

Dramaturgie des *Salons* de Diderot (1759-1769)

par
Mathilde Vallières

Département des littératures de langue française,
de traduction et de création
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill
comme exigence partielle
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès arts

Août 2022

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise porte sur la dimension dramaturgique des *Salons* de Diderot (1759-1781) et des textes théoriques qui les accompagnent (les *Essais sur la peinture* (1765) et les *Pensées détachées sur la peinture* (1777)). La critique d'art de Diderot s'inscrit dans le contexte d'une réévaluation des rapports entre peinture et théâtre alors que l'*ut pictura poesis* classique, entendu comme *ut pictura theatrum* (Hénin 2003), laisse place à une conception « dramatique » de la peinture (Fried 1980) et, au théâtre, à une « esthétique du tableau » (Frantz 1998). La recherche se déploie en trois temps. Il s'agit d'abord de définir la « dramaturgie » des *Salons* à partir d'une analyse de leur énonciation. Dans un deuxième temps, nous proposons une lecture de la critique d'art de Diderot à la lumière de sa théorie dramatique. Finalement, l'importance dans les *Salons* du mouvement et du son permet de mettre de l'avant une « différence du théâtre » qui transforme les toiles décrites par Diderot en scènes animées. Les *Salons* apparaissent à la lumière de cette étude comme le lieu d'une véritable réflexion sur le théâtre, qui permet de faire le lien entre les deux moments de l'esthétique dramatique de Diderot : dans les années 1750, les *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757) et le *Discours sur la poésie dramatique* (1758) ; à partir de 1769, le *Paradoxe sur le comédien*.

ABSTRACT

This master's thesis studies the dramaturgic quality of Diderot's *Salons* (1759-1781) and the theoretical writings that accompany them (*Essais sur la peinture* (1765); *Pensées détachées sur la peinture* (1777)). Diderot's art criticism is set in the context of a renewal in the relations between picture and theatre. Indeed, Diderot and his contemporaries question the *ut pictura poesis* of the classical era, defined here as *ut pictura theatrum* (Hénin 2003) as they elaborate a « dramatic » approach of painting (Fried 1980) and « tableau aesthetics » on stage (Frantz 1998). The research unfolds in three parts. In the first part, we define the *Salons*' dramaturgy by analyzing their enunciation. In the second part, we read Diderot's art criticism against his dramatic theory. Finally, we argue that the importance of sound and movement in the *Salons* transform Diderot's descriptions into animated scenes, contributing to the *Salons*' dramaturgy. This research ultimately shows how Diderot uses art criticism as a way to reflect on the practice of theatre, providing coherence to the two moments of his dramatic theory: in the 1750's, the *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757) and the *Discours sur la poésie dramatique* (1758); then, from 1769 onwards, the *Paradoxe sur le comédien*.

REMERCIEMENTS

« [I]l n’y a que le méchant qui soit seul¹. »

Je tiens en premier lieu à présenter mes remerciements les plus sincères à mon directeur de recherche, Frédéric Charbonneau, dont la patience, la présence rassurante et la disponibilité exemplaire ont été extrêmement précieuses lors de la rédaction. Je le remercie également pour son enseignement passionnant au cours des cinq dernières années, puisque c’est grâce à lui que j’ai découvert Diderot et les Lumières.

Ce mémoire a bénéficié du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, du Fonds de recherche du Québec – Société et culture et du Département des littératures de langue française, de traduction et de création de l’Université McGill. Merci à Michel Biron et à Isabelle Daunais, dont les contrats à titre d’assistante de recherche et de webmestre ont contribué à financer ce mémoire.

Je remercie Stéphane Lojkine, du projet Utpictura 18 (<https://utpictura18.univ-amu.fr/>), de m’avoir donné accès à la majorité des images reproduites dans ces pages.

Merci à ma famille, à mes amis et à mes amies pour leur écoute et leur soutien dans les deux dernières années, avec une pensée particulière pour les amitiés littéraires (Arilys, Étienne, Marianne, Timothée et les autres, qui se reconnaîtront). Vous faites une magnifique « coterie holbachique² ».

¹ Denis Diderot, « Le Fils naturel » dans *Œuvres complètes* (éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot), t. X, Paris, Hermann, 1980, p. 62.

² Jean-Jacques Rousseau, « Les Confessions », dans *Œuvres complètes* (éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond), t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 401.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
ABSTRACT	ii
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
TABLE DES FIGURES	v
INTRODUCTION	1
PREMIER CHAPITRE : Les <i>Salons</i> comme moment de crise	12
Théâtralité et dramaturgie.....	12
Une « petite Médée ».....	12
Définir la dramaturgie	19
<i>Ut pictura poesis</i> et description en crise.....	25
Une dramaturgie à plusieurs niveaux	30
L'énonciation des <i>Salons</i>	30
Une description dramatisée	36
Métalepses	39
Diderot et Grimm	43
DEUXIÈME CHAPITRE : <i>Ut theatrum pictura</i>	51
Dramaturgie et modèles théâtraux.....	51
Les trois unités : Diderot et la composition.....	54
Théorie du choix du moment et <i>topoi</i> dramaturgiques.....	65
Absorption et métalepse : le quatrième mur.....	72
Conclusion de chapitre : compréhension et interprétation	87
TROISIÈME CHAPITRE : La différence du théâtre	90
Action picturale, son et mouvement.....	90
Tableau-comble et tableau-stase.....	97
Hors du tableau : stratégies critiques.....	113
La pantomime.....	114
Anecdotes	118
Conclusion de chapitre : portrait du critique en metteur en scène	120
CONCLUSION : Mademoiselle Clairon, en coulisses	126
BIBLIOGRAPHIE	136

TABLE DES FIGURES

Figure 1 Gabriel de Saint-Aubin, <i>Vue du Salon du Louvre en 1767</i> , lavis d'aquarelle et rehauts de gouache, 24,9x46,9 cm, 1767, Paris, collection particulière.....	2
Figure 2 Carle Van Loo, <i>Médée et Jason, avec Mlle Clairon en Médée</i> , peinture sur toile, dimensions inconnues, 1759, Potsdam, Nouveau Palais.....	13
Figure 3 Jean-Baptiste Greuze, <i>La Malédiction paternelle ou le Fils ingrat</i> (esquisse), dessin au lavis, 32x42 cm, 1765, Lille, palais des Beaux-arts de Lille.....	37
Figure 4 Jean-Baptiste Greuze, <i>Une jeune fille, qui pleure son oiseau mort</i> , peinture sur toile, 53,3x46 cm, 1765, Édimbourg, National Galleries of Scotland.....	41
Figure 5 Jean-Honoré Fragonard, <i>Corésus et Callirhoé</i> , peinture sur toile, 311x400 cm, 1765, Paris, musée du Louvre	46
Figure 6 Gabriel-François Doyen, <i>Vénus blessée par Diomède</i> , peinture sur toile, 323x473 cm, 1761, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.	61
Figure 7 Comparaison entre le tableau « fantôme » de Diderot et la description du tableau de Doyen	62
Figure 8 Gravure de Skorodumov, dessin de V. M. Picot d'après Carle Van Loo, <i>Chaste Suzanne</i> , gravure, 1765 (toile) ; 1776 (gravure), Vienne, musée Albertina.....	77
Figure 9 Carle Van Loo, <i>Madeleine dans le désert</i> , peinture sur toile, 1761, 200,7x156,3 cm, commerce d'art.....	84
Figure 10 Jean-Baptiste Marie Pierre, <i>La Décollation de Saint-Jean Baptiste</i> , 1761, peinture sur toile, 98x131 cm, 1761, Avignon, musée Calvet	93
Figure 11 Jean-Baptiste Greuze, <i>La Piété filiale / Le Paralytique</i> , peinture sur toile, 115x146 cm, 1761, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage	101
Figure 12 Claude Joseph Vernet, <i>Tempête</i> , peinture sur toile, 42,5x67,7 cm, 1765, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.....	109
Figure 13 Pierre-Antoine Baudouin (école de), <i>La Paysanne querellée par sa mère / La Réprimande</i> , gouache sur papier, 29,5x22 cm, 1765, Paris, musée Cognacq-Jay. .	111
Figure 14 Gabriel-François Doyen, <i>Andromaque explorée devant Ulysse</i> , peinture sur toile, 382x647 cm, 1763, Moscou, château d'Arkhangelskoïe	121
Figure 15 Jean-Baptiste Greuze, <i>L'Accordée de village</i> , huile sur toile, 92x117 cm, Paris, musée du Louvre	131

INTRODUCTION

Gravissant l'escalier d'accès qui, jusqu'en 1780, se trouve à l'intersection du mur Nord et du mur Ouest du Salon carré du Louvre³, un visiteur se trouve devant un spectacle sans pareil. Le Salon de peinture est en effet une institution d'exception dans un contexte où il n'existe pas de musée public en France et où les lieux d'exposition des ouvrages de peinture sont limités – ou presque⁴ – à des collections privées. L'accès au Salon est gratuit pour tous, ce qui contribue à son unicité ; il s'agit peut-être du « seul espace public de l'Ancien Régime auquel les visiteurs [ont] accès sans distinction de rang ou de fortune, d'état, de sexe ou d'âge⁵. » Une fois dans le Salon, une sorte de monde parallèle attend les spectateurs : les murs, en effet, sont complètement recouverts d'œuvres d'art, de haut en bas ; les cadres de ces œuvres se touchent, selon la convention d'accrochage que l'on appellera plus tard « à touche-touche⁶ ». Les tableaux forment ainsi une structure autonome, qui se « substitue en quelque sorte à l'architecture même de l'espace d'exposition en suggérant une impression irréelle et immatérielle d'un espace autre⁷ », un espace où des centaines d'univers différents s'offrent simultanément aux yeux du public. Au milieu de la pièce se trouvent des tableaux sur des chevalets, et des sculptures sur des tables parmi lesquelles les visiteurs se promènent.

³ Voir les plans du Salon carré qu'a reconstitués Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, Paris, Hermann, 2012, p. 54.

⁴ Une partie de la collection royale est accessible au palais du Luxembourg à partir de 1750, notamment grâce à l'activisme de La Font de Saint-Yenne qui défendait depuis 1747 l'idée d'une telle galerie royale. Voir Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 18-19.

⁵ Bernadette Fort, « Introduction », dans *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, Paris, ENSBA, 1999, p. 17.

⁶ Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 58.



Figure 1 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon du Louvre en 1767*, lavis d'aquarelle et rehauts de gouache, 24,9x46,9cm, Paris, collection particulière (reproduction tirée du site <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/811-vue-salon-1767-gabriel-saint-aubin>).

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'institution du Salon de peinture se développe main dans la main avec celle de la critique d'art, puisque le Salon donne naissance à des comptes rendus, qu'on appelle « salons » par métonymie. L'un des premiers auteurs de salons, La Font de Saint-Yenne, justifie la pertinence des expositions publiques et de leur libre commentaire au nom d'une logique de la perfectibilité artistique : « il pourrait être très avantageux au progrès des Arts, comme à celui des Lettres, de proposer des réflexions critiques, mais modestes, sans passion et sans aucun intérêt personnel⁸ ». Ces réflexions devraient « faire voir aux Auteurs [aux peintres] leurs défauts, et les encourager à une plus grande perfection⁹. »

⁸ Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, Jean Neaulme, 1747, p. 2.

⁹ *Ibidem*.

La Font décrit longuement les qualités permettant de légitimer le discours critique, qui n'est utile que si les remarques adressées aux peintres sont constructives et fécondes. L'accès à l'art apparaît dans ses *Réflexions* comme le garant d'une critique éduquée, donc compétente : La Font parle de « connaisseurs judicieux, éclairés par des principes¹⁰ ». Mais la véritable correction du goût vient du nombre : « ce [...] public, dont les jugements sont si souvent bizarres, et injustes par leur prévention, ou leur précipitation, se trompe rarement quand toutes ses voix se concilient¹¹ [...] ». Il s'agit, en réunissant ces voix, de constituer un public pour l'art. La démocratisation de l'accès aux œuvres permet, par l'expérience concrète que représente la fréquentation des événements artistiques, de former des spectateurs éclairés, aptes à prendre part au discours critique.

C'est d'une telle éducation, à l'échelle personnelle, que témoigne Diderot lorsqu'il propose en introduction du quatrième de ses neuf *Salons*, celui de 1765, un premier bilan de son expérience comme salonnier :

J'aurais suivi au Salon la foule des oisifs, j'aurais accordé comme eux un coup d'œil superficiel et distrait aux productions de nos artistes ; d'un mot j'aurais jeté au feu un morceau précieux, ou porté jusqu'aux nues un ouvrage médiocre, approuvant, dédaignant, sans rechercher les motifs de mon engouement ou de mon dédain. C'est la tâche que vous m'avez proposée qui a fixé mes yeux sur la toile et qui m'a fait tourner autour du marbre. J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets, je m'en suis laissé pénétrer. J'ai recueilli la sentence du vieillard et la pensée de l'enfant, le jugement de l'homme de lettres, le mot de l'homme du monde et les propos du peuple ; et s'il m'arrive de blesser l'artiste, c'est souvent avec l'arme qu'il a lui-même aiguisée. Je l'ai interrogé et j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature ; j'ai conçu la magie des lumières et des ombres ; j'ai connu la couleur ; j'ai acquis le sentiment de la chair. Seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu, et ces termes de l'art, *unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression*, si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés¹².

¹⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Denis Diderot, *Salon de 1765* (éd. Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau), Paris, Hermann, 1984 p. 21-22. Les prochaines références à cet ouvrage seront identifiées par le titre et le numéro de page entre parenthèses.

Si la fréquentation continue du Salon de peinture a contribué à l'éducation artistique de Diderot, son facteur déterminant a été l'écriture des *Salons* pour la *Correspondance littéraire* de son ami Grimm, qui le distingue de « la foule des oisifs ». L'écriture des *Salons* amène Diderot à faire preuve d'esprit critique en méditant sur les causes de ses impressions. Il se familiarise également avec le langage de l'art, et donc, par la force des choses, avec la technique des peintres.

