée... »  
(Diderot, *La Religieuse*)

En adaptant *La Religieuse*<sup>1</sup> à la scène théâtrale, Anne Théron supprime toute allusion au destinataire fictif du roman (le marquis) au profit du seul spectateur. Ainsi privilégié, le spectateur est néanmoins placé dans une position de réception ambiguë : il se voit confier le récit intime de Suzanne Simonin sur son expérience passée du couvent, mais il ignore jusqu'au bout si ce récit lui est bel et bien destiné. À qui s'adresse en effet la comédienne, Marie-Laure Crochant, durant près d'une heure et demie de spectacle<sup>2</sup> ? à elle-même, tout d'abord, et peut-être seulement à elle-même. La situation d'enfermement de Suzanne serait à comprendre jusque dans ses ultimes conséquences : « *La Religieuse*, c'est l'histoire de quelqu'un qui *ne s'en sort pas* », écrit Florence Lotterie<sup>3</sup>. Anne Théron découpe cette histoire en cinq temps musicaux : destinée au couvent par sa mère, qui veut racheter un égarement passager, la bâtarde contrecarre un tel projet en refusant de prononcer ses vœux définitifs, au couvent Sainte-Marie ; reconduite au domicile familial, elle cède à la pression maternelle et consent à intégrer le couvent de Longchamp (« Ouverture »). Les trois « Opus » sont dominés par les supérieures de Suzanne : Madame de Moni, puis la sœur Sainte-Catherine (au couvent de Longchamp) et Madame \*\*\* (au couvent de Sainte-Eutrope-lès-Arpajon). Le dernier et bref temps du spectacle (« Sonatine »)<sup>4</sup> fait entendre la confusion des voix dans l'esprit de Suzanne, alors que Diderot esquisse, certes faiblement, la vie de son héroïne hors du couvent : devenue simple blanchisseuse, elle exprime au marquis l'espoir de s'exiler en Angleterre. L'incertitude sur l'avenir devient impossibilité de tout avenir dans l'adaptation d'Anne Théron : celle-ci invite à relire l'ensemble du récit rétrospectif comme un long monologue qui n'intégrerait pas les voix de différents interlocuteurs, mais les susciterait lui-même. L'effet dialogique du roman ne serait que superficiel : la jeune religieuse n'écrit pas ses mémoires, mais *sa* mémoire. Si Diderot laisse ponctuellement entrevoir la position de Suzanne-narratrice, Anne Théron interdit au personnage toute prise de distance par rapport à ce qui est raconté sur scène. Dans *La Religieuse*, « nous assistons au

---

1. Le roman ne paraît que vingt ans après la « mystification » (selon le mot usité au XVIII<sup>e</sup> siècle) qu'avaient imaginée Diderot, Grimm et Mme d'Épinay pour faire revenir dans la capitale le marquis de Croismare : ayant appris que leur ami s'était intéressé au sort d'une religieuse, Marguerite Delamarre, qui n'avait pu obtenir la résiliation de ses vœux, la petite coterie se lança entre février et mai 1760 dans la rédaction de lettres soi-disant écrites par la jeune désespérée. Échappée du couvent, cette dernière implorait secours et assistance pour ne pas être ramenée de force dans un lieu qu'elle abhorrait. Vingt ans plus tard, Diderot fait paraître un roman intitulé *La Religieuse*, dont il revendique la pleine paternité, dans la *Correspondance littéraire* : l'œuvre est publiée en neuf livraisons successives, d'octobre 1780 à mars 1782, entre *Jacques le Fataliste* et *Le Rêve de d'Alembert*.

2. Une première version de *La Religieuse*, avec Marie-Laure Crochant dans le rôle-titre, a été donnée par la compagnie « Les Productions Merlin » en décembre 1997 (en co-production avec le Théâtre national de Bretagne), puis au Théâtre du Chaudron à la Cartoucherie de Vincennes, du 17 mars au 19 avril 1998. Une nouvelle adaptation, dans une nouvelle mise en scène, voit le jour en 2004 (production déléguée du Théâtre de la Commune, CDN d'Aubervilliers, en co-production avec la compagnie « Les Productions Merlin », avec l'aide à la création du Conseil général de la Seine-Saint-Denis, avec le soutien de l'ONDA et de l'AFAA). Cette deuxième version de *La Religieuse* a fait l'objet d'une tournée en France et au Canada au cours des saisons 2004-2005 et 2005-2006. Pour l'étude de l'adaptation d'Anne Théron, nous nous appuyons ici sur la version filmique (1h26) réalisée en 2006 par Christian Vanderborght, produite par Sirroco Films, avec le Centre national de la cinématographie. Scénographie : Barbara Kraft, création sonore : José Barinaga, son : Jean-Baptiste Droulers et Catherine Compano-Ferrandon, lumière : Benoît Théron, tournage : Les Studios d'Arpajon. Il est désormais possible de visionner l'intégralité du spectacle sur le site : <http://www.compagnieproductionsmerlin.fr>

3. Diderot, *La Religieuse*, éd. Florence Lotterie, Paris, Flammarion, GF n°1394, 2009, Présentation, p. XLVII.

4. Le découpage de *La Religieuse* est le suivant : « Ouverture » (20'13''), « Opus 1 » (20'14''-30'37''), « Opus 2 » (30'38''-1h02'02''), « Opus 3 » (1h02'03''-1h24'15'') et « Sonatine » (1h24'16''-1h26').

développement d'une logique schizophrénique », selon la « Note artistique » d'Anne Théron. Suzanne revit son passé comme si elle n'avait jamais quitté le couvent et qu'elle était devenue le point d'origine de tous les personnages que l'on recense chez Diderot. Nous voudrions donc étudier comment Anne Théron donne à éprouver la réclusion absolue à partir d'une situation concrète : la solitude scénique de Marie-Laure Crochant qui assume (presque) toutes les voix, sans destinataire assuré<sup>5</sup>, et qui transforme les tensions traversant son corps en chorégraphie de la schizophrénie. En effet, l'analyse sémiologique de la folie de Suzanne, induite par l'expérience carcérale, est articulée à un parti-pris esthétique fort qui joue avec la voix, le corps et le « costume-décor »<sup>6</sup>. Après avoir montré comment Suzanne est hantée par des voix, au risque de perdre la sienne, au sens littéral et idéologique du terme, nous verrons comment le conditionnement de ses pensées passe, dans le cadre de la fiction, par la domination physique exercée par la mère de Suzanne et les supérieures, mais aussi par l'emprise de la caméra sur le corps de Marie-Laure Crochant. Pour détourner l'expression d'Anne Coudreuse, le cadrage « travaille à torturer le corps »<sup>7</sup>. Enfin, nous nous focaliserons sur le « costume-décor », véritable tunique de Nessus qui nie l'intégrité (physique et morale) de Suzanne — négation pleinement réalisée *in fine* : « *Suzanne pousse un cri muet, la toile monte devant elle et l'ensevelit. Plus de corps, plus de voix* »<sup>8</sup>.