Or le philosophe s'intéresse au même moment à la question du rôle du spectateur de théâtre. En 1759, année du premier *Salon* de Diderot, survient la réforme Lauragais, qui voit le retrait du public de la scène de la Comédie-Française¹³. Le philosophe, qui soutenait de manière enthousiaste cette réforme, théorise dans ses *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757) et son *Discours sur la poésie dramatique* (1758) cette exclusion grâce à l'idée d'un quatrième mur érigé par le comédien, supposé garantir l'adhésion du spectateur par le biais d'une illusion efficace. Dans ces textes, la pratique de l'art dramatique était également justifiée par son effet moral sur les spectateurs qui, voyant la vertu mise en scène, devaient eux aussi devenir plus vertueux et sensibles.

Cette conception de l'art dramatique crée un véritable « déchaînement critique¹⁴ », qui divise les commentateurs en deux camps opposés : de l'un les alliés de Diderot accueillent les *Entretiens sur Le Fils naturel* avec énormément d'enthousiasme ; de l'autre, les opposants au parti philosophique (Palissot, Fréron) se montrent particulièrement cinglants¹⁵. Mais la parution des *Entretiens* contribue également à la rupture avec Rousseau, qui répliquera dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* de

¹³ Voir Pierre Frantz et Thomas Wynn, « Préface », dans *La Scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Paris, PUPS, coll. « Theatrum mundi », 2011, p. 9.

¹⁴ Kate Tunstall, « Dossier de réception du *Fils naturel* », dans *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur Le Fils naturel de Diderot* (dir. Nicholas Cronk), Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 213.

¹⁵ *Ibidem*.

1758, où il défend le point de vue opposé à celui de son ancien ami, celui d'une corruption des mœurs par le théâtre¹⁶. Après le succès mitigé de ses deux pièces (*Le Fils naturel* en 1757 et le *Père de famille* en 1758), des accusations de plagiat¹⁷, les critiques de son entourage et de ses ennemis, ainsi que la rupture avec Rousseau, Diderot cesse pendant une dizaine d'années d'écrire pour le théâtre.

La demande de Grimm à laquelle Diderot fait référence en 1765, celle de le remplacer comme « salonnier », c'est-à-dire critique d'art, dans le périodique manuscrit qu'il dirige, la *Correspondance littéraire*¹⁸, survient à ce moment. Il n'est donc pas surprenant que les *Salons* se doublent à de nombreux endroits d'une réflexion sur le théâtre : beaucoup des préoccupations laissées en plan par l'abandon du chantier théâtral seront réinvesties par Diderot dans sa critique d'art, où la réflexion sur le théâtre touche à la fois la forme et le propos des *Salons*. En effet, ceux-ci reposent sur un équilibre entre la description des œuvres d'art, le discours critique, et les réflexions esthétiques. Mais les *Salons* sont également caractérisés par une hybridité générique marquée, et les différentes formes qu'on y retrouve, comme le conte et le dialogue, permettent d'établir des liens entre le texte de Diderot et le théâtre, puisqu'elles tendent à mettre des personnages en action.

Cette étude porte sur la dimension théâtrale de l'écriture de Diderot dans les *Salons*. La coïncidence entre l'abandon temporaire de l'écriture dramatique et le début de l'aventure critique est suggestive d'une parenté entre ces deux chantiers esthétiques.

¹⁶ Sur la rupture entre Rousseau et Diderot, on peut consulter la biographie de Raymond Trousson, *Diderot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio biographies », 2007, p. 115-136. L'auteur y fait remarquer que la période 1757-1759 a représenté les « pires moments » de l'existence de Diderot. *Ibid.*, p. 115.

¹⁷ Fréron et Palissot accusaient en effet Diderot d'avoir plagié *Il vero amico* de Goldoni dans *Le Fils naturel*. Voir Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 109-110.

¹⁸ Sur la critique de Grimm pour la *Correspondance littéraire*, voir Else Marie Bukdahl, *Diderot critique d'art*, tome 2 : Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps, Copenhague, Rosenskilde et Bagger, 1982, p. 166-183.

Cette parenté est également étayée par les liens historiques entre les deux arts en question : la doctrine de l'*ut pictura poesis*, en effet, repose sur l'assujettissement de la peinture aux règles de la *Poétique* d'Aristote, c'est-à-dire de la tragédie¹⁹. Le XVIII^e siècle voit cependant un renouvellement des rapports entre ces deux arts, puisque la prise en compte de la dimension visuelle du spectacle mène à un rôle de plus de plus grand du pictural dans la pensée du théâtre²⁰. Nous proposons donc l'hypothèse d'une dramaturgie de l'écriture du philosophe, dont les *Salons* représenteraient une sorte de théâtre imaginaire. Si notre étude porte sur les neuf *Salons* qu'écrit Diderot pour la *Correspondance littéraire* entre 1759 et 1781, nous nous concentrerons sur ceux de la décennie 1759-1769, c'est-à-dire sur les *Salons* dont la rédaction précède – et, dans une certaine mesure, prépare – le *Paradoxe sur le comédien*, entamé en 1769, et qui marque un retour à l'écriture théâtrale.

Les *Salons* ont longtemps été le « parent pauvre²¹ » de la critique diderotienne, d'autant plus que les premiers travaux qui s'y sont attardés relevaient de l'histoire de l'art plutôt que de la critique littéraire²², et se concentraient sur le contexte historique plutôt que sur l'écriture de Diderot. De ces premiers travaux se dégage une conception compartimentée des *Salons*, qui sont isolés du reste de l'œuvre et dans lesquels on sépare de manière nette la description des tableaux de toutes les digressions de l'auteur, par exemple les saynètes, les anecdotes et les essais. À ce sujet, la distinction opérée par Else

¹⁹ Voir Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

²⁰ Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

²¹ Élise Pavy-Guilbert, *L'Image et la langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 21. L'autrice y retrace l'histoire de la critique des *Salons*.

²² C'est le cas de trois livres des années 1980 fréquemment cités par les critiques récents : *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime* de Norman Bryson, *Diderot critique d'art* d'Else Marie Bukdahl et *La Place du spectateur. Absorption et théâtralité* de Michael Fried.

Marie Bukdahl entre une « méthode scientifique » et une « méthode poétique » pour parler des œuvres a marqué la critique²³.

Les commentateurs des vingt dernières années tentent de déconstruire ces oppositions. C'est notamment la perspective qu'adopte Élise Pavy-Guilbert en envisageant, dans sa thèse et dans plusieurs articles, la confrontation entre texte et image que suppose la critique d'art comme renvoyant Diderot à la matérialité de la langue, centrale à sa propre pratique : « la réflexion de Diderot dans les *Salons* ne porterait pas tant sur l'image que sur le langage²⁴ ». L'autrice fait également ressortir les points de convergence entre les *Salons*, conçus comme « laboratoire d'écriture et de pensée²⁵ » accompagnant Diderot dans les années 1760 et 1770, et le reste de l'œuvre.

De nombreux travaux récents évaluent les rôles distincts que les *Salons* accordent au texte et à l'image. Ainsi, dans leurs contributions respectives au collectif *Aux limites de l'imitation : l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Stéphane Lojkin et Élise Pavy-Guilbert font valoir deux interprétations distinctes des départs que prend Diderot par rapport à la doctrine classique de la correspondance des arts²⁶. Si les *Salons* théorisent la différence entre texte et image, les descriptions de tableaux visent leur reproduction, voire leur remplacement : la tension qui résulte de ces postures contradictoires a intéressé la critique récente, qui s'est penchée sur le statut de la

²³ Bukdahl distingue ainsi la description (« méthode scientifique ») des autres genres littéraires pratiqués par Diderot. Voir Else Marie Bukdahl, *op. cit.*, vol. 1, p. 302-318.

²⁴ Élise Pavy-Guilbert, *L'Image et la langue*, p. 20. De la même autrice, voir « L'écriture en mode mineur d'un auteur majeur. Les *Salons* de Diderot », dans Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Beaudry (dir.), *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 89-100.

²⁵ Élise Pavy-Guilbert, *L'Image et la Langue*, p. 25.

²⁶ Voir Élise Pavy-Guilbert, « Silence et éloquence. Matière picturale et matière littéraire dans les *Salons* de Diderot », dans Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni et Nathalie Kremer (dir.), *Aux limites de l'imitation : l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 141-153 et Stéphane Lojkin, « Le technique contre l'idéal. La crise de l' "ut pictura poesis" dans les *Salons* de Diderot », p. 121-140 du même livre. Au sujet de l' *ut pictura poesis*, voir également Annie Mavrakis, « "Ce n'est pas de la poésie, ce n'est que de la peinture". Diderot aux prises avec l' *ut pictura poesis* », *Poétique*, n° 153, 2008, p. 63-80.

description par rapport aux œuvres dans une approche intermédiaire. C'est notamment la perspective qu'adoptent Laurence Mall et Tom Baldwin²⁷.

Quelques commentateurs ont déjà proposé un rapprochement entre les *Salons* et le théâtre. Ainsi, dans son ouvrage *L'œil révolté : les Salons de Diderot*, Stéphane Lojkiné fait valoir que la conception de la peinture de Diderot repose sur un « modèle théâtral » élaboré dans les textes dramatiques des années 1757 et 1758²⁸. De son côté, Pierre Frantz analyse l'interaction de la peinture et du théâtre dans le commentaire que fait Diderot du *Mademoiselle Clairon en Médée* de Van Loo²⁹. Dans la première partie de sa thèse, Nadège Langbour évalue l'influence des *Salons* sur les textes de Diderot sur le théâtre, tandis que Catherine Ramond inverse les termes de la comparaison en étudiant la présence des théories dramatiques de Diderot dans les premiers *Salons*³⁰. Le rapprochement entre les *Salons* et le théâtre de Diderot a également été souligné par les contributions récentes de Nicolas Olszewicki³¹, qui rapproche la pratique de l'*ekphrasis* de celle des tableaux vivants.

L'objet de notre étude suppose une ouverture à des travaux qui relèvent de l'histoire de l'art ou de l'esthétique plutôt que de la littérature. L'étude des *Salons* a été particulièrement dynamique dans ces domaines dans les dernières années. En

²⁷ Voir Tom Baldwin, « *Ekphrasis* and Related Issues in Diderot's *Salons* », dans James Fowler (dir.), *New Essays on Diderot*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 234-247 ; Tom Baldwin, *Picture as Spectre in Diderot, Proust, and Deleuze*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2017 ; Laurence Mall, « *Parerga* ou *ergon*. La problématique du cadre dans les *Salons* de Diderot », *Diderot Studies*, vol. XXXII, 2012, p. 325-344.

²⁸ Voir Stéphane Lojkiné, *L'Œil révolté : les Salons de Diderot*, Arles, Actes Sud, 2007.

²⁹ Pierre Frantz, « De la théorie du théâtre à la peinture. Réflexions en marge d'un tableau de Van Loo, *Mademoiselle Clairon en Médée* », dans Pierre Frantz et Elisabeth Lavezzi (dir.), *Les Salons de Diderot, Théorie et écriture*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

³⁰ Nadège Langbour, *Diderot, écrivain critique d'art*, thèse de doctorat, Université de Rouen, 2007 ; Catherine Ramond, « Les *Salons* de 1759, 1761 et 1763 au regard des théories dramatiques de Diderot », dans Aurélia Gaillard (dir.), *Pour décrire un Salon : Diderot et la peinture. 1759-1766*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Littéralité », 2007.

³¹ Nicolas Olszewicki, « L'*ekphrasis* dans la théorie dramatique de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 51, 2016, <https://journals-openedition-org.proxy3.library.mcgill.ca/rde/5384>.

philosophie, les travaux de Maddalena Mazzocut-Mis, de Rita Messori et de Michele Bertolini³² ont donné naissance à une véritable école italienne. Du côté de l'histoire de l'art, on peut souligner l'apport d'Isabelle Pichet³³, qui envisage le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture à partir de son discours expographique, mais aussi de l'histoire institutionnelle.

Si le rapprochement entre peinture et théâtre étudié par certains³⁴ justifie et contextualise la dramaturgie que nous proposons de retracer, notre recherche se démarquera en considérant cette dramaturgie comme une caractéristique du texte des *Salons* plutôt que des toiles qui y sont décrites. En cela, nous nous plaçons dans la lignée des travaux d'Élise Pavy-Guilbert sur la dimension littéraire de la critique d'art de Diderot. Nous appréhendons donc le statut de la mise en scène théâtrale, que le texte manifesterait pour le lecteur sous la forme d'un « théâtre intérieur³⁵ », en nous demandant comment celui-ci interagit avec les autres modes de représentation que sont la description et la peinture.

Notre hypothèse soulève une première question, évidente, qui est celle de la définition du théâtre : à partir de quelles caractéristiques des *Salons* peut-on parler d'une forme de « dramaturgie »? Le premier chapitre répond à cette question à partir de concepts tirés des études théâtrales puisque, paradoxalement, les outils développés pour

³² Voir Maddalena Mazzocut-Mis, *Philosophy of Picture : Denis Diderot's Salons*, Berne, Peter Lang, 2018 ; Maddalena Mazzocut-Mis et Rita Messori (dir.), *Actualité de Diderot. Pour une nouvelle esthétique*, Paris, Mimésis, 2016 ; Michele Bertolini, *Quadri di un'esposizione. I Salons di Diderot*, Rome, Aracne editrice, 2018.

³³ Voir Isabelle Pichet, *op. cit.*, mais aussi Isabelle Pichet (dir.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Archéologie d'une institution*, Paris, Hermann, 2014.

³⁴ En plus des auteurs précédemment cités, on peut penser aux travaux de Michael Fried sur la « conception dramatique » de la peinture. Voir Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* (trad. Claire Brunet), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2017 [1980].

³⁵ Nous empruntons cette expression à Lucette Perrol, qui en fait une caractéristique centrale de l'œuvre de Diderot. Voir Lucette Perrol, « Diderot et le théâtre intérieur », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 49, 2014, <https://journals-openedition-org.proxy3.library.mcgill.ca/rde/5162>.

penser un certain théâtre « post-dramatique³⁶ » permettent de justifier l'étude de la dramaturgie des *Salons*, texte de théâtre comme un autre à une époque – la nôtre – où la spécificité théâtrale relève d'abord et avant tout de la virtualité scénique. Dans une deuxième partie de ce premier chapitre, une analyse de l'emboîtement énonciatif à l'œuvre dans les *Salons* nous permet d'illustrer l'hypothèse d'une dramaturgie de ce texte critique à partir d'une caractéristique rapprochant traditionnellement et intuitivement tout texte du théâtre, c'est-à-dire le dialogue.

Il s'agit dans un deuxième moment de considérer en quoi la critique d'art de Diderot épouse son projet théâtral, notamment en ce qui a trait aux caractéristiques de la peinture et du théâtre qui permettent habituellement de les rapprocher : la règle des trois unités, la présence de *topoi* théâtraux et l'exclusion du spectateur par le spectacle. Ce parcours montre comment l'expérience de l'écriture des *Salons* a amené Diderot à nuancer les *a priori* classiques de ses textes de jeunesse comme l'article « Composition » de l'*Encyclopédie*. Bien que notre analyse porte par moments sur la forme du texte, ce deuxième chapitre relève de l'analyse du discours plutôt que de la poétique : de la dramaturgie telle que les *Salons* la pensent plutôt que d'une dramaturgie dans la forme des *Salons*.

³⁶ Hans-Thies Lehmann utilise ce terme pour faire référence au développement du théâtre depuis les années 1970, préférant le terme « postdramatique » à une application théâtrale du terme de postmodernité. Voir Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* (trad. Philippe-Henri Ledru), Paris, l'Arche, 2002, p. 32-33. Le théâtre postdramatique s'éloigne de la représentation de l'action en faveur d'une « pure présentation, pure présentification du théâtre » ; il efface « toute idée de reproduction, de répétition du réel. » Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Paris, 2000, p. 63. Pour Lehmann, il n'est ainsi question du texte « que comme élément, sphère et “matériau” de l'agencement scénique et non en tant qu'élément dominant ». Voir Lehmann, *op. cit.*, p. 20.

Le troisième chapitre étudie de manière plus directe cette dramaturgie que manifestent les *Salons*, puisqu'il porte sur les caractéristiques permettant de faire la différence entre le théâtre et la peinture, en l'occurrence le son et le mouvement. La dramaturgie étudiée dans ce chapitre est créée de toutes pièces par le discours critique à partir de l'interprétation de la toile que propose le spectateur qu'est Diderot. Cette dimension interprétative du travail du salonnier nous permettra de penser une « continuité créative³⁷ » qui lie le travail de l'artiste et celui du critique.

Étudier la dramaturgie des *Salons* permet donc d'inscrire la « méthode scientifique » et la « méthode poétique » telles que les pense Bukdahl en un continuum. Ainsi conceptualisée, l'hybridité générique ne vise pas seulement à « rompre l'ennui et la monotonie des descriptions³⁸ » comme le prétend le salonnier, et participe pleinement aux visées descriptive, critique et théorique du texte³⁹. Elle contribue en ce sens à l'élaboration d'une « critique créative⁴⁰ » avant la lettre, mais aussi d'une pensée originale sur la création artistique, qui annonce déjà le *Paradoxe sur le comédien*.

³⁷ Voir Nathalie Kremer, *Traverser la peinture. Diderot – Baudelaire*, Leyde, Brill - Rodopi, 2018, p. 189.

³⁸ Denis Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767* (éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau), Paris, Hermann, 1995, p. 224. Les prochaines références à cet ouvrage seront identifiées par le titre et le numéro de page entre parenthèses.

³⁹ La dimension théorique des *Salons* est notamment soulignée par le collectif dirigé par Pierre Frantz et Elisabeth Lavezzi, *Les Salons de Diderot, Théorie et écriture*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

⁴⁰ Telle que la nomme Oscar Wilde dans son essai *The Critic as Artist*. Yves Landerouin la théorise à partir du texte de Wilde mais aussi d'un corpus du tournant du dix-neuvième siècle. Voir *La Critique créative. Une autre façon de commenter les œuvres*, Paris, Honoré Champion, 2016.

PREMIER CHAPITRE

Les *Salons* comme moment de crise

Théâtralité et dramaturgie

Une « petite Médée »

Dans les *Essais sur la peinture* (1765), Diderot différencie clairement les sujets qui se prêtent à la peinture de ceux qui se prêtent au théâtre :

Ce contraste d'étude, d'académie, d'école, de technique, est faux. Ce n'est plus une action qui se passe en nature, c'est une action apprêtée, compassée, qui se joue sur la toile. Le tableau n'est plus une rue, une place publique, un temple; c'est un théâtre. On n'a point fait, et l'on ne fera jamais un morceau de peinture supportable d'après une scène théâtrale; et c'est, ce me semble, une des plus cruelles satires de nos acteurs, de nos décorations, et peut-être de nos poètes⁴¹.

Il est donc peu surprenant que la majorité des références explicites au théâtre dans les *Salons* relève d'une critique de la théâtralité en peinture. Les toiles inspirées de pièces de théâtre sont sévèrement attaquées par Diderot ; c'est notamment le cas de la *Médée et Jason* de Carle Van Loo, présentée au Salon en 1759. Médée y était peinte d'après Mlle Clairon, qui avait joué ce rôle dans la tragédie éponyme de Longepierre⁴². La condamnation est sans appel :

Oh mon ami, la mauvaise chose! C'est une décoration théâtrale avec toute sa fausseté; un faste de couleur qu'on ne peut supporter; un Jason d'une bêtise inconcevable. [...] [E]t puis une petite Médée, courte, roide, engoncée, surchargée d'étoffes; une Médée de coulisse [...]. (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 92)

En s'appuyant sur les deux éléments de la représentation théâtrale que sont la décoration et le travail de comédien, Diderot reproche au tableau son manque de naturel, qui mène à

⁴¹ Denis Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763* (éd. Jacques Chouillet et Gita May), Paris, Hermann, 1984, p. 56. Les prochaines références à ce livre seront identifiées par le titre et le numéro de page entre parenthèses.

⁴² À ce sujet, voir Pierre Frantz, « Réflexions en marge d'un tableau de Van Loo, *Mademoiselle Clairon en Médée* », dans *Les Salons de Diderot. Théorie et écriture.*, Paris, PUPS, 2008, p. 37.

l'échec de l'illusion. Plutôt que de voir le récit se dérouler devant ses yeux, il ne voit que les coulisses, c'est-à-dire l'artifice. Impossible pour Diderot d'être touché par une telle toile : « On regarde, on est ébloui, et l'on reste froid. » (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 92)



Figure 2 Carle Van Loo, *Médée et Jason, avec Mlle Clairon en Médée*, peinture sur toile, dimensions inconnues, 1759, Potsdam, Nouveau Palais (reproduction tirée du site <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/5915-medee-jason-mlle-clairon-en-medee-carle-van-loo>).

La petite taille de cette Médée de coulisse annonce déjà les développements du *Paradoxe sur le comédien*. En effet, la Clairon est l'interprète que Diderot convoque le plus souvent dans le *Paradoxe*, et ce, de manière élogieuse. L'adjectif « petit » y est systématiquement appliqué au jeu d'interprètes peu convaincants ; au moment de décrire le jeu de mauvaise qualité qu'imposent les piètres comédiens à des collègues plus talentueux dans une scène partagée, Diderot écrit que les premiers communiquent aux

seconds leur « petitesse⁴³ ». Ailleurs dans le *Paradoxe*, la petite taille de la Clairon permet de la différencier des rôles qu'elle joue au théâtre, Diderot s'exclamant, la première fois qu'il la voit chez elle : « Ah ! Mademoiselle, je vous croyais de toute la tête plus grande⁴⁴. » La grande taille de la Clairon en costume proviendrait de ce qu'elle s'est « élevée à la hauteur de son fantôme », c'est-à-dire du modèle idéal qu'elle convoque en jouant ; en conséquence, « sa tête touche aux nues, ses mains vont chercher les deux confins de l'horizon⁴⁵. » C'est la Clairon qui est petite, et pas ses rôles : la « petite Médée » est un oxymore qui représente l'inefficacité de l'illusion.

Lorsque Diderot décrit la théâtralité des toiles, il fait référence à l'échec d'une œuvre qui ne parvient pas à faire oublier sa dimension artificielle. La toile de Van Loo appartient à la fois au genre du portrait et à celui de la peinture d'histoire⁴⁶, puisque le personnage était peint d'après la comédienne qui lui prêtait ses traits. Le titre par lequel la toile est identifiée dans le livret de l'Académie indique bien l'ambiguïté générique qui découle de ce double statut : il s'agit d'*Un sujet de Médée et Jason, dans lequel Mlle*

⁴³ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2005, p. 289.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 285. Jeffrey Leichman fait remarquer que Mlle Clairon était particulièrement petite. Voir Jeffrey M. Leichman, « What They Talked About When They Talked About Acting: Clairon via Diderot and Talma », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 48, n° 8, 2015, p. 423.

⁴⁵ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, p. 277.

⁴⁶ Selon la hiérarchie des genres telle que la pense l'Académie royale de peinture et de sculpture, le portrait représente une catégorie particulière. On peut rappeler ici la définition de la hiérarchie des genres de Félibien : « Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que celui qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; & comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoi que ce ne soit pas peu de chose de faire paraître comme vivante la figure d'un homme & de donner du mouvement à ce qui n'en a point ; néanmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, & ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire & la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; & montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes [...]. André Félibien, « Préface » dans *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Londres, D. Mortier, 1705.

*Clairon est peinte en Médée*⁴⁷. L'Académie met de l'avant la dimension historique du sujet, et relègue Mlle Clairon à une subordonnée relative qui allonge étrangement le titre du tableau.

En représentant à la fois l'actrice et son rôle, la toile crée « un effet de mise en abyme du théâtre⁴⁸ » susceptible d'attirer l'attention du spectateur sur la nature artificielle de la représentation. Cette ambiguïté générique est un trait commun entre plusieurs toiles que Diderot attaque sévèrement. S. Lojkin propose une analyse similaire du tableau *Un Père arrivant dans sa terre où il est reçu par ses enfants dont il était tendrement aimé. On y voit les portraits de sa famille*, présenté par Roslin au Salon de 1765, et qui est à la fois un portrait de la famille La Rochefoucauld et une scène de genre, voire un tableau d'histoire de par sa dimension commémorative : représentant une « banale visite du vieux duc Alexandre [de la Rochefoucauld (1690-1762)] dans ses terres⁴⁹ », elle fait implicitement référence à l'exil du même duc plusieurs années plus tôt, en 1744, tout en représentant des membres de sa famille qui n'étaient pas alors nés.

L'instabilité générique d'un tableau qui est à la fois portrait et scène d'histoire nuit au fonctionnement de l'illusion picturale. En tant que portraits, les toiles de Van Loo et de Roslin représentent des personnes réelles, qui sont contemporaines des peintres

⁴⁷ On peut consulter à ce sujet le livret du Salon de 1759, intitulé *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1759*. Collection Deloynes, tome 7, pièce 89, accessible en ligne au <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb423291960>. Diderot intitule simplement cette toile *Jason et Médée*. Il n'était pas de coutume au XVIII^e siècle d'attribuer un titre officiel et fixe aux tableaux, ce qui explique les variations dans les titres que nous rencontrerons au cours de cette étude. Voir Élisabeth Lavezzi, *La Scène de genre dans les Salons de Diderot*, Paris, Hermann, coll. « Savoir: Lettres », 2009, p. 81.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 38. Ce dédoublement de Mlle Clairon sera présenté de manière élogieuse dans le *Paradoxe*, où Diderot, décrivant la comédienne alors qu'elle peut, en rêve, se voir et s'entendre performer avec un recul critique, fait remarquer : « Dans ce moment elle est double : la petite Clairon, et la grande Agrippine. » Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, p. 277.

⁴⁹ Voir Stéphane Lojkin, *op. cit.*, p. 291-292. La toile de Roslin a été perdue.

comme du critique, et dont l'existence extra-picturale fonde la définition du genre. Comme tableaux d'histoire, au contraire, les toiles représentent des univers clos sur eux-mêmes, qui sont distants du spectateur, appartenant à la fiction ou à l'histoire. L'ambiguïté de ces deux tableaux mène à une confusion quant au statut ontologique des figures représentées : la référentialité inhérente au portrait mine l'illusion qu'exige la peinture d'histoire. La coexistence des deux genres dans une seule toile mène à une expérience similaire au « papillotage⁵⁰ » tel que le définit Marian Hobson, Diderot oscillant entre une expérience esthétique qui admet la nature artificielle de la représentation et l'effacement momentané de la conscience de cette artificialité. Le commentaire du *Médée et Jason* de Van Loo témoigne d'un rejet par Diderot du papillotage en faveur d'une illusion totale, que Hobson qualifie « d'illusion dure⁵¹ ».

Cette critique de l'échec de l'illusion trouve un écho concret dans l'expérience des spectateurs de théâtre au XVIII^e siècle. En effet, le passage d'une dramaturgie classique liée à l'hypotypose, au développement d'une représentation visuelle scénique s'accompagne d'une critique de l'artificialité de la représentation : la fausseté des décors et le non-respect du costume sont fréquemment cités par les spectateurs de l'époque, qui sont presque toujours déçus par le passage à la scène de pièces qu'ils aiment lire⁵².

La critique du *Médée et Jason* de Van Loo lance la réflexion sur la théâtralité en peinture dans le *Salon de 1759*, le premier des neuf comptes rendus critiques de Diderot. Au fil des années, le philosophe récupère les reproches adressés à Van Loo en 1759 pour

⁵⁰ Marian Hobson, *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 198-199. Le papillotage était associé à l'art du début du XVIII^e siècle, notamment à ce que nous appellerions aujourd'hui la peinture rococo, par exemple à celle de Boucher.

⁵¹ Ou « hard illusion ». *Ibid.*, p. 299.