### « La parole de sa mère [...] est comme la hache qui fend le tronc » (Anne Théron)<sup>9</sup>

On retrouve chez Anne Théron l'imbrication de récits factuels et de dialogues propre au roman de Diderot, à la différence près que le passage du récit au dialogue est commandé par le jeu de Marie-Laure Crochant, sans la hiérarchisation des niveaux de discours qu'autorise l'écriture. Ce que la restitution des différentes voix par une voix unique pourrait avoir d'artificiel est dépassé grâce à un travail d'appropriation intime de toutes les voix de *La Religieuse*. Il ne s'agit pas de mimer les entretiens de Suzanne avec ses différentes interlocutrices, mais de faire hésiter le spectateur sur le statut à leur donner. Les voix existent-elles en-dehors de l'imagination de Suzanne ? Il faut insister sur la tension permanente qui se dégage de la récitante : le soliloque se donne presque dans une seule émission, marquée par des changements de rythme avant tout musicaux. Autrement dit, les consignes de jeu d'Anne Théron ne différencient pas récits et dialogues par une pause marquée ou par un changement de voix qui viserait à singulariser les locuteurs du roman. L'entretien avec la sœur Sainte-Catherine (« Opus 2 », 3<sup>e</sup> Mouvement) est ainsi rapporté sur un rythme très soutenu, et seule l'orientation du visage vers la gauche ou la droite (avec parfois des regards face caméra) appuie les répliques de Suzanne ou de sa supérieure (40'24"-42'20"). Si *La Religieuse* se donne comme un monologue intérieur obéissant à ses propres variations de direction et de flux, on observe un parasitage par certaines voix dites en *off*<sup>10</sup>, et tout particulièrement par la voix de la mère de Suzanne. Outre le monologue qui ouvre le spectacle (avant même que Suzanne n'ait parlé) par l'injonction brutale « Ne me touchez pas », on entend la mère au début du 3<sup>e</sup> Mouvement de l'« Ouverture », avec la même expression de dégoût<sup>11</sup>. Dans le 3<sup>e</sup> Mouvement de l'« Opus 1 », on la reconnaît dans la première voix *off* (récit d'un avortement manqué) ; la deuxième voix *off* est celle de Suzanne qui, après avoir évoqué les trois deuils successifs (ceux de Madame de Moni et de

5. L'isolement scénique de la comédienne est accentué, dans la version théâtrale, par la fermeture de l'ouverture de la scène au moyen d'un grand tulle transparent, qui disparaît dans la deuxième partie.

6. Anne Théron, « Note artistique » : « Un seul espace compose le décor : la cellule. Celle-ci est représentée par une toile/robe immense, qui couvre tout le plateau, et dont les extrémités sont fixées au bord supérieur du fond de la scène, comme si ce vêtement émergeait littéralement des murs. Costume qui enferme le corps dans un espace défini — celui de la cellule —, le suit et contraint le moindre de ses mouvements, mais qui, également, l'enrobe, l'accompagne, voire même le soutient ».

7. Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1999, p. 199 : « Dans ce roman de l'aliénation physique, l'écriture travaille à torturer le corps. Le corps de Suzanne est sans cesse meurtri, battu, aliéné ».

8. On trouve cette indication scénique juste avant « Sonatine ».

9. Selon Anne Théron, la confirmation tardive de la bâtardise de Suzanne, « c'est une parole qui annihile la jeune fille ("Vous n'avez rien, vous n'aurez jamais rien", dit la mère. Ce qui signifie en fait : "Vous n'êtes rien, vous ne serez jamais rien")". Le tronc fendu, conséquence de cette parole, va continuer à se démultiplier ».

10. Anne Théron, « Note artistique » : « La bande-son met en évidence la polyphonie du personnage : une multitude de voix traverse un même corps. Ceci se traduit par des voix pré-enregistrées, qui peuvent aussi bien fonctionner comme des voix *off* que comme des échos, voire des multiplications... L'identité du corps sur scène est sans cesse susceptible d'être remise en jeu ».

11. Anne Théron, *La Religieuse*, « Ouverture », 3<sup>e</sup> Mouvement : « VOIX OFF : Ne me touchez pas. Tenez-vous et épongez ces fluides qui m'embarrassent. Vos appels à la pitié sont abjects. Contrairement à ce que vous semblez penser, tous les êtres humains n'ont pas forcément droit à exister. Ne me touchez pas. Ne me touchez pas ».

ses parents), prend en charge la lecture d'un billet écrit précisément par sa mère, peu de temps avant de mourir. Même absente, la figure maternelle continue donc à peser sur la vie de Suzanne. Le *leitmotiv* de l'interdit « Ne me touchez pas » trahit la permanence d'une blessure héritée de l'enfance<sup>12</sup>.