⁵² Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 42.

parler de toiles qui, sans être inspirées de pièces de théâtre, sont jugées froides ou artificielles. La théâtralité en vient à être utilisée comme défaut général que le salonnier applique à des toiles qui n'ont à première vue rien à voir avec le monde du théâtre. Ainsi la figure de l'acteur, mais plus précisément de l'actrice, est une cible de prédilection du salonnier. Le personnage central de l'*Auguste fait fermer les portes du temple de Janus* du même Van Loo (1765) est « fardé comme une actrice » (*Salon de 1765*, p. 30), tandis que les bergères des pastorales de Boucher sont tour à tour comparées à Catinon, à la Favart ou à la Deschamps, actrices populaires à l'époque.

Diderot n'hésite pas à avoir recours aux *topoi* théâtrophobes sur l'immoralité des actrices, déclarant au sujet de Boucher : « Et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage ? » (*Salon de 1765*, p. 54) Plus qu'un simple détail biographique, ce glissement de l'actrice vers la prostituée permet à Diderot d'adresser à l'érotisme de Boucher un reproche similaire à celui qu'il adresse à la théâtralité de Van Loo : « Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir, mais je ne veux pas qu'on me les montre. » (*Salon de 1765*, p. 59) La conscience des coulisses d'un spectacle et la conscience de se « faire montrer » des nus féminins produisent chez le salonnier le même malaise, qui découle du fait que les personnages du tableau semblent remarquer sa présence. Cette conscience le renvoie à son propre statut comme spectateur et comme voyeur. Rapprochant la vue des corps nus dans les *Salons* de l'expérience d'un spectateur de théâtre, Jean-Christophe Abramovici fait remarquer que Diderot récupère un fantasme

commun à l'époque, puisqu'il rêve en quelque sorte d'être invisible devant les toiles, c'est-à-dire « de voir sans être vu⁵³. »

Ce fantasme s'actualise au théâtre par l'institution du quatrième mur dans les *Entretiens sur Le Fils Naturel*. En peinture, ce désir d'invisibilité est également dans l'air du temps, puisque Diderot et de nombreux autres critiques professent une préférence pour ce que Michael Fried a nommé l'« absorbement », c'est-à-dire l'oubli de soi de personnages occupés par une action méditative⁵⁴. Perdu dans ses pensées, le personnage n'est manifestement pas conscient de la présence du spectateur, qui bénéficie alors d'un quatrième mur fonctionnel qui lui permet, paradoxalement, de se projeter dans la toile comme un voyeur invisible. L'absorbement du personnage de la toile est la condition nécessaire de l'absorbement du spectateur dans la toile. Devant une actrice comme devant une femme qui s'exhibe, Diderot se heurte à un personnage à double fond, ce qui crée chez lui un dédoublement similaire. Rappelons que dans la première esthétique théâtrale de Diderot, l'immédiateté de la réception du spectateur répondait à l'immédiateté du jeu de l'acteur, le quatrième mur agissant comme miroir⁵⁵.

⁵³ Jean-Christophe Abramovici, « Voir le nu dans les premiers “Salons” », *Diderot Studies*, vol. 30, 2007, p. 160.

⁵⁴ Michael Fried, *op. cit.*, p. 46-47.

⁵⁵ Voir Laurence Marie, « La critique morale, aliment de la théorie esthétique. La *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* et le *Paradoxe sur le comédien* », *Littératures classiques*, vol. 98, n° 1, 2019, paragr. 21. Commentant les points de convergence entre la conception du jeu de l'acteur qu'élabore Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien* et les réflexions de Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), l'auteur fait remarquer que « c'est la première fois que les distances de l'acteur et du spectateur sont articulées de manière symétrique : à la distance du comédien à l'égard de son personnage répond celle du spectateur vis-à-vis du spectacle. » Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, c'est plutôt l'identification de l'acteur à son rôle qui garantissait l'adhésion du spectateur au spectacle, le même effet miroir étant en jeu.

Définir la dramaturgie

Qu'entend-on par dramaturgie en comparaison de la théâtralité décriée dans les *Salons*? Au XVIII^e siècle, et bien qu'ils soient présents ici et là dans l'usage, les termes « dramaturge » et « dramaturgie » sont absents de l'*Encyclopédie*, des principaux dictionnaires et de la plupart des traités théâtraux français. Du côté allemand, Lessing emploie le terme dans la *Dramaturgie de Hambourg* (1768), où il réfère moins à une éventuelle poétique du théâtre qu'à un recueil de critiques théâtrales⁵⁶.

Si le terme de dramaturgie n'est pas conceptualisé par les théoriciens du théâtre français de l'époque, il réfère à une activité aussi vieille que le théâtre. Tous s'entendent cependant pour dire qu'il s'agit d'une « notion fuyante⁵⁷ », dont il existe aujourd'hui de multiples acceptions. Reprenant une définition classique, Patrice Pavis fait de la dramaturgie la technique de l'art dramatique⁵⁸, c'est-à-dire l'art d'écrire des pièces de théâtre, établissant de ce fait un lien entre la « fable » et le « sujet⁵⁹ ». Patrice Pavis et Anne Ubersfeld relèvent également une deuxième définition, selon laquelle la dramaturgie est la poétique du théâtre, en ce qu'elle est l'établissement des « principes de construction de l'œuvre⁶⁰ » déductivement ou inductivement.

En s'appuyant sur sa pratique de dramaturge, Joseph Danan propose lui aussi une double définition, qui diffère de celles, plus traditionnelles, citées plus haut. Danan prend

⁵⁶ Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud - Papiers, coll. « Apprendre », n° 28, 2010, p. 12.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987, p. 133.

⁵⁹ Du théâtre grec à l'époque classique, « fable » et « sujet » sont deux concepts distincts, qui sont fréquemment opposés. La fable réfère au matériau préexistant à partir duquel l'auteur dramatique élabore sa pièce : mythes ou sources historiques, par exemple. Cette fable est communiquée par la pièce sous la forme du « sujet », que l'auteur dramatique élabore. La distinction historique entre les deux termes contredit la définition formaliste de la fable comme « structure narrative de l'histoire ». *Ibid.*, p. 159-160.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 133. Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1999, p. 33.

comme point de départ l'utilisation unique, en français, du mot « dramaturge » pour traduire l'allemand *Dramatiker* (auteur dramatique) et *Dramaturg* (un collaborateur du metteur en scène)⁶¹. Cette ambiguïté sémantique du mot « dramaturgie » se trouvait déjà dans le grec « dramaturgia », qui signifie à la fois composition et représentation d'une pièce de théâtre⁶². Danan distingue alors une « dramaturgie de sens 1 » et une « dramaturgie de sens 2⁶³ » : la dramaturgie de sens 1 relève, comme chez Pavis, de la composition des pièces. La dramaturgie de sens 2 fait plutôt référence au passage à la scène, ou plutôt, au travail herméneutique sur le texte qui précède son passage à la scène. Faire la dramaturgie d'une pièce de théâtre signifie alors interpréter la dramaturgie interne de l'œuvre, c'est-à-dire la dramaturgie de sens 1, et conseiller le metteur en scène quant à la meilleure façon de la représenter. Danan réfère à ce travail comme à une « approche dramaturgique d'un texte de théâtre⁶⁴. »

En quoi est-il approprié d'étudier la « dramaturgie » d'un texte qui ne relève pas à proprement parler du théâtre? Il convient peut-être d'abord de rappeler que l'idée d'une « dramaturgie » des œuvres non théâtrales de Diderot n'est pas neuve. Déjà en 1959 Herbert Dieckmann déplorait la classification peu scrupuleuse des dialogues philosophiques de Diderot sous l'étiquette romanesque puisque, pour lui, la « forme essentielle⁶⁵ » de son œuvre est le dialogue dramatique. Plus récemment, Béatrice Didier a étudié les écrits scientifiques de Diderot à l'aune de son théâtre, remarquant une parenté entre le *Rêve de d'Alembert* et les œuvres dramatiques : par la mise en scène de corps

⁶¹ J. Danan, *op. cit.*, p. 5-6.

⁶² Voir *ibid.*, p. 8.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ Joseph Danan, « Qu'est-ce qu'une approche dramaturgique d'un texte de théâtre ? », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 191-192, 2021.

⁶⁵ Herbert Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, Genève, Droz, 1959, p. 29.

sensibles en mouvement, le théâtre met en application les leçons matérialistes et sensualistes des œuvres philosophiques, tandis que la forme dialoguée rapproche ces dernières d'une mise en scène de théâtre⁶⁶.

Dans un article où elle survole l'œuvre de Diderot en entier, Lucette Perol fait remarquer la fortune scénique importante des romans et des dialogues du philosophe, qui sont plus souvent montés au théâtre que ses pièces. Perol attribue cette postérité à des qualités particulières des textes, que n'importe quel lecteur ou lectrice est susceptible de percevoir :

Quant aux lecteurs qui aiment Diderot mais n'ont pas de vocation théâtrale, que font-ils donc devant leur livre avec cet air ravi ? Pourquoi sont-ils si facilement et parfois injustement critiqués devant les trouvailles d'un metteur en scène, sinon parce qu'ils voient et entendent Jacques, ou Rameau l'énergumène, mieux qu'on ne les leur montrera jamais ? Et Diderot lui-même à sa table de travail ? Comment l'imaginer ? Calme et appliqué, ou gesticulant, incarnant tour à tour ceux à qui il donne la parole et se regardant les incarner ? Tout se passe comme si, après avoir renoncé à être auteur dramatique, Diderot, en même temps qu'il choisissait, sous la pression des circonstances, de ne plus soumettre son œuvre personnelle au public contemporain, était devenu, pour son lecteur et pour lui-même, l'homme du théâtre intérieur⁶⁷.

Dans sa *Lettre à Madame Riccoboni*, Diderot propose une image de l'écriture dramatique qui donne du crédit à l'analyse de Perol. En réponse à l'autrice et comédienne qui l'accuse d'écrire des pièces sans tenir compte des contraintes, notamment temporelles, liées à la représentation scénique, le philosophe écrit que le *Père de famille* a bénéficié d'« au moins vingt représentations⁶⁸ » avant sa publication. Ces représentations ont eu lieu dans le cabinet de Diderot, « et c'est un théâtre bien vrai que

⁶⁶ Béatrice Didier, *Diderot dramaturge du vivant*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 194-197.

⁶⁷ Lucette Perol, « Diderot et le théâtre intérieur », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 18, n° 1, 1995, p. 36.

⁶⁸ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2005, p. 352.

ce cabinet-là⁶⁹. » Au moment de détailler sa méthode de composition, Diderot donne plus de détails quant à la nature de ces représentations dans son cabinet :

Je ne sais si ma façon de composer est la bonne, mais la voici. Mon cabinet est le lieu de la scène. Le côté de ma fenêtre est le parterre, où je suis ; vers mes bibliothèques, sur le fond, c'est le théâtre. J'établis les appartements à droite ; à gauche dans le milieu, j'ouvre mes portes où il m'en faut et je fais arriver mes personnages. S'il en entre un, je connais ses sentiments, sa situation, ses intérêts, l'état de son âme, et aussitôt je vois son action, ses mouvements, sa physionomie. [...] [J]e le suis de l'œil, je l'entends et j'écris.⁷⁰

Diderot fait ainsi équivaloir la représentation scénique et le théâtre imaginaire, en laissant presque complètement de côté les moyens techniques de la représentation, qui faisaient le cœur de l'objection de Madame Riccoboni à son système théâtral : « laissez-là la technique, c'est la mort du génie⁷¹ », écrit-il.

Si on suit l'hypothèse de Perol, la lecture des textes de Diderot, qu'ils soient dramatiques ou non, suscite la représentation mentale des lecteurs et des lectrices, comme si le texte appelait nécessairement une mise en scène, imaginée ou concrète. Cet appel à la représentation est désigné par les études théâtrales sous le nom de « devenir scénique », c'est-à-dire la « puissance » et la « virtualité⁷² » scéniques d'un texte, qu'il s'agisse ou non d'une œuvre dramatique. L'idée d'un devenir scénique permet de faire valoir le travail interprétatif que suppose la lecture du texte de théâtre, un « texte troué⁷³ », en attente d'une actualisation qui lui est nécessaire. La virtualité théâtrale réside moins dans le genre de l'œuvre que dans la lecture dramaturgique que le lecteur en fait, inspiré par le devenir scénique du texte qu'il interprète à partir de certaines caractéristiques perçues comme faisant signe vers la scène ; puisque celles-ci changent

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 348.

⁷¹ *Ibid.*, p. 356.

⁷² Catherine Naugrette et Jean Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 63.

⁷³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II: L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 10. Ubersfeld nomme ce que nous appelons le « théâtre intérieur » « scène imaginaire ».

selon les contextes et les époques, il est impossible de « définir des caractéristiques absolues de l'écriture théâtrale⁷⁴ ».

Lorsqu'il définit la notion de devenir scénique, Jean-Pierre Sarrazac prend justement pour point de départ le théâtre de Diderot, dont il interprète le désir d'inscrire les gestes dans le texte par une amplification des didascalies, comme une première mise en évidence du caractère « lacunaire » du texte. Une autre manifestation de cette mise en évidence est la valorisation par Diderot du travail d'interprétation de l'acteur, qui est entendu au sens fort de travail herméneutique⁷⁵. Pierre Frantz propose une analyse un peu différente, mais qui va au fond dans le même sens : le développement de l'écriture didascalique dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et dans les premières décennies du XIX^e serait « l'écho d'une frustration⁷⁶ » de la part des dramaturges. En effet, la prise en compte grandissante de la réalité visuelle de la représentation implique une prise de pouvoir par les autres artisans du spectacle. On commence à « admettre implicitement l'extension de la notion d'œuvre originale à [la] réalisation scénique⁷⁷ » d'une pièce, ce qui mène à une perte de contrôle de la part de l'auteur dramatique. Le statut du texte de théâtre devient alors de plus en plus paradoxal : il devient à la fois « impérialiste en ce qu'il prétend régir et fixer la scène [...] et impuissant dans son fonctionnement textuel en ce qu'il fixe, châtie l'imagination⁷⁸. »

⁷⁴ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 17.