L'entretien de la fille et de la mère dans le 4<sup>e</sup> Mouvement de l'« Ouverture » doit retenir l'attention en raison de la permanence des effets de la voix maternelle sur Suzanne, au point de rendre caduque la frontière entre passé et présent. Après l'entretien avec le directeur de conscience de sa mère (le père Séraphin), qui doit convaincre la récalcitrante d'entrer au couvent, on entend au début du 4<sup>e</sup> Mouvement (10'51'') des « *sons citadins de marché, de talons et de bébé qui pleure au loin [...]. A nouveau, les pleurs d'un bébé, très loin* ». Le hors-champ sonore suggère ainsi un « extérieur possible », selon Anne Théron, qui semble bien irréel : comme si Suzanne était déjà coupée du monde séculier à partir du moment où sa mère avait arrêté son sort. M.-L. Crochant se dirige à pas lents vers le fonds de la scène, qui est plongée aux trois-quarts dans une relative obscurité, puis se retourne, sans précipitation, et s'accroupit. Elle commence à se balancer d'avant en arrière ; sa main gauche se contracte, mais le geste peut aussi faire penser à un frottement machinal des doigts, accompagné de légères rotations du bras. Cette hésitation entre la crispation et le frottement se renouvellera dans la suite du spectacle, mais nous avons remarqué que la main gauche fait l'objet de nombreux plans rapprochés et qu'elle est prise d'un mouvement incontrôlé lors de la remémoration des entretiens avec la mère de Suzanne, le père Séraphin et les trois supérieures, c'est-à-dire des figures d'autorité. La séquence que nous venons de décrire (11'30''-12'52'') correspond au préambule à l'entretien avec la mère, « assise dans un fauteuil devant le feu », « le visage sévère, le regard fixe et les traits immobiles », tandis que Suzanne s'est jetée à ses pieds, et aux deux premières répliques sur la nécessaire réclusion de la bâtarde. La jeune femme promet qu'elle ne prétendra à rien, mais lui rappelle qu'« [elle est] toujours [son] enfant » et « [qu'elle l'a] portée dans [son] sein », en écho avec le premier monologue en voix *off* de sa mère<sup>13</sup>. L'attitude de soumission ici revécue déclenche la crispation de la main gauche, qui devient un signe dans la mise en scène et participe à ce que nous avons appelé une « chorégraphie de la schizophrénie ». Outre ce geste compulsif, on observe dans la suite de l'entretien des formes d'hyper-réactivité aux voix du passé. Après la réplique de la mère : « Cet homme se montre sans cesse entre vous et moi », on entend le début de la chanson « I'll Be Your Mirror » interprétée par Nico and The Velvet Underground (à 13'40'')<sup>14</sup>. Chanson ô combien ironique dans le présent contexte : il n'est plus question de réconfort apporté à celui (ou celle) qui se mésestime et ne voit pas sa beauté, et le miroir que la mère de Suzanne lui tend reflète un péché (l'image de l'ancien amant) qu'elle doit expier à sa place. Suzanne se redresse au lancement de la chanson et se bouche les oreilles : « Quoi, lui dis-je, ne puis-je espérer que vous me traitiez, vous et M. Simonin, comme une étrangère, comme une inconnue que vous auriez *recueillie par humanité* ? ». A ces derniers mots, la caméra saisit, dans une vue en surplomb, l'agitation grandissante de la comédienne qui traverse le cadre. Puis elle la filme de nouveau de profil quand elle cherche d'où viennent les voix en regardant autour d'elle et/ou vers le haut. L'aggravation de son état est marquée par le retour au cadrage surplombant. La formulation de la question « Mais celui à qui je dois la vie ? » (à 14'02'') induit un mouvement d'encadrement de Suzanne par la caméra, qui s'interrompt parfois. Suzanne tourne elle-même en rond. La conversation avec la mère est récitée en un débit très serré ; la voix de M.-L. Crochant gagne en volume sonore et essaie de dominer la chanson de Nico qui vient interférer avec le cours de ses pensées. Mais, à partir de 16'15'', la rémanence au lointain de l'image de la comédienne, dont on continue à voir la course folle, semble sanctionner le détachement du reflet de son propre corps, comme si la chanson avait gagné la lutte contre

---

12. Outre les occurrences que nous venons de relever, au commencement de l'« Ouverture » et au début du 3<sup>e</sup> Mouvement de l'« Opus 1 », on entend « Ne me touchez pas » dans le monologue de la sœur Sainte-Catherine (4<sup>e</sup> Mouvement, « Opus 2 »), dans les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> Mouvements de l'« Opus 3 », et dans « Sonatine ».

13. Anne Théron, *La Religieuse*, « Ouverture », 1<sup>er</sup> Mouvement : « VOIX OFF : [...] Tenez-vous correctement, ne m'humiliez pas davantage devant le cocher. *Et cessez de me répéter que vous êtes mon enfant, que je vous ai porté en mon sein. Vous êtes la vermine qu'on extrait du corps des nécessiteux, ceux envers qui Dieu nous demande d'exercer sa charité* » (nous soulignons).

14. « I'll Be Your Mirror » (2'06''), *The Velvet Underground & Nico* (1967) : « I'll Be Your Mirror / Reflect what you are, in case you don't know / I'll be the wind, the rain and the sunset / The light on your door to show that you're home / When you think the night has seen your mind / That inside you're twister and unkind / Let me stand to show that you are blind / Please put down your hands / 'Cause I see you / I find it hard to believe you don't know / The beauty you are / But if you don't let me be your eyes / A hand to yours darkness so you won't be afraid / When you think the night has been your mind / That inside you're twister and unkind / Let me stand to show that you are blind / Please put down your hands / 'Cause I see you / I'll be your mirror ».

la voix de Suzanne. L'effet d'écho sur les mots : « Maman, lui dis-je », puis sur « sans nom, sans fortune, sans état », marque également la perte des repères. La musique s'interrompt brutalement à 17'14'', et l'on n'entend plus que la respiration courte de M.-L. Crochant pendant une vingtaine de secondes.