⁷⁵ Jean-Pierre Sarrazac, « L'auteur de théâtre et le devenir scénique de son oeuvre. Diderot, Ibsen, O'Neill, Brecht », *Registres. Revue d'études théâtrales*, 1999, p. 170.

⁷⁶ Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 145.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 146. Ce changement de statut s'actualisera par le développement de la mise en scène moderne à la fin du XIX^e siècle. La mise en scène de théâtre, au XVIII^e siècle, est généralement prise en charge par l'auteur dramatique. Fatima Saadi propose cependant de faire remonter les origines du rôle de metteur en scène au XVIII^e siècle, notamment au théâtre de Diderot et à celui de Lessing. Voir *Diderot et Lessing. La configuration de la scène moderne*, Paris, l'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2020, p. 205-233.

⁷⁸ Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 147.

Perol témoigne peut-être de la communauté interprétative inhérente au développement de cette auctorialité partagée de la pièce de théâtre, lorsqu'elle fait remarquer non sans confusion que, dans le théâtre intérieur, « l'auteur est à la fois les interlocuteurs et le metteur en scène, mais il est aussi le spectateur⁷⁹. » Plus que l'identité de l'auteur, du lecteur et du metteur en scène, il s'agit ici de faire valoir l'importance du travail interprétatif du lecteur des *Salons* qui, inspiré par le devenir scénique du texte, en bâtit une représentation mentale. Le travail que nous nous proposons d'accomplir est celui de la description des caractéristiques qui produisent cet effet de devenir scénique, reconstituant de ce fait une certaine dramaturgie de sens 1 du texte des *Salons*.

Si elle peut sembler étrange au lecteur d'aujourd'hui, l'idée d'un « théâtre intérieur » fait partie de l'horizon d'attente du lecteur ou du spectateur de théâtre du XVIII^e siècle. En effet, l'importance de la visualisation intérieure dans la rhétorique jésuite a influencé la conception de l'image théâtrale que véhiculait la dramaturgie classique, selon laquelle les pièces de théâtre étaient faites pour être lues autant que pour être jouées⁸⁰. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que les développements du jeu physique ainsi que l'exigence nouvelle de respect du « costume », terme pictural qui réfère au réalisme socio-culturel et historique de la pièce, mènent au déplacement de l'image théâtrale de l'hypotypose à la scène⁸¹. Les *Entretiens sur Le Fils naturel* et le *Discours sur la poésie dramatique*, qui sont parmi les premiers textes en faveur de cette réforme, ne datent que de 1757 et 1758. Il s'agit donc d'une évolution en cours au moment où Diderot commence à écrire ses *Salons* en 1759. Les réactions des spectateurs de théâtre face au

⁷⁹ L. Perol, *art. cit.*, p. 42.

⁸⁰ P. Frantz, *op. cit.*, p. 18.

⁸¹ *Ibid.*, p. 88.

développement de cette représentation visuelle concrète sont mitigées ; Pierre Frantz fait remarquer que celle-ci comporte des détracteurs jusqu'au début du XIX^e siècle⁸².

Ut pictura poesis et description en crise

L'esthétique de Diderot est caractérisée par un équilibre fragile entre le désir de représentation matérielle concrète et la virtualité de l'image mentale : on a ainsi pu faire remarquer la nature presque irréaliste d'une théorie dramatique conçue pour un théâtre « de l'avenir⁸³ », qui a fait remarquer à certains que Diderot « a parlé de cinéma⁸⁴ », pour reprendre la formule-choc du cinéaste Eisenstein. Cette tension entre une représentation concrète et une représentation imaginaire, centrale à l'évolution du théâtre au XVIII^e siècle, marque également l'ensemble que forment les *Salons* et les *Essais sur la peinture*, où il y a compétition entre deux régimes de visibilité. Dans les *Essais sur la peinture*, Diderot cite par exemple l'*Art poétique* d'Horace : « Ce qu'on entend raconter frappe moins que ce qu'on voit devant les yeux. Les yeux sont plus fidèles : le spectateur s'instruit lui-même. » (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 60) Ailleurs dans les *Salons*, Diderot fait pourtant valoir la position opposée, notamment en convoquant la tempête inaugurale de l'*Énéide*, où la tête de Neptune émerge des flots⁸⁵.

⁸² Voir *Ibid.*, p. 18.

⁸³ H. Dieckmann, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁴ Voir Sergueï Eisenstein, « Diderot a parlé de cinéma », trad. Anne Zouboff, dans *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 661, 1984 [1943], p. 133-142. Le cinéaste y fait valoir que la multiplication des points de vue que préconise Diderot dans les *Entretiens sur le Fils naturel* anticipe le montage cinématographique. La question des liens entre la théorie dramatique de Diderot et le cinéma a été traitée récemment par Marc Escola, *Le Cinéma des Lumières. Diderot, Deleuze, Eisenstein*, Paris, Mimésis, 2022.

⁸⁵ S. Lojkine parle au sujet de cette fameuse tête de Neptune dans l'*Énéide* d'un « hiéroglyphe virgilien » auquel Diderot revient encore et encore : à de multiples reprises dans les *Salons*, mais aussi dans la *Lettre sur les sourds et les muets*, dans les *Essais sur la peinture* et dans *Le Pour et le contre*. Voir Stéphane Lojkine, « La crise de l'*ut pictura poesis* dans les *Salons* de Diderot », dans *Aux limites de l'imitation. L'*ut pictura poesis* à l'épreuve de la matière (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Leyde, Brill, coll. « Faux titre », n° 342, 2009, p. 135.

Selon le salonnier, cette tête n'aurait d'effet que chez le poète, ce qui permet à Diderot de réfléchir quant aux limites de l'*ut pictura poesis* :

Cela sera passable, écrit ; détestable, peint ; et c'est ce que mes confrères ne sentent pas. Ils ont dans la tête, *Ut pictura, poesis erit* ; (Horat. de Arte poet., v. 280) et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai que *ut poesis, pictura non erit*. Ce qui fait bien en peinture fait toujours bien en poésie ; mais cela n'est pas réciproque. J'en reviens toujours au Neptune de Virgile, ... *Summa placidum caput extulit unda* (Virgil. *Æneid.* lib. I, v. 131). Que le plus habile artiste, s'arrêtant strictement à l'image du poète, nous montre cette tête si belle, si noble, si sublime dans l'Énéide ; et vous verrez son effet sur la toile. Il n'y a sur le papier ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action. Il n'y a ni groupes déterminés, ni repos marqués, ni clair-obscur, ni magie de lumière, ni intelligence d'ombres, ni teintes, ni demi-teintes, ni perspective, ni plans. L'imagination passe rapidement d'image en image ; son œil embrasse tout à la fois. Si elle discerne des plans, elle ne les gradue ni ne les établit ; elle s'enfoncera tout à coup à des distances immenses ; tout à coup elle reviendra sur elle-même avec la même rapidité, et pressera sur vous les objets⁸⁶.

La représentation picturale comporte des limites techniques auxquelles l'imagination de Diderot se heurte, d'où la préférence exprimée dans ce passage pour un régime de visibilité mental. Le tableau de l'esprit n'est pas limité comme la peinture et, dans une moindre mesure, le théâtre. Les passages rapides d'image en image, le changement brusque de distance et le jeu sur les points de vue qu'appelle le salonnier dans ce passage ne seront permis que par le cinéma⁸⁷ ; en attendant, seule l'image mentale les autorise.

Lojkin parle à cet effet d'une crise de l'*ut pictura poesis*, le *Salon de 1767* voyant le renversement de cette doctrine, d'abord par le détournement effectué par Diderot lorsqu'il écrit, dans le passage cité plus haut, que « *ut poesis pictura non erit* » : « [d]'une part la peinture détrône la poésie en devenant le sujet de la comparaison ;

⁸⁶ Denis Diderot, *Ruines et paysage. Salon de 1767* (éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau), Paris, Hermann, 1995, p. 150-151. Toutes les références à ce livre seront identifiées par le titre et le numéro de page entre parenthèses.

⁸⁷ Outre l'anticipation du montage cinématographique que relevait déjà Eisenstein, Escola parle d'une anticipation par Diderot du *traveling*, de l'image en mouvement et du jeu cinématographique plus réaliste que le jeu théâtral, notamment grâce à l'absence d'adresse. Marc Escola, *Le Cinéma des Lumières. Diderot, Deleuze, Eisenstein*, Paris, Mimésis, 2022, p. 19-55.

d'autre part elle s'autonomise comme art non discursif par la négation du *non erit*⁸⁸. » La doctrine classique de la correspondance des arts comparait peinture et poésie sur la base de critères textuels, notamment par le biais de la maxime attribuée par Plutarque à Simonide : « *pictura loquens, poesis tacens* ».

Dans son *De arte graphica* (1668), Du Fresnoy développait ainsi le *topos* en le rattachant explicitement à l'*ut pictura poesis* horacien : « *Ut pictura, poesis erit : similisque poesis / Sit pictura ; refert par aemula quaeque sororem / Alternantque vices et nomina ; muta poesis / Dicitur haec, pictura loquens sole tilla vocari*⁸⁹. ». L'ouvrage sera publié de manière posthume par Roger de Piles, qui l'accompagne d'une traduction française, dans laquelle ce passage est traduit ainsi : « La peinture et la poésie dont deux sœurs qui se ressemblent si fort en toute chose, qu'elles se prêtent alternativement l'une à l'autre leur office et leur nom. On appelle la première poésie muette, et l'autre une peinture parlante⁹⁰. »

En 1747, Batteux justifie l'importance du principe d'imitation de la nature en poésie par un rapprochement similaire de la peinture et de la poésie. L'importance de l'idée d'imitation en peinture justifie son application à la poésie puisque la peinture est « une poésie muette⁹¹ ». Comme Du Fresnoy, Batteux rapproche cette idée de l'*ut pictura poesis* d'Horace, ce qui l'amène à déclarer que la poésie est « en tout une imitation, de même que la peinture⁹². » L'originalité de la pensée de Diderot vient du fait que la comparaison entre les deux arts s'effectue sur la base de la visibilité : si le poème

⁸⁸ S. Lojkine, *art. cit.*, p. 134.

⁸⁹ Charles-Alphonse Du Fresnoy, *L'Art de peinture, traduit en français, enrichi de remarques, et augmenté d'un dialogue sur le coloris*, éd. et trad. Roger de Piles, seconde édition, Paris, N. Langlois, 1673 [1668], p. 2.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁹¹ Charles Batteux, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1747, p. viii.

⁹² *Ibidem*.

de Virgile peut plus que la peinture, ce n'est pas qu'il raconte mieux mais qu'il permet de mieux *faire voir*.

Cette crise de l'*ut pictura poesis* est étroitement liée à une crise de la description. En effet, on peut rattacher les *Salons* à la tradition de l'*ekphrasis*, c'est-à-dire à la pensée rhétorique de la description. Plus que par des caractéristiques formelles, l'*ekphrasis* se définit par sa visée d'*enargeia*, terme grec pour « vivacité », qui fait référence à la capacité du texte à susciter la formation d'images mentales qui permettent aux auditeurs de voir les objets ou les événements décrits comme s'ils se produisaient devant leurs yeux. Elle vise à rendre présentes des choses absentes, et à faire ressentir aux auditeurs les émotions qu'ils auraient ressenties s'ils les avaient vues⁹³. Si le terme d'*ekphrasis* n'est pas théorisé au XVIII^e siècle⁹⁴, on peut en trouver des reformulations sous les termes de « tableau » ou d'« hypotypose⁹⁵ ». La notion d'*enargeia*, quant à elle, informe la conception que l'on se fait de « l'énergie » du discours, puisque le terme d'énergie recoupe les deux termes, distincts en grec, d'*enargeia* (dans le domaine rhétorique, réfère à la capacité d'un texte à *faire voir*) et d'*energeia* (dans le domaine philosophique, réfère à la vivacité dans le sens de « mouvement »)⁹⁶.

Les *Salons* ont recours à l'*ekphrasis* de par l'importance qu'y prend la visualisation des tableaux par les lecteurs. En effet les *Salons* sont destinés aux abonnés de la *Correspondance littéraire* de Grimm, dont la plupart résident hors de France et ne peuvent pas se déplacer pour visiter l'exposition au Salon carré du Louvre par eux-

⁹³ Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Abingdon, Routledge, 2009, p. 90.

⁹⁴ Élise Pavy, « L'*ekphrasis* et l'appel de la théorie au XVIII^e siècle », *Textimage: Le Conférencier*, mai 2013, p. 4, accessible en ligne au https://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/pavy.pdf.

⁹⁵ Roberto Romagnino, *Théorie(s) de l'ekphrasis entre Antiquité et première modernité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Univers rhétorique », n° 7, 2019, p. 87-104.

⁹⁶ Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 37.

même. Le texte doit donc faire preuve d'*enargeia* pour pallier l'absence des tableaux. S'il ne s'adresse pas explicitement aux abonnés de la *Correspondance littéraire*, Diderot s'adresse cependant à son ami Grimm, qui se trouve à la campagne et qui a des problèmes de vision⁹⁷, en prenant pour acquis qu'il ne verra pas les toiles, et qu'il doit rendre compte, pour lui, de l'expérience sensorielle que représente la visite de l'exposition.

Or ce transfert de l'expérience sensorielle ne va pas sans heurts ; à de nombreuses reprises, surtout en 1767, Diderot fait remarquer l'inutilité de son entreprise, puisque le texte ne remplacera jamais efficacement les tableaux décrits. Devant un paysage de Vernet, il qualifie son compte rendu de « lignes exsangues », et écrit ainsi : « [I]l faut le voir. [...] Cela ne se décrit point. » (*Ruines et paysage. Salon de 1767*, p. 224) Ce moment de crise explique en partie l'hybridité générique de la critique d'art de Diderot, et surtout celle, plus marquée, des deux *Salons* centraux de 1765 et de 1767, le salonnier tentant de pallier les limites de la description par le biais d'autres stratégies textuelles. Les *Salons* suivants seront plus courts, moins créatifs et comporteront moins de réflexions d'ordre esthétique. De lieu privilégié pour penser la création artistique, les *Salons* sont redevenus un texte de commande, que Diderot n'hésite pas à déléguer à un collaborateur en 1771⁹⁸. Après les deux *Salons* les plus longs et les plus créatifs, ceux de

⁹⁷ Voir Jean-Christophe Abramovici, « “Vous me tyrannisez, mon poulet”. La publicité de l'intime dans les premiers *Salons* », dans *Les Salons de Diderot. Théorie et écriture*, Paris, PUPS, coll. « Lettres françaises », 2008, p. 91-100.

⁹⁸ Le *Salon de 1771* a en effet posé des problèmes d'attribution. Il paraît avoir été écrit à quatre mains. L'hypothèse qu'avance Else Marie Bukdahl est que Diderot aurait retravaillé le *Salon* après l'avoir confié à un jeune collaborateur. Voir Else Marie Bukdahl, « Introduction au *Salon de 1771* » dans *Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, et 1781* (éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon, et al.), Paris, Hermann, 1995, p. 26. Les prochaines références à ce livre seront identifiées par le titre et le numéro de pages, entre parenthèses.

1765 et de 1767, qui remettent en question les possibilités de l'*ekphrasis* et de l'*ut pictura poesis*, tout ou presque semble avoir été dit.

L'hybridité générique qui caractérise ces deux *Salons* ne semble donc pas relever exclusivement d'un désir de variété, dans le but de plaire au lecteur ou de lui faire oublier les mauvais tableaux, comme le prétend Diderot en 1765 :

Je m'amuse à vous faire des contes, parce que je n'ai rien à vous dire du cadet de Deshayes dont les tableaux sont plus mauvais encore que ceux de l'aîné n'étaient bons. [...] Un conte, mon ami, et un propos plaisant valent mieux que cent mauvais tableaux et que tout le mal qu'on pourrait en dire. (*Salon de 1765*, p. 239-240)

Diderot ne fait pas seulement des « contes » devant les mauvais tableaux, ses commentaires des tableaux de Greuze, Vernet ou même Chardin en témoignent. Les saynètes, anecdotes et dialogues des *Salons* représentent plutôt une tentative constamment renouvelée de décrire les toiles. L'hybridité générique qui en découle complique l'analyse de la dramaturgie des *Salons* ; une autre difficulté relève de leur emboîtement énonciatif, qui situe les caractéristiques qu'on peut rapprocher du théâtre dans des strates énonciatives et textuelles différentes.

Une dramaturgie à plusieurs niveaux

L'énonciation des *Salons*

L'analyse de l'énonciation des *Salons* a souvent été limitée à leur dimension épistolaire : issus à l'origine de la correspondance privée, les premiers *Salons* sont retravaillés et intégrés à la *Correspondance littéraire*, où ils ont valeur « d'épître privée et confidentiel⁹⁹ ». Au fil des années, l'épistolarité des *Salons* devient un jeu

⁹⁹ Élise Pavy-Guilbert, *L'Image et la Langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, p. 45. L'autrice fait remarquer que les autographes des *Salons* de 1759 et de 1761 montrent bien l'origine réelle de cette correspondance, puisque le premier fait partie d'une véritable lettre à Grimm, plus longue, dans laquelle Diderot traite d'autres sujets. Le *Salon de 1761*, quant à lui, est une lettre autonome. Pavy-Guilbert propose également une analyse de l'énonciation des *Salons* selon le modèle développé par Dominique Maingueneau. L'épistolarité des *Salons* relève d'une « scénographie épistolaire-conversationnelle » ; la

rhétorique visant à remporter l'adhésion du lecteur ; elle permet l'incursion de biographèmes divertissants, et suppose un ton amical, familial et intime que Diderot préfère à l'écriture docte des traités¹⁰⁰.

La fiction énonciative de la lettre familière permet de s'adresser indirectement aux abonnés de la *Correspondance littéraire* à travers Grimm, qui a valeur de *médium*¹⁰¹. L'adresse à Grimm permet ainsi à Diderot de prétendre qu'il ne sait pas qu'il sera lu par les lecteurs puissants des *Salons*, dont font partie Catherine de Russie et Frédéric de Prusse. Ce dispositif voile la demande implicite de financer les arts et de guider le goût de leurs nations respectives en matière de peinture, demande qui relève alors du sous-texte¹⁰². Ceci explique l'actualisation très particulière que trouve dans les *Salons* la visée d'influencer l'art contemporain, élément central de la critique d'art selon la définition classique qu'en donne Albert Dresdner¹⁰³. Contrairement à ses contemporains critiques de brochure qui, faute d'accès aux têtes couronnées d'Europe, doivent se rabattre sur l'opinion publique naissante afin de faire valoir leurs idées, Diderot peut tenter

« scène englobante » des *Salons* serait celle du discours sur l'exposition, la « scène générique », celle du genre littéraire du salon tel qu'il s'élabore à l'époque. Voir *ibidem*.

¹⁰⁰ Voir Jean-Christophe Abramovici, « “Vous me tyrannisez, mon poulet”. La publicité de l'intime dans les premiers Salons », p. 94. L'auteur y fait valoir le travail stylistique de Diderot, qui reformule des phrases de ses écrits antérieurs, par exemple l'article « Beau » de l'Encyclopédie, pour augmenter les interpellations du lecteur dans l'ensemble que constituent les *Salons* et les *Essais sur la peinture* de 1765.

¹⁰¹ Voir Geneviève Cammagre, « Diderot, de la Correspondance aux *Salons*. Énonciation épistolaire et critique d'art », *Dix-Huitième Siècle*, n° 32, 2000, p. 473-484.

¹⁰² *Ibidem*. On sait qu'au moins une lectrice des *Salons* sera sensible à cette dimension, puisque Catherine de Russie emploiera Diderot comme courtier d'art à partir de 1768-1769, notamment dans l'acquisition des collections Tronchin, Gaignat et Crozat de Thiers, dont les œuvres font aujourd'hui partie de la collection du musée de l'Ermitage. Voir Élise Pavy-Guilbert, « Le musée imaginaire de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 50, 2015, paragr. 4-5.

¹⁰³ « En résumé, dans cet ouvrage, j'entends par critique d'art le genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain. » Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, Paris, ENSBA, 2005, p. 31. La définition de Dresdner, dont le livre est paru pour la première fois en 1915, a fait date, et elle est fréquemment citée par des chercheurs contemporains. Voir par exemple Bernard Vouilloux, « Les trois âges de la critique d'art française », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 111, n° 2, 2011, p. 388.

d'influencer l'art de son temps de haut en bas, les *Salons* reposant sur l'idéal du despote éclairé¹⁰⁴.

Analysant cette dimension des *Salons*, Jean-Christophe Abramovici fait remarquer la proximité de ce dispositif énonciatif avec le quatrième mur que prône Diderot au théâtre, puisque, dans un cas comme dans l'autre, l'absence simulée du public (spectateurs de théâtre / lecteurs des *Salons*) permet sa pleine adhésion à l'œuvre¹⁰⁵. Comme Diderot qui entre par la fenêtre dans le salon de la famille de Dorval et qui se cache derrière un rideau pour assister à la pièce dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, les abonnés de la *Correspondance littéraire* entrent par effraction dans les *Salons*, comme voyeurs invisibles.

Ainsi, l'usage par Maingueneau de termes tirés du vocabulaire théâtral se charge dans le cas des *Salons* d'une signification particulière, puisque la scénographie épistolaire y fonctionne comme la scénographie théâtrale. Dans son analyse de l'énonciation des *Salons*, Frédéric Calas prend la métaphore de Maingueneau au pied de la lettre et fait des *Salons* une scène de théâtre caractérisée par des « strates énonciatives¹⁰⁶ » puisque Diderot s'y adresse aux peintres et aux personnages des toiles, ce qui « théâtralise le dire » et prend la forme « d'une autre scène, se réalisant “en plus”¹⁰⁷ » de la scénographie épistolaire-conversationnelle. Il y a donc un enchâssement des discours rapportés, et le passage d'un niveau de discours à l'autre crée un effet de rupture marqué, puisque cela se produit souvent par l'irruption dans le texte du discours direct, qui fait passer en une

¹⁰⁴ Geneviève Cammagre, *art. cit.*

¹⁰⁵ Voir Jean-Christophe Abramovici, « “Vous me tyrannisez, mon poulet”. La publicité de l'intime dans les premiers Salons », p. 92.

¹⁰⁶ Frédéric Calas, « Le dialogue imaginé. L'autre scène des *Salons* de Diderot », dans *Styles, genres, auteurs no 7: Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq*, Paris, PUPS, 2007, p. 79.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 87.

phrase le texte d'une scène énonciative où la narration domine (hypotypose de la toile) à une scène énonciative du discours (interpellation d'une personne)¹⁰⁸.

Cette importance de l'actualisation textuelle du destinataire par le discours direct est une constante dans l'œuvre de Diderot¹⁰⁹, puisque ce destinataire et le moment de l'énonciation situent le discours et conditionnent la production du sens¹¹⁰. Outre Grimm, les peintres et les personnages des tableaux, Diderot n'hésite pas à interpeller ou à citer d'autres personnes, par exemple le tapissier Chardin¹¹¹, les personnes composant la foule qui observe les toiles au Salon, les autres critiques d'art de l'époque ou ses proches. L'accumulation de ces citations, anecdotes et petits dialogues crée une polyphonie qui fait écho à « l'atmosphère même de la visite [du Salon de peinture], [au] bruit des voix qui entourent les spectateurs durant l'exposition et [à] la multiplicité des échanges critiques écrits qui lui succèdent¹¹². » Si on a pu parler du Salon de peinture comme d'un « panoptique¹¹³ », il s'agit également d'un « lieu où l'on entend¹¹⁴ ». Cette attention à la parole des autres, centrale à l'écriture de Diderot¹¹⁵, est également un trait générique :

¹⁰⁸ Voir *Ibid.*, p. 83.

¹⁰⁹ C'est la première et la plus célèbre des cinq « leçons » d'Herbert Dieckmann. Voir H. Dieckmann, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁰ Laurent Cantagrel, « La parole et le moment. Diderot et la question de l'énonciation. », dans *Aufklärung*, München, Fink, 2007, p. 279.

¹¹¹ Chardin agit en effet comme « tapissier », c'est-à-dire qu'il est chargé de choisir la position qu'occupera chaque tableau sur les murs du Salon carré du Louvre, élaborant de ce fait le discours expographique. Il occupera ce poste en 1755, puis de 1761 à 1773. Voir Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, p. 31.

¹¹² É. Pavy-Guilbert, *op. cit.*, p. 89.

¹¹³ B. Vouilloux, *art. cit.*, p. 394.

¹¹⁴ Nous reprenons ici le jeu de mot de Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, qui détournent l'étymologie du mot « théâtre » (lieu où l'on voit) dans leur article sur les études sonores au théâtre. Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Théâtre: le lieu où l'on entend », *L'Annuaire théâtral*, n° 56-57, 2015, p. 17.

¹¹⁵ À ce sujet, voir Jean Starobinski, *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2012, p. 9-33 et 58-82.

participant à un même « champ discursif¹¹⁶ », les salonniers se répondent entre eux et accumulent les polémiques.

On en trouve un exemple dans le *Salon de 1765*, où Diderot raconte une anecdote qui permet d'illustrer l'attachement de Baudouin aux obscénités :

Baudouin me disait le sujet d'un tableau : il voulait montrer chez une sage-femme une fille qui vient d'accoucher clandestinement et que la misère forçait d'abandonner son enfant aux Enfants-Trouvés. Et que ne me placez-vous, lui répondis-je, la scène dans un grenier, et que ne montrez-vous une honnête femme que le même motif conduit à la même action ? [...] Votre composition n'inspirera qu'une pitié stérile; la mienne inspirera le même sentiment avec fruit. –Oh ! Cela est trop sérieux; et puis des modèles de filles, j'en trouverai tant qu'il me plaira. – Et bien voulez-vous un sujet gai ? – Oui, et puis même un peu graveleux, si vous pouvez, car je ne m'en défends pas, j'aime la gravelure et le public ne la hait pas. – Puisqu'il vous faut de la gravelure, il y en aura, et vos modèles seront rue Fromenteau. –Dites vite, dites vite... Tandis qu'il se frottait les mains d'aise. Imaginez, continuai-je, un fiacre qui s'en va entre onze heures et midi à St Denis [sic]. [...] –Cela est excellent, dit Baudouin. –Et même un peu moral ; c'est du moins le vice puni. (*Salon de 1765*, p. 169-170)

L'anecdote picturale attendue (« Baudouin me disait que... ») se transforme rapidement en véritable dialogue. La disparition progressive du cadre énonciatif (Diderot racontant à Grimm ce qu'il a dit à Baudouin) donne au dialogue avec le peintre une impression d'immédiateté et d'autonomie. La description de la pantomime de Baudouin qui se « frotte les mains d'aise » sollicite l'imagination du lecteur, qui est amené à visualiser le peintre en une sorte de saynète. L'immédiateté apparente du geste et des paroles qui l'accompagnent crée un effet de présence, qui a valeur de preuve. Diderot n'a pas besoin d'expliquer au lecteur la complaisance et la lubricité de Baudouin, puisque la visualisation de la scène en mouvement donne l'impression d'en avoir réellement été témoin. Diderot, feignant de s'adresser à autrui, relègue momentanément Grimm au rôle

¹¹⁶ Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, p. 170.

de spectateur invisible comme le sont habituellement les autres lecteurs et lectrices, créant ainsi une scène secondaire¹¹⁷.

Cette mise en abyme du dialogue rapproche les *Salons* d'autres œuvres de Diderot, où ce dispositif est plus marqué. On a pu parler, par exemple, de l'ensemble que constituent *Le Fils Naturel* et les *Entretiens sur Le Fils naturel* comme d'un « emboîtement de situations d'énonciation de différentes sortes et de différents statuts, renvoyant les unes aux autres, et trouvant son unité dans le jeu spéculaire des différentes couches textuelles¹¹⁸ ». Dans les *Salons* comme dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, l'emboîtement des conversations est rendu possible par le commentaire d'une œuvre : Dorval et « Moi » s'entretiennent au sujet du *Fils naturel*, tandis que Diderot s'adresse à Grimm au sujet des tableaux présentés au Salon.