La perte de maîtrise de la conduite du récit résulte d'un premier coup de hache contre le tronc, pour reprendre l'image d'Anne Théron, qui a porté atteinte à l'intégrité mentale de Suzanne. Conditionnée à se soumettre par sa mère, l'héroïne est passée d'une instance de contrôle (familial) à d'autres formes de contrôle (conventuel), sans faire l'épreuve du monde extérieur. Il s'agit toujours de la faire rentrer dans des schémas de conduite qui ne sont pas les siens. L'attente de malléabilité devient exigence de mépris de soi dans le monologue de la sœur Sainte-Catherine (« Opus 2 », 3<sup>e</sup> Mouvement) : la supérieure du couvent de Longchamp relaie l'interdit du toucher<sup>15</sup> et le complète par l'ordre d'agenouillement et de prosternation. Par un processus intime de dépossession, l'humilité ainsi exprimée doit aboutir à l'oblation de sa personne (« Vous n'êtes rien et ne serez jamais rien »). L'existence de Suzanne n'est due qu'à Dieu : la relation inique du croyant à son maître se dit à travers la réactivation de l'image de Marie-Madeleine (« implorez-le, lavez ses pieds de vos cheveux et ne relevez pas la tête »). La pécheresse obtiendra son salut au prix du dépouillement « de ce qui [la] constitue » et d'une « immense vacuité ». Cette condition remplie, Dieu pourra alors « visiter » Suzanne et la « féconder ». Outre l'ambiguïté sexuelle d'une telle offrande réclamée à la religieuse, on sera sensible au mécanisme d'évidement puis de remplissage qui rappelle celui de la psychose carcérale, à savoir un vide rempli par la parole délirante du détenu. Si Dieu est convoqué dans le monologue, la sœur Sainte-Catherine tend à s'égaliser à lui, par exemple dans cet ordre : « Implorez *ma* miséricorde *comme la sienne* », mais aussi par l'usage du « nous », qu'emploiera aussi Madame \*\*\*, à des fins éducatives différentes (en l'occurrence, une leçon de libertinage). Le partage de l'humanité entre une catégorie d'êtres supérieures et des gens tels que Suzanne, « issue d'une classe qu'on ne saurait même nommer », dont la seule fonction serait « de servir votre Maître, et à travers lui d'obéir à ceux qui tiennent les rênes », a des accents de marxisme. L'asservissement d'une classe par une autre élargit l'interprétation du spectacle à une perspective politique<sup>16</sup>. On peut aussi arguer, sans rejeter la lecture politique de *La Religieuse*, que Suzanne entend ici une voix *off* qui a directement « accès à [ses] neurones » de façon à « contrôler les farandoles de [son] esprit » : « Vous n'avez rien, vos rêves nous appartiennent et vos désirs ne seront jamais que ce que nous vous accordons ». Quel crédit prêter à cette déclaration ? La folie de Suzanne ne se trahit-elle pas par le sentiment que l'on connaît ses pensées les plus secrètes ? Rappelons que, chez les sujets schizophrènes, le stade du « devinement de la pensée » est suivi par celui du contrôle de l'esprit, c'est-à-dire la conviction d'être agi par quelqu'un. Après la mère, la supérieure crée donc les conditions favorables à l'émergence d'une pathologie comportementale.

### « Un corps enfermé, à qui l'on refuse une vie propre » (Anne Théron)

Anne Théron livre sur scène le portrait d'une femme « physiquement aliénée », selon les propres mots de Suzanne (« Opus 1 », 2<sup>e</sup> Mouvement), au terme du récit de sa « profession »<sup>17</sup> (27'40''-28'06'') : le cadrage sur le visage de M.-L. Crochant se resserre alors sur sa bouche, avec un effet de trouble, et la comédienne déforme sa voix pour plonger dans le grave lorsqu'elle prononce les mots « physiquement aliénée » (comme un disque qui tournerait au ralenti), avant un « Noir ». Pour preuve de cette aliénation,

---

15. Pour écrire le monologue de la sœur Sainte-Catherine, Anne Théron a pris pour point de départ ce passage du roman de Diderot : « La communauté s'assembla ; on me regarde comme une réprouvée, ma démarche fut traitée d'apostasie [...] » (p. 79), qui est suivi par un récit circonstancié des mortifications infligées à Suzanne.

16. Sur la lecture politique du conditionnement de Suzanne, selon le modèle maître/esclave, on ne manquera pas d'être attentif au choix de chanson dans la scène de l'interrogatoire conduit par le grand vicaire (encore appelé « archidiacre ») (« Opus 2 », 5<sup>e</sup> Mouvement) : « Working Class Hero », reprise en 1979 par Marianne Faithfull. Parue en 1970 sur l'album *John Lennon/Plastic Ono Band*, elle avait fait scandale par sa dénonciation de l'aliénation sociale et de l'abrutissement des masses, et par l'emploi du mot « fucking ». A la demande de la maison de disques EMI, le livret de l'album contenait d'ailleurs des astérisques pour occulter les mots jugés obscènes. Extrait (2<sup>e</sup> couplet) : « They hurt you at home and they hit you at school, / They hate you if you're clever and they despise a fool / Till you're so fucking crazy you can't follow their rules. / A Working Class Hero is something to be, / A Working Class Hero is something to be ». Nous renvoyons aussi au monologue de Madame \*\*\* (« Opus 3 », 1<sup>er</sup> Mouvement) : « Nous appartenons à cette élite protégée du labeur, qui a toute disponibilité pour fomenter sa luxure », « La loi est bonne pour les travailleurs, les domestiques qui nous nourrissent, nous chauffent et nous habillent. La masse laborieuse a besoin d'un chef qui la guide et la tient ».

17. *Profession* : formulation des vœux définitifs d'une religieuse.

les voix de Suzanne agitent son corps et lui font exécuter des gestes répétitifs (balancement, crispation de la main gauche) ; ils provoquent aussi des phases d'abattement, que laisse deviner à plusieurs reprises le regard hébété de M.-L. Crochant, filmé en plan rapproché. La jeune religieuse lutte pour restaurer l'harmonie, dans de rares moments où on la voit effectuer des gestes de gymnastique douce, accompagnée par la musique de Gi Qong<sup>18</sup>. Tout d'abord, au commencement du spectacle, on entend la voix *off* de la mère qui repousse sa fille alors que Suzanne pratique ses exercices, puis au début de l'« Opus 1 », juste après l'évocation de son envie de pleurer dès qu'elle pense à sa mère, et enfin, au début de l'« Opus 3 », à un moment-charnière pour Suzanne (elle s'apprête à découvrir le couvent d'Arpajon). La musique de Gi Qong intervient donc à des moments où Suzanne cherche à se protéger et à calmer ses inquiétudes par une réappropriation de son corps.

L'accès à une forme de quiétude intérieure, qui passerait par la détente physique, est rendu impossible par l'intégration d'un discours qui malmène le corps et vise à l'instrumentaliser. En effet, le corps de Suzanne est l'enjeu des quatre monologues de *La Religieuse* : si la mère et la sœur Sainte-Catherine aspirent toutes deux à humilier la chair, Madame de Moni et Madame \*\*\* ne lui font pas moins violence, sous couvert du plaisir. Le monologue de Madame de Moni (24'15'-26'22'') (« Opus 1 », 2<sup>e</sup> Mouvement) diffère beaucoup du court paragraphe que l'on trouve chez Diderot : les sœurs sont convoquées par la supérieure en pleine nuit afin qu'elles prient, dans l'église, pour le salut de Suzanne<sup>19</sup>. Anne Théron s'est inspirée des emportements de la supérieure pour écrire un monologue qui hésite entre mysticisme et fièvre érotique. Détail révélateur, c'est Marie-Laure Crochant qui interprète sur scène le monologue de Madame de Moni, tout comme le monologue de Madame \*\*\*, alors que ceux de la mère et de la sœur Sainte-Catherine sont dits en voix *off*. La parole du désir s'empare de Suzanne, contrairement à la parole de mortification charnelle qui lui arrive de l'extérieur. Est-ce pour autant une parole qui la désinhiberait ? Il faut noter que « *Suzanne arrête l'enchaînement du Gi Qong, bien que la musique continue* », avant le récit de sa visite à Madame de Moni pour lui faire part de ses doutes. Une telle suspension jette déjà le discrédit sur la consolatrice. L'emportement du monologue confirme les excès d'une femme qui place Suzanne dans la position d'une spectatrice qu'elle espère captive aux fins de son plaisir personnel. La poursuite de l'être aimé rappelle le *Cantique des cantiques* et la soif mystique de l'amour de Dieu dans les écrits de Sainte-Thérèse d'Avila. L'attaque du monologue (« Mon bien aimé, je t'aime mille fois plus que ma vie ») est appuyée par un gros plan sur la main gauche, paume ouverte vers le ciel, qui s'élève lentement sans que M.-L. Crochant n'en détache son regard. Après un semblable geste de la main droite, la comédienne éclate en vifs reproches adressés à Dieu, non exempts de connotation sexuelle : « Ne t'ai-je point toujours servi avec la même dévotion, jouissant sous ton joug ? ». Les bras élevés, les mains grandes ouvertes, Madame de Moni paraît attendre de recevoir les stigmates. Le cadrage surplombant accentue sa posture théâtrale lorsqu'elle prie : « Ô mon extase, abaisse ton regard sur cette pauvre créature, un organisme morcelé par ses plaies à vif ». La position de l'esclave face à son maître est pleinement acceptée pour les frissons qu'elle procure : « je suis ton esclave, je t'obéirai, laisse-moi seulement embrasser tes mains, lécher tes doigts et ramasser tes excréments ». Le masochisme devient sacrilège car il suppose que Dieu s'est fait homme jusqu'au scatologique. Après une focalisation sur le visage de M.-L. Crochant, la caméra glisse vers la main tendue, sur les mots « Si tu m'abandonnes dans les ténèbres, j'en perdrai la raison », avec un court « Noir » entre les deux plans rapprochés. Lorsque la supérieure se reprend (« Mais tu es le maître, comment puis-je m'arroger le droit de te questionner ? »), on relève un nouveau glissement sensuel de la caméra le long du bras vers la poitrine, le cou, et le visage, en symbiose avec les pensées ambiguës de Madame de Moni. A la fin du monologue, la comédienne pousse un cri muet ; sa main gauche vient saisir sa main droite, en un geste symbolique d'être désormais prisonnière, avant le récit des

---

18. Note d'intention artistique : « Le choix du Gi Qong — travail sur l'énergie —, une gymnastique chinoise, est dicté par son esthétique très particulière, comme une image d'une apesanteur possible, une libération de l'attraction terrestre, paradoxe s'il en est car cette pratique demande au contraire d'avoir les pieds solidement arrimés pour pouvoir joindre la terre et le ciel. Ce choix est également dicté par le désir d'un contrepoint à la polyphonie de la bande-sonore dont le but est d'exprimer le morcellement du personnage. Au contraire, le corps, en dehors de sursauts ponctuels, incarnera une harmonie possible et perdue, telle l'innocence qui caractérise le nouveau-né, le temps de son premier cri... ».

19. Diderot, *La Religieuse*, éd. cit., p. 43-44 : « ô Dieu ! si c'est par quelque faute que j'ai commise que vous vous êtes retiré de moi, accordez-m'en le pardon. Je ne demande pas que vous me rendiez le don que vous m'avez ôté, mais que vous vous adressiez à cette innocente qui dort tandis que je vous invoque ici pour elle. Mon Dieu, parlez-lui, parlez à ses parents, et pardonnez-moi ».

vœux définitifs dans un état second. Le réconfort que Suzanne était venu trouver auprès de sa supérieure a laissé place à une démonstration de jouissance appotée par la foi.