Dans d'autres textes, un enchâssement similaire est créé par un moyen différent : c'est ce que permettent le rêve dans le *Rêve de d'Alembert* ou le pacte narratologique de *Jacques le Fataliste*, par exemple. Plus qu'une reproduction mimétique des espaces de sociabilité que sont le Salon carré du Louvre, et, plus largement, le discours sur l'art en général, l'emboîtement énonciatif des *Salons* est un dispositif. La dramaturgie des *Salons* peut alors être comprise comme l'agencement de différentes « scènes » où se jouent des dialogues et des actions dramatiques variées; celles-ci se trouvent à des couches textuelles différentes, qu'il convient de détailler.

¹¹⁷ On peut penser ici à la « fonction intégratrice » de la scénographie telle que définie par Maingueneau, qui permet de qualifier l'interaction, dans une œuvre donnée, de scénographies multiples. L'effet d'immédiateté de cette anecdote devenue dialogue crée momentanément une scène d'énonciation secondaire (Diderot-Baudouin), qui fait compétition à la scène principale (Diderot-Grimm). La scénographie des *Salons* semble être caractérisée par des interactions de ce type où, dans les mots de Maingueneau, « on ne peut pas définir une configuration stable. » Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004, p. 198.

¹¹⁸ L. Cantagrel, *art. cit.*, p. 290.

Une description dramatisée

La première scène à laquelle le lecteur des *Salons* est confronté découle de la description de tableaux. Le tableau est en effet l'unité de base qui guide Diderot dans la rédaction de ses comptes rendus : de 1761 à 1771, Diderot suivra d'ailleurs pas à pas le livret explicatif de l'exposition et donnera un sous-titre à chaque œuvre décrite. Devant les tableaux d'histoire et les scènes de genre¹¹⁹, qui représentent des figures humaines en action, la description de Diderot se fait animée, tendant vers la courte fiction. Les scènes de genre peintes par Greuze sont caractéristiques à cet égard : les personnages anonymes qu'elles représentent sont très expressifs, ce qui favorise la lisibilité de l'histoire représentée par le tableau, dont la narration n'est soutenue par aucune référence intertextuelle¹²⁰. Diderot se trouve alors à renforcer l'« impératif catégorique classique : faire une toile équivaut à raconter une histoire, à dire quelque chose au spectateur. La critique d'art prête d'autant plus facilement une voix au "roman pictural" du tableau que le peintre en a précédemment isolé la trame¹²¹. » La critique d'art a pour tâche d'amplifier l'embryon narratif proposé par le tableau par le biais du développement de l'hypotypose.

Devant *Le Fils ingrat* de Greuze, présenté au Salon de 1765, Diderot se prête à cet exercice, ce qui le mène à élaborer une courte histoire mettant les personnages en mouvement. Il commence par s'adresser à Grimm afin de mettre en place le décor :

¹¹⁹ Ce qu'on appelle aujourd'hui la scène de genre ne bénéficie pas, à l'époque, d'un nom fixe et d'une définition stricte. Telle qu'elle est pratiquée en France au XVIII^e siècle, elle représente des sujets tirés de la vie de tous les jours, et dont les personnages, anonymes, sont occupés par une action. Au contraire, les figures représentées par le peintre d'histoire sont connues du spectateur. Voir Élisabeth Lavezzi, *La Scène de genre dans les Salons de Diderot*, p. 33-37.

¹²⁰ La dimension narrative de la scène de genre doit être particulièrement marquée pour pallier l'anonymat des personnages qui la composent et permettre immédiatement au spectateur de comprendre l'enjeu de la toile sans référence intertextuelle préalable. Voir Laurence Marie, « La scène de genre dans les Salons de Diderot », *Labyrinthe*, n° 3, 15 avril 1999, paragr. 17.

¹²¹ É. Pavy-Guilbert, « Silence et éloquence. Matière picturale et matière littéraire chez Diderot », p. 143.

Imaginez une chambre où le jour n'entre guère que par la porte quand elle est ouverte, ou que par une ouverture carrée pratiquée au-dessus de la porte quand elle est fermée. Tournez les yeux autour de cette chambre triste et vous n'y verrez qu'indigence. Il y a pourtant sur la droite, dans un coin, un lit qui ne paraît pas trop mauvais, il est couvert avec soin. Sur le devant, du même côté, un grand confessionnal de cuir noir où l'on peut être commodément assis. Asseyez-y le père du fils ingrat. Attendant à la porte placez un bas d'armoire, et tout près du vieillard caduc une petite table sur laquelle on vient de servir un potage. (*Salon de 1765*, p. 196)

Par l'utilisation de verbes à l'impératif (« Imaginez », « Tournez »), le lecteur est appelé à visualiser une scène imaginaire, puis à en faire le décor et à y disposer les personnages. Les indications de Diderot orientent la représentation mentale du lecteur comme le feraient des didascalies: ainsi l'indigence, perçue par le salonnier devant la toile, est communiquée au lecteur pour orienter la représentation qu'il s'en fait, comme pour guider des choix de mise en scène.



Figure 3 Jean-Baptiste Greuze, *La Malédiction paternelle ou le Fils ingrat* (esquisse), dessin au lavis, 32x42cm, 1765, Lille, musée des Beaux-Arts de Lille (reproduction tirée du site <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/1053-malediction-paternelle-fils-ingrat-esquisse-greuze>).

L'attention de Diderot se porte par la suite sur l'action représentée par la toile, qu'il commence par mettre en contexte : « Malgré les secours dont le fils aîné de la maison peut être à son vieux père, à sa mère et à ses frères, il s'est enrôlé ; mais il ne s'en ira point sans avoir mis à contribution ces malheureux. Il vient avec un vieux soldat. Il a fait sa demande. » (*Salon de 1765*, p. 197) À partir de son interprétation de l'image¹²², Diderot invente une histoire dans laquelle il situe le moment représenté par l'artiste, avant de décrire celui-ci :

Le père en est indigné, il n'épargne pas les mots durs à cet enfant dénaturé qui ne connaît plus ni père, ni mère, ni devoirs, et qui lui rend injures pour reproches. On le voit au centre du tableau ; il a l'air violent, insolent et fougueux ; il a le bras droit élevé du côté de son père au-dessus de la tête d'une de ses sœurs ; il se dresse sur ses pieds, il menace de la main ; il a le chapeau sur la tête, et son geste et son visage sont également insolents. Le bon vieillard qui a aimé ses enfants, mais qui n'a jamais souffert qu'aucun d'eux lui manquât, fait effort pour se lever, mais une de ses filles à genoux devant lui le retient par les basques de son habit. Le jeune libertin est entouré de l'aînée de ses sœurs, de sa mère et d'un de ses petits frères ; sa mère le tient embrassé par le corps, le brutal cherche à s'en débarrasser et la repousse du pied ; [...] la mère et la sœur semblent par leur attitude chercher à les cacher l'un à l'autre ; celle-ci a saisi son frère par son habit et lui dit par la manière dont elle le tire : Malheureux ! Que fais-tu ? Tu repousses ta mère ! Tu menaces ton père ! Mets-toi à genoux et demande pardon... (*Salon de 1765*, p. 197)

L'hypotypose déroule le moment de l'action et lie entre elles les différentes figures pour restituer l'unité conceptuelle de l'ensemble : tous les gestes des personnages découlent de l'action principale de la toile. Diderot propose une lecture personnelle du tableau, puisqu'il invente des détails à l'histoire représentée, créant un passé aux personnages : le jeune homme est un « libertin », le père « a aimé ses enfants » sans être trop permissif. Cette description mise en action, qui permet l'intégration « naturelle » des objets et des

¹²² Les œuvres présentées au Salon de 1765 ne sont pas mises en contexte dans le livret fourni à l'entrée de l'exposition, qui ne les identifie que par leur titre et par un numéro que reprend Diderot dans son compte rendu. L'interprétation que fait le salonnier de l'esquisse de Greuze n'est donc pas basée sur les documents officiels produits par l'Académie. Voir Jean-Thomas Hérissant (éd.), *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny*, Paris, 1765. Collection Deloynes, tome 8, pièce 106, accessible en ligne au <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42334330m>.

éléments contextuels selon une logique narrative, rejoint l'idéal de la description homérique, que Lessing théorise dans le *Laocoon* sous le nom de « description dramatisée¹²³ ».

La description donne du relief à la peinture, en la réinscrivant dans un contexte narratif et psychologique. Les personnages semblent prendre vie et se déplacer par eux-même devant les yeux du spectateur, et l'usage du présent contribue à une impression d'immédiateté. Diderot trouve même des manières de les faire parler malgré leur silence apparent sur la toile : ainsi ce n'est pas la sœur elle-même qui parle à son frère, mais la « manière dont elle le tire ».

Puisqu'elle est intimement liée au processus par lequel Diderot rend textuellement la narrativité de la peinture, nous appellerons ce premier type de dramaturgie « diégétique ». Celle-ci n'est pas limitée aux toiles présentées au Salon. En effet, lorsque Diderot n'aime pas la toile proposée par un peintre, il décrit l'œuvre qu'un autre peintre plus talentueux aurait faite : ce sont les fameux « tableaux fantômes¹²⁴ » qui ont attiré l'attention des commentateurs. Or ces tableaux diffèrent somme toute très peu des descriptions de tableaux réels, puisqu'il s'agit là aussi de l'hypotypose de moments chargés en émotion.

Métalepses

Diderot pousse parfois plus loin l'inscription personnelle dans les toiles, puisqu'il va jusqu'à se mettre en scène interagissant avec elles, s'adressant à leurs personnages ou

¹²³ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, 1993, p. 24.

¹²⁴ Voir Tom Baldwin, « *Ekphrasis* and related issues in Diderot's *Salons* », dans *New Essays on Diderot*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 239. L'auteur y analyse le papillotage qui s'installe entre la toile proposée par Diderot et la toile du peintre dans un mouvement de coexistence de l'image concrète et de l'image mentale. L'expression « tableaux fantômes » (*phantoms tableaux*) est de Norman Bryson ; voir Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 185.

pénétrant dans l'univers qu'elles représentent. Ici, c'est la relation entre le salonnier et les œuvres qui est dramatisée par le biais de la métalepse ; on parlera donc d'une dramaturgie métaleptique. Le commentaire des tableaux permet là aussi de leur restituer une profondeur en leur créant un contexte spatio-temporel et narratif. Ainsi devant la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze, Diderot met en scène le dialogue qu'il prétend avoir eu avec celle-ci :

Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant, et la consolant. Cela est si vrai, que voici ce que je me souviens de lui avoir dit à différentes reprises. Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie ! Que signifie cet air rêveur et mélancolique ? Quoi ! pour un oiseau ! vous ne pleurez pas. Vous êtes affligée, et la pensée accompagne votre affliction. Ça, petite, ouvrez-moi votre cœur parlez-moi vrai ; est-ce bien la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous même ?... Vous baissez les yeux ; vous ne me répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler. Je ne suis pas père; je ne suis ni indiscret, ni sévère... Eh bien ! je le conçois ; il vous aimait, il vous le jurait, et le jurait depuis longtemps. Il souffrait tant : le moyen de voir souffrir ce qu'on aime ? Et laissez-moi continuer ; pourquoi me fermer la bouche de votre main ? Ce matin-là, par malheur votre mère était absente. Il vint ; vous étiez seule [...]. Ce n'est pas tout encore : vos yeux se fixent sur moi, et s'affligent ; qu'y a-t-il donc encore ? Parlez ; je ne saurais vous deviner... Et si la mort de cet oiseau n'était que le présage ! que ferais-je ? que deviendrais-je ? S'il était ingrat... Quelle folie ! Ne craignez rien : cela ne sera pas, cela ne se peut... (*Salon de 1765*, p. 180-182)



Figure 4 Jean-Baptiste Greuze, *Une jeune fille, qui pleure son oiseau mort*, peinture sur toile, 53,3x46 cm, 1765, Édimbourg, National Galleries of Scotland (reproduction tirée du site <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/1067-jeune-fille-qui-pleure-oiseau-mort-version-65-greuze>).

L'enjeu de cet échange est l'interprétation de la tristesse de la jeune fille. Diderot voit dans l'oiseau mort une métaphore de la perte de l'innocence, et feint de questionner la jeune fille jusqu'à ce qu'elle lui révèle les faits tels qu'ils se sont réellement passés ; autrement dit, Diderot insiste auprès du tableau jusqu'à ce que celui-ci acquiesce à une narrativisation du symbole pictural.

Or l'interaction entre Diderot et la jeune fille n'est pas immédiatement un dialogue, puisque les capacités d'analyse du salonnier lui permettent de deviner ce que la jeune fille essaie de taire. Devant le silence de son interlocutrice, qui se manifeste par des gestes relevant du jeu et de la pantomime, Diderot fait se succéder les hypothèses comme autant de couches de sens au symbole : il commence par supposer que la tristesse de la jeune fille est liée à la perte de son innocence, puis qu'elle découle de sa culpabilité d'avoir désobéi à sa mère, avant de supposer que le décès de l'oiseau est lié à la négligence de l'adolescente qui, transportée par la passion amoureuse, a oublié de le nourrir ; devant le regard insistant de son interlocutrice, Diderot ajoute alors que l'oiseau était sûrement un cadeau de son amant. Mais il est ultimement incapable de deviner la cause la plus profonde de la souffrance de la jeune fille, et lui accorde la parole ; elle révèle alors que la véritable cause de son chagrin est la peur de l'inconstance de son amant, dont la mort de l'oiseau serait un présage.