Le parcours filmique du corps de Suzanne se répète dans le deuxième Mouvement de l'« Opus 2 », pourtant dominé par l'implacable et froide sœur Sainte-Catherine : avant l'interrogatoire de Suzanne au sujet du mémoire rédigé en secret, la caméra filme en gros plan les mains crispées sur le tissu (à 33'39''), puis elle remonte le long du buste de M.-L. Crochant jusqu'à atteindre son visage (à 33'47''). De plus, après que Suzanne est sortie le troisième jour du cachot et a prié Dieu de lui accorder le pardon de ses fautes, l'interprète incline la tête et se tient bras écartés du corps, tendus vers le bas (à 38'14''), dans une attitude qui évoque celle du Christ sur la croix. La caméra cadre de près la main droite (à 38'26''), qui glisse le long de la jambe jusqu'au genou se devinant sous le vêtement (à 38'40''). Les mouvements latéraux de la comédienne, pendant une dizaine de seconde, semblent lui coûter, mais elle parvient à se redresser. Cet effort réussi s'accompagne d'un changement de lumière pour le vert pâle. La main gauche se crispe (à 38'54''), avant une focalisation de la caméra sur les doigts fortement contractés (à 39'02''), et une remontée le long du buste de Suzanne, de profil, pour terminer par l'expression hébétée du visage. Par les plans rapprochés et le glissement sur le corps de M.-L. Crochant, Anne Théron transcrit à l'écran la volonté d'emprise sur la jeune religieuse. Les deux supérieures du couvent de Longchamp, malgré leur différence de tempérament, sont donc coupables de la même volonté de posséder corps et âme leur consœur. Madame de Moni n'avoue certes pas explicitement le désir que lui inspire Suzanne et la sœur Sainte-Catherine tient un discours qui confine au rabaissement sadique, mais les choix filmiques de cadres réifient bel et bien le corps de la religieuse et le décompose en blasons érotiques. La caméra imite le détail cru des appas de Suzanne par Madame \*\*\* (« Opus 3 », 1<sup>er</sup> Mouvement) : « Ah ! Suzanne, pour l'une de tes caresses je mettrai l'univers à feu et à sang. Gorge, sein, cuisse, ventre, cul et con, si Dieu nous a prodigué toutes ces tentations, ce n'est pas pour y résister comme le croit le commun des mortels ». C'est là l'une des grandes forces de la version filmée de *La Religieuse* : montrer que les antagonismes entre les supérieures ne sont que de surface. Dans le cas de la sœur Sainte-Catherine, la caméra laisse présager, dès le deuxième Mouvement de l'« Opus 2 », avec quel emportement cet esprit furieux voudra malaxer Suzanne<sup>20</sup>. La rage avec laquelle est assénée la leçon d'entière soumission à Dieu marque physiquement Suzanne : la captation du mouvement de la tête qui tombe doucement (43'17''-43'27''), jusqu'à retrouver l'attitude d'abattement christique pointée précédemment (à 38'14''), illustre le jeu extrêmement nuancé de M.-L. Crochant. L'attitude semble être la même mais une chose essentielle a disparu : la tension du corps. La comédienne s'affaisse peu à peu, lorsque Suzanne est assimilée aux « animaux qui osent tirer sur leur laisse », bons à être enfermés. Elle tombe sur le côté et roule jusqu'au fond du plateau. Après avoir retrouvé une position assise (à 44'09''), cadrée de profil, la main gauche se crispe, et Suzanne ne peut s'empêcher de se balancer d'avant en arrière dans le 4<sup>e</sup> Mouvement de l'« Opus 2 », quand elle se lance dans le récit de maltraitance, en repréailles à son mouvement de révolte. Selon Florence Lotterie, l'un des enjeux de *La Religieuse* de Diderot, « c'est l'accès à une *scientia sexualis* » de Suzanne : celle-ci se caractérise « par un comportement très ambivalent à l'égard de la curiosité, voulant et ne voulant pas savoir, que redouble l'ambivalence à l'égard de la jouissance »<sup>21</sup>. Or, on vient de le voir, la Suzanne d'Anne Théron ne s'offre pas en objet de désir : elle est constituée par autrui en objet de désir (ou de martyre). A l'abri du regard des hommes, Suzanne est convoitée par des femmes, pour jouir ou la faire souffrir, sans qu'elle comprenne les situations d'ambiguïté sexuelle ou d'avances franches. Son incapacité à identifier les signes sexuels et/ou sa volonté de s'y soustraire traduisent la réussite de son conditionnement : le « costume-décor » en est la parfaite image scénique.

### La prise / l'emprise de l'habit

Au commencement de *La Religieuse*, Anne Théron imagine Suzanne sous l'apparence d'« une adolescente, crâne quasiment rasé<sup>22</sup>, gants noirs jusqu'à hauteur d'épaule, maillot de bain crème, années 30, légèrement obscène dans la manière qu'il a de lui mouler les fesses ». Un changement spectaculaire de costume s'opère dans le 1<sup>er</sup> Mouvement de l'« Opus 2 » (30'38''-32'20'') : il coïncide avec la révolte matée

20. Anne Théron, *La Religieuse*, « Opus 2 », 3<sup>e</sup> Mouvement : « vous n'êtes qu'une matière informe que je roule et pétris entre mes doigts », ou bien : « vous êtes un flux désordonné que nous ferons rentrer dans le rang ».

21. Florence Lotterie, éd. cit., Présentation, p. XXVII.

22. Les cheveux sont coupés court, dans le cas de Marie-Laure Crochant.

par la sœur Sainte-Catherine. La séquence débute par un plan rapproché sur le visage de M.-L. Crochant qui dépeint la nouvelle supérieure de Longchamp, immédiatement détestée : la pénombre d'où se détache le visage violemment éclairé déforme ses traits animés par la rage. L'évocation des mesures de rétorsion occasionne, à trois reprises, un cadrage resserré sur la bouche : le visage se réduit à un organe de profération, tantôt malveillant, tantôt frondeur<sup>23</sup>. Des actes de résistance, Anne Théron ne retient que la lecture des « constitutions »<sup>24</sup> et omet d'évoquer le climat de révolte d'une partie du couvent à l'instigation de Suzanne<sup>25</sup> : elle dresse ainsi le portrait d'une religieuse qui affronte, seule, la supérieure despotique. Elle ne détaille pas les méchancetés subies par la forte-tête, contrairement au roman de Diderot : l'expression de la dureté du combat mené par Suzanne se fait sentir par une consigne de jeu donnée à M.-L. Crochant, à savoir un travail sur le souffle. « Je tombais dans l'abattement, le chagrin et la mélancolie, tantôt me soumettant à toute la rigueur de mon sort, tantôt pensant à m'en affranchir par des moyens *violents* » : ce dernier mot est dit sur une expiration rapide qui plie l'actrice en deux, immédiatement suivie d'un brusque mouvement de recul. On découvre alors que Suzanne est désormais prise dans le tulle qui couvre le sol et le fond de scène<sup>26</sup> : plongée dans une lumière turquoise, Suzanne occupe le centre du cadre (à 32'21'') ; seuls son visage et ses avant-bras sortent de l'immense pièce de tissu qu'elle agrippe. Bras tendus, elle parle, sans plus aucune trace de la rage antérieure, de la tentation de se jeter dans le puits profonds, au fond du jardin (32'24''-32'52''). Le 2<sup>e</sup> Mouvement de l'« Opus 2 », centré sur la rédaction secrète du mémoire et les soupçons occasionnés, montre à plusieurs reprises l'impossibilité d'échapper au « costume-décor ». Par exemple, la phrase : « Je fis bien de prendre ce parti » (de confier à une sœur qui l'aimait son papier) est violemment expulsée dans un souffle ; la comédienne semble poussée par derrière et se jette vers l'avant-scène, mais sa brève course est aussitôt arrêtée (34'07''-34'10''). Débute alors l'interrogatoire de la religieuse indocile par la sœur Sainte-Catherine. La course avortée, induite par le « costume-décor », se répète après que Suzanne a affirmé avoir dit la vérité : après la saisie de profil de la comédienne qui tend au maximum le tulle (occupant ici les deux tiers du plan), succèdent un recul involontaire (à 35'36''), comme si elle était brusquement happée, puis un bond en avant « *pour se replacer bord scène* » et raconter le retour de la supérieure avec quatre de ses favorites<sup>27</sup>.

Le « costume-décor » se fait chair dans le 1<sup>er</sup> Mouvement de l'« Opus 3 », dominé par une figure d'amoureuse passionnée : Madame \*\*\*. L'avant-dernière partie de *La Religieuse* offre d'abord un rare instant de détente (1h02'33" à 1h03'') : le récit (en voix *off*) de la découverte du couvent d'Arpajon, avec l'expérience nouvelle pour Suzanne des mille attentions de sa supérieure, coïncide avec le gonflement du vêtement, qui devient une robe triangulaire. L'agrément de ne plus sentir le tissu lui coller à la peau se lit sur le visage apaisé. L'entraînement du Gi Qong reprend jusqu'à l'injonction de Madame \*\*\* de deviner les moyens de lui faire plaisir : la lumière, devenue légèrement rosée quelques secondes auparavant (dans un plan surplombant de Suzanne, bras tendus et écartés), va devenir d'un rose de plus en plus intense dans le récit de l'orgasme de la supérieure (1h05'02''-1h06'07''). Pour entamer ce récit, M.-L. Crochant se dissimule sous la toile, qui se tendra en diverses figures à proportion des caresses poussées. Ainsi, lorsque Madame \*\*\* invite Suzanne à l'embrasser, l'actrice dissimulée, cadrée de profil, étire le tissu en essayant

23. Pour les trois gros plan sur la bouche de Marie-Laure Crochant (« Opus 2 », 1<sup>er</sup> Mouvement) : de 31'05'' à 31'20'' (« Je fus indifférente, pour ne rien dire de pis, à la supérieure actuelle, par la raison que sa précédente m'avait chérie ; mais je ne tardai pas à empirer mon sort par des actions qu'on appellera ou imprudence, ou fermeté, selon le coup d'œil sous lequel on les considère. »), puis de 31'50'' à 31'57'' (« Les choses en vinrent au point que l'on se fit un jeu de me tourmenter. On m'empêchait de dormir, de veiller, de prier »), et de 32'12'' à 32'15'' (« [...] m'en affranchit par des moyens violents »).

24. *Constitutions* : règles de l'ordre religieux auquel appartient le couvent.

25. Diderot, *La Religieuse*, éd. cit., p. 52 : « Mes discours entraînaient quelques unes. L'autorité des maîtresses se trouva très bornée ; elles ne pouvaient plus disposer de nous comme de leurs esclaves. Il ne se passait presque aucun jour sans quelque scène d'éclat. Dans les cas incertains mes compagnes me consultaient, et j'étais toujours pour la règle contre le despotisme. J'eus bientôt l'air et peut-être un peu le jeu d'une factieuse ».

26. Anne Théron, « Note artistique » : « Dans la première partie, on découvre le personnage évoluer dans cette cellule. Lorsque le tulle disparaît à la deuxième partie, le personnage est entré dans la toile/robe, il est devenu en quelque sorte la cellule, c'est-à-dire le monde ».

27. Autres exemples de l'emprise du « costume-décor » (« Opus 2 », 2<sup>e</sup> Mouvement) : à 36'27'', M.-L. Crochant est filmée de face, à partir des épaules, et se trouve au milieu du plan entièrement occupé par le tulle blanc (« J'invoquais le ciel, j'étais à terre »), ou bien à 37'02'' (« jusqu'à ce que les forcés me manquaient »), elle est de nouveau tirée en arrière par le tulle et perd le souffle, comme si elle venait de recevoir un coup, puis projetée bord scène (avant le récit de sa sortie du cachot).

d'avancer. Puis, on devine qu'elle se met à genoux quand le plaisir de Madame \*\*\* s'accroît. Elle est cadrée de face pour les nouveaux baisers réclamés, avant une vue surplombante de la silhouette en position ramassée, sous le tissu rose vif (la main de Madame \*\*\* s'est posée sur le genou de Suzanne). Quand la supérieure entrouvre la bouche et « par[âit] mourir en poussant un grand soupir », M.-L. Crochant sort du tissu, les traits fatigués, dans une lumière adoucie. Le « costume-décor » devient camisole de force quand Madame \*\*\* reprend ses caresses<sup>28</sup> (1h07'37''-1h08'02'') : Suzanne est aspirée par le tissu qui reprend une teinte rose vif ; elle rentre les mains et s'enroule dans le tissu-chair. A *contrario*, le diagnostic de la froideur de Suzanne se fait sous une lumière crue. Enveloppée dans le tulle, la main droite caressant l'épaule gauche, Suzanne délivre la leçon de recherche illimitée du plaisir, couronnée par le viol de l'élève<sup>29</sup>. Le manque de salive (après plus d'une heure de jeu) de M.-L. Crochant lui donne un air de folle, à la bouche écumante. Immédiatement après le viol, l'état de choc se traduit par un cri muet (1h10'38''), suivi par l'effondrement de Suzanne, qui « se désenroule péniblement »<sup>30</sup>. Les signes d'abattement et/ou de désordre se multiplient dans les trois autres Mouvements de l'« Opus 3 »<sup>31</sup>, et dans « Sonatine », le tissu est devenu un linceul sous lequel Suzanne entend le retour des voix. Lorsque M.-L. Crochant émerge *in fine* du tissu, l'expression de son visage laisse ouverte l'interprétation rétrospective de *La Religieuse* : suggère-t-il la détente après le paroxysme des hallucinations auditives ? Dans cette hypothèse, les voix ne vont-elles pas reprendre ?

Dans *La Religieuse* d'Anne Théron, Suzanne ne s'appartient pas : elle dit ce qu'elle a vécu et éprouve à nouveau de la souffrance. Il faut en effet revenir sur un changement essentiel de situation : dans le roman de Diderot, l'héroïne adresse son récit au marquis pour qu'il lui vienne en aide, et cherche à susciter chez lui la pitié, voire parfois le trouble. Dans l'adaptation ici étudiée, le récit n'est plus tendu vers un destinataire dont dépend le salut personnel : le spectateur surprend la parole de Suzanne. Nous avons insisté à plusieurs reprises sur le double conditionnement moral et physique de la religieuse, symbolisé par le « costume-décor », et la naissance ainsi favorisée d'un discours délirant. L'incertitude du statut des voix en est peut-être l'exemple le plus manifeste. Formuler un diagnostic précis n'est pas chose facile : Anne Théron relit-elle *La Religieuse* comme le tableau clinique d'une schizophrénie ? d'un stress post-traumatique ? On débat actuellement de l'existence d'une limite commune entre la psychose (déformation délirante de la réalité) et le stress post-traumatique (revivre le traumatisme au contact d'un élément qui y a trait). Dans le cas présent, le renforcement des signes anxiogènes après le récit du viol — point d'acmé d'une série de mauvais traitements — irait dans le sens du « stress post-traumatique ». Il faudrait sans doute également suivre Anne Coudreuse et avancer l'hypothèse de l'hystérie de Suzanne<sup>32</sup>, si l'on en croit la froideur qui lui est reprochée par Madame \*\*\*. Analyste peu fiable, cependant, qui poursuit de ses assiduités une jeune fille absolument ignorante de la sexualité. Et que dire du rôle crucial joué par le veto maternel (« Ne me touchez pas ») sur l'existence de Suzanne ? Plutôt que d'arrêter un diagnostic, nous voudrions insister sur la possibilité d'une lecture contemporaine de *La Religieuse*. L'inadaptation à la vie conventuelle inciterait à parler de « psychose carcérale », comme nous l'avons fait en étudiant le monologue de la sœur Sainte-Catherine : le sentiment d'un immense vide fait naître chez certains détenus un besoin de le combler par une hyper-saturation de la réalité en signes connus d'eux seuls. Comme l'écrit

28. Anne Théron, *La Religieuse*, « Opus 3 », 1<sup>er</sup> Mouvement : « Et en disant ces mots, elle se releva, se remit sur sa chaise, me pris à bras-le-corps et me baisa sur les joues avec beaucoup de force [...] ».

29. *Ibid.* : « Écarte les cuisses petite idiote, et remercie-moi d'y plonger langue et doigt. Voici arrivé le moment de la pure sensation, l'implosion qui effacera la trace de ta bâtardise et te libérera de toute identité. Gémis, hurle, te voilà devenue Dieu, une bête à quatre pattes qui brille au firmament, un morceau de viande dont chaque nerf est une promesse possible ».

30. Après le monologue de Madame \*\*\*, Anne Théron ménage une minute environ de silence : Suzanne reprend ses esprits au bout d'une dizaine de secondes et se redresse lentement. À genoux, elle est cadrée de face (1h11'07''-1h11'24'') : les trois-quarts du plan sont occupés par le tissu couleur crème très tendu. Son visage hébété est longuement fixé (1h11'24''-1h11'53''). Elle essaye de parler, mais pas un mot ne sort de sa bouche. Cette courte scène-pantomime réalise l'une des idées fortes de Diderot : quand la parole vient à manquer, le corps peut exprimer l'indicible.

31. À savoir : grande fatigue du visage (2<sup>e</sup> Mouvement), mouvements latéraux violents, martèlement du sol avec ses genoux, effort pour couvrir de sa voix un chant de femme (qui s'élève trois fois : 1h15'04'', 1h15'38'' et 1h16'22'') (3<sup>e</sup> Mouvement), chute sur le dos, « même parler est un effort », ralentissement du débit jusqu'à ce la bouche ne forme qu'un cri muet, geste de se couvrir le visage (4<sup>e</sup> Mouvement).

32. Anne Coudreuse, *op. cit.*, p. 198 : « C'est ainsi que Diderot donne du corps de Suzanne Simonin un véritable tableau clinique, saturé par les symptômes de l'hystérie ».

Anne Théron dans sa « Note artistique » : « si notre époque a développé ses propres modalités pour circonscrire ses indésirables, la lutte de ceux qui essaient de s'évader garde la virulence du combat de Suzanne Simonin, deux siècles auparavant. Parce qu'une cellule restera toujours une cellule, quel que soit le système qui l'a générée ». On peut donc saluer l'adaptation de *La Religieuse* par Anne Théron comme une réflexion en acte sur l'enfermement (en prison ou dans des « asiles d'aliénés », selon l'expression de sœur Sainte-Catherine) et sur les rapports de domination au sein de la société civile. L'arrière-plan politique est nettement perceptible au spectateur désireux d'entrer par cette voie dans *La Religieuse*, mais il n'écrase jamais la parole et le jeu de M.-L. Crochant. Dans la sublimation chorégraphique des attaques de la folie, on peut surtout voir le portrait d'une femme qui défend son intégrité envers et contre tous, et conclure par ces mots de Suzanne : « Cependant, Monsieur le marquis, ma situation présente m'est déplorable, la vie m'est à charge ; je suis une femme [...] »<sup>33</sup>.

**Isabelle Ligier-Degauque**  
**(Université de Nantes)**

---

33. Diderot, *La Religieuse*, éd. cit., p. 97-98.