Cette interprétation du salonnier est donc le lieu d'une réinscription de l'image de l'oiseau, tiré d'un vocabulaire pictural symbolique, que Diderot apprécie peu – on connaît ses réserves face à la peinture allégorique – dans un imaginaire réaliste : l'oiseau est un animal de compagnie, qui appartient au quotidien de cette jeune fille, et qui est étroitement lié à sa découverte de l'amour. Par la fiction du dialogue, c'est le processus

d'interprétation de la toile qui est mis en scène ; en effet l'enjeu de ce compte rendu n'est pas tant de juger le sujet choisi par le peintre ou de critiquer son exécution, mais plutôt de « découvrir l'idée¹²⁵ » derrière la toile. L'ajout d'interprétations successives précise l'histoire de la jeune fille et développe sa vie intérieure, puisque les interprétations avancées par le salonnier ne sont pas mutuellement exclusives. On peut imaginer que la tristesse de son interlocutrice provient à la fois de la mort de son oiseau, de sa culpabilité par rapport à sa découverte de la sexualité et de la peur de ne pas être aimée en retour. Alors que Diderot prétend passer en revue des interprétations possibles, il ajoute en réalité des couches de complexité psychologique à la jeune fille.

Diderot et Grimm

La suite du commentaire sur cette toile offre un bon exemple de l'actualisation concrète de la scénographie épistolaire-conversationnelle par le biais du dialogue entre Diderot et Grimm, qui représente un troisième niveau textuel. Cessant de s'adresser à la jeune fille et se tournant vers Grimm, Diderot déclare alors :

- Mais, mon ami, ne riez-vous pas, vous d'entendre un grave personnage s'amuser à consoler une enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu'il vous plaira? [...] Je n'aime point à affliger, malgré cela, il ne me déplairait pas trop d'être la cause de sa peine. (*Salon de 1765*, p. 182)

L'adresse à Grimm reste d'abord dans les limites de ce qui est attendu dans le cadre d'une lettre, quoique l'utilisation d'un tiret rapproche déjà ce passage du dialogue. Plus loin, Diderot met en scène les réponses de Grimm à ses questions :

Ne pensez-vous pas qu'il y aurait autant de bêtise à attribuer les pleurs de la jeune fille de ce Salon à la perte d'un oiseau, que la mélancolie de la jeune fille du Salon précédent à son miroir cassé. Cette enfant pleure autre chose, vous dis-je. D'abord vous l'avez entendue, elle en convient, et son affliction le dit de reste. Cette douleur ! À son âge ! Et pour un oiseau ! – Mais quel âge a-t-elle donc ? – Que vous répondrai-je, et quelle question m'avez-vous faite ? Sa tête est de quinze à seize ans, et son bras et sa main de dix-huit à dix-neuf. C'est un

¹²⁵ S. Lojkine, *op. cit.*, p. 153.

défaut de cette composition [...]. C'est, mon ami, que la tête a été prise d'après un modèle et la main d'après un autre. (*Salon de 1765*, p. 183)

Diderot prend Grimm à partie en utilisant le passage précédent comme preuve de son interprétation de la toile : son destinataire a « entendu » la jeune fille admettre la cause de sa tristesse, et doit donc se ranger à l'évidence. La question que Diderot prête par la suite à Grimm lui permet de changer de sujet, passant de la cause de la tristesse de la jeune fille à son âge, ce qui l'amène à passer d'une interprétation narrative ou idéale de la toile à une description technique du *faire* de l'artiste¹²⁶. La présence du destinataire s'actualise de manière concrète par les mots que Diderot met dans la bouche de Grimm. Plus que de simplement lui fournir un ami à qui s'adresser, Grimm permet alors à Diderot de rebondir sur son intervention, le compte rendu critique feignant de suivre la logique « naturelle » de la conversation.

Dans d'autres passages des *Salons*, cette logique sera poussée à l'extrême. Ainsi devant le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard, le dialogue avec Grimm structure l'entièreté du commentaire. Le salonnier feint de n'avoir pu voir le tableau de Fragonard au Salon et décrit plutôt un rêve qu'il aurait eu :

Il m'est impossible, mon ami, de vous entretenir de ce tableau. Vous savez qu'il n'était plus au Salon, lorsque la sensation générale qu'il fit m'y appela. C'est votre affaire que d'en rendre compte. Nous en causerons ensemble. [...] Mais, pour remplir cet article FRAGONARD, je vais vous faire part d'une vision assez étrange, dont je fus tourmenté la nuit qui suivit un jour dont j'avais passé la matinée à voir des tableaux, et la soirée à lire quelques *Dialogues* de Platon. (*Salon de 1765*, p. 253)

¹²⁶ S. Lojkin fait cependant valoir que ce défaut de composition n'est pas sans lien avec le sujet de la toile, puisque la « désarticulation » du corps que représente cette inadéquation entre un visage de fillette et un bras de femme reproduit en quelque sorte la dualité inhérente à cette figure d'adolescente qui découvre l'amour. *Ibid.*, p. 155.

La description du tableau passe par la mystification, artifice littéraire auquel Diderot a souvent recours¹²⁷. Dans ce rêve, en effet, le salonnier se place dans la caverne de Platon, où il est attaché avec une multitude de spectateurs, qui regardent le fond de la caverne, « tapissé d'une toile immense » sur laquelle des charlatans projettent des « petites figures transparentes et colorées » grâce à une lampe suspendue (*Salon de 1765*, p. 254). Ces figures s'animent, d'abord de manière désordonnée : « Sur cette toile, tout paraissait d'abord assez décousu ; on pleurait, on riait, on jouait, on buvait, on chantait, on se mordait les poings, on s'arrachait les cheveux, on se caressait, on se fouettait [...]. » (*Salon de 1765*, p. 255) Cependant la représentation s'ordonne rapidement, et Diderot décrit cinq « tableaux » qui s'y sont succédés. Ceux-ci représentent, par une structure en cinq actes, l'histoire de Corésus et de Callirhoé, mettant en contexte le tableau représenté par Fragonard en restituant ce qui le précède. Le peintre a en effet représenté le moment même où Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé.

¹²⁷ Élise Pavy-Guilbert rapproche de la mystification littéraire la description du *Corésus et Callirhoé*, mais aussi la fameuse « Promenade Vernet » de 1767, puisque Diderot feint dans les deux cas de n'avoir pas vu les toiles qu'il décrit. L'autrice rappelle également l'importance de la mystification dans l'écriture de Diderot, lui qui en a écrit trois : *La Religieuse*, qui a son origine dans une mystification par Diderot du marquis de Croismare, *Les Deux Amis de Bourbonne*, qui est le récit de la mystification de Mlle Dornet et *Mystification*, qui vise à mystifier Naigeon. Voir É. Pavy-Guilbert, *op. cit.*, p. 129-131. Pavy-Guilbert utilise la définition stricte de la mystification, qui ne prend en compte que les textes ayant été utilisés dans le cadre de mystifications extratextuelles. Voir Pierre Chartier, « Diderot ou le rire du mystificateur », *Dix-huitième siècle*, no 32, 2000, p. 145-164. Dans *Jacques le Fataliste et son maître*, Diderot raconte également la mystification fictive du marquis des Arcis par Madame de la Pommeraye.



Figure 5 Jean-Honoré Fragonard, *Corésus et Callirhoé*, peinture sur toile, 311x400 cm, 1765, Paris, musée du Louvre (reproduction tirée du site <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061047>).

Ces tableaux qui précèdent celui de Fragonard sont décrits par Diderot et commentés par Grimm :

Eh bien ! mon ami, qu'en dites-vous ?

GRIMM. Je dis que voilà deux assez beaux tableaux, à peu près du même genre.

DIDEROT. En voici un troisième d'un genre différent.

Le jeune prêtre qui conduisait ces furieuses était de la plus belle figure : je le remarquai ; et il me sembla, dans le cours de mon rêve, que, plongé dans une ivresse plus dangereuse que celle du vin, il s'adressait avec le visage, le geste et les discours les plus passionnés et les plus tendres, à une jeune fille dont il embrassait vainement les genoux et qui refusait de l'entendre.

GRIMM. Celui-ci, pour n'avoir que deux figures, n'en serait pas plus facile à faire.

DIDEROT. Surtout s'il fallait leur donner l'expression forte et le caractère peu commun qu'elles avaient sur la toile de la caverne.

Tandis que ce prêtre sollicitait sa jeune inflexible, voilà que j'entends tout à coup, dans le fond des habitations, des cris, des ris, des hurlements, et que j'en vois sortir des pères, des mères, des femmes, des filles, des enfants. [...] Ah ! si j'étais peintre ! J'ai encore tous ces visages-là présents à mon esprit.

GRIMM. Je connais un peu nos artistes ; et je vous jure qu'il n'y en a pas un seul en état d'ébaucher ce tableau. (*Salon de 1765*, p. 256-257)

Coréus et Callirhoé représente une histoire tirée de Pausanias, dont l'action se situe dans un culte dionysiaque¹²⁸. Le dialogue avec Grimm permet au salonnier de se dédoubler en un Diderot fasciné par le sujet de la toile¹²⁹ et transporté par l'émotion esthétique et un Grimm à la tête froide, qui se soucie de l'exécution éventuelle des tableaux picturaux fictifs qu'on lui propose¹³⁰. Comme dans le *Rêve de d'Alembert*, le rêve et le dialogue avec un ami permettent de témoigner d'une stratification intérieure du sujet qui semble penser deux choses en même temps. Le dialogue rend manifeste une tension constitutive à l'exercice du critique, dont la pratique le situe entre la posture du « descripteur¹³¹ » et celle du théoricien¹³².

On l'a dit, Diderot s'adresse dans les *Salons* à d'autres personnes, ce qui crée des scènes d'énonciation secondaires. Ces interactions n'appartiennent pas à un niveau différent à proprement parler, puisque les personnes qu'elles mettent en scène sont présentées comme réelles par Diderot et Grimm, n'appartenant pas au monde des

¹²⁸ Voir J. Starobinski, *op. cit.*, p. 380. L'auteur y examine plusieurs sources possibles de la toile de Fragonard et leur influence sur le commentaire qu'en donne Diderot.

¹²⁹ Starobinski fait remarquer que Diderot ressent un « enthousiasme » marqué devant toutes les scènes d'émotion religieuse, surtout lorsque celui-ci est collectif. *Ibid.*, p. 365.

¹³⁰ Voir *Ibid.*, p. 396.

¹³¹ Ce terme, que l'on doit à Mercier, est fréquemment utilisé à l'époque pour désigner, plus que simplement l'auteur d'une description, la conscience de la personne percevant la réalité décrite et que la description met plus ou moins en scène selon les cas. Dans l'article « Encyclopédie » de l'Encyclopédie, où Diderot rapproche la description de l'ordre encyclopédique, l'auteur fait valoir l'importance de ce rôle. Voir Joanna Stalnaker, *The Unfinished Enlightenment. Description in the Age of the Encyclopedia*, Ithaca, Cornell University Press, 2010, p. 3. Voir aussi p. 106.

¹³² L'idée que toute critique d'art recèle une théorie artistique relève presque de l'évidence. Dresdner définit leur interaction comme un double mouvement inductif et déductif constant ; le critique se livre à « une expérimentation incessante des théories et des idées afin de parvenir à une formulation critique ». Albert Dresdner, *op. cit.*, p. 34. Plus récemment, on a pu relever trois activités centrales à l'écriture des *Salons* et que Diderot présente dans le prologue du *Salon de 1765*, soit la description des toiles, leur jugement et l'élaboration de réflexions sur les Beaux-arts (description, critique, théorie). Voir Pierre Frantz et Elisabeth Lavezzi, « À propos de la théorie et de l'écriture », dans *Les Salons de Diderot. Théorie et écriture*, Paris, PUPS, coll. « Lettres Françaises », 2008, p. 7.

tableaux. Tout comme pour Grimm, la présence de ces interlocuteurs secondaires se manifeste sur un continuum qui va de l'interpellation à l'anecdote, au dialogue structurant. Lorsque Diderot n'aime pas les toiles d'un peintre, il le signifie presque toujours en s'adressant directement au fautif. Devant le peintre Pierre, Diderot ironise :

Monsieur Pierre, chevalier de l'Ordre du Roi, premier peintre de monseigneur le duc d'Orléans et professeur de l'Académie de peinture, vous ne savez plus ce que vous faites, et vous avez bien plus de tort qu'un autre. Vous êtes riche. Vous pouvez sans vous gêner vous procurer de beaux modèles et faire autant d'études qu'il vous plaira. (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 199)

Le contraste entre l'accumulation des marques de reconnaissance institutionnelle du peintre et la dénonciation de son incompétence permet une critique oblique de l'Académie. Diderot décrit ensuite les toiles présentées par Pierre sans s'adresser à lui. Lorsqu'il l'interpelle à nouveau, la médiocrité du peintre semble l'avoir exaspéré, et il est beaucoup moins poli : « Depuis que ce morceau est exposé, ce peintre va tous les matins le retoucher. Retouche, retouche, mon ami. Je te promets que cela n'est ni fait, ni à refaire. » (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 200) Le tutoiement de Pierre, qui semble d'autant plus sarcastique en regard de la présentation faussement élogieuse de Diderot, détonne dans un texte où le salonnier vouvoie tout le monde, y compris son « bon ami » Grimm.

Le peintre Noël Hallé (1711-1781) fait souvent les frais de ce type de critique à travers les années. Ainsi en 1763 Diderot décrit-t-il son *Abraham reçoit les anges qui annoncent à Sara qu'elle sera mère, malgré sa vieillesse* en s'adressant à lui, comme pour le prendre à partie devant une œuvre peu réussie :

Monsieur Hallé, où est ce beau caractère céleste que Raphaël et Le Sueur ont su donner à leurs anges ? Les vôtres sont trois polissons déguisés. Votre Abraham est un vieux paillard [...]. Et puis, vos couleurs sont sales et crues ; vous êtes d'une fadeur de monotonie insupportable. Vous m'ennuyez, Monsieur Hallé ; vous m'ennuyez. Personne ne sait ce que c'est que votre *Vierge avec son enfant*, vos deux petites *Pastorales*, votre *Abondance répandue sur les arts*, ni votre

Combat d'Hercule, et d'Acheloüs. Tout cela est misérable. (Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763, p. 198-199)

L'interpellation se fait ici stratégie descriptive. L'adresse à Hallé donne le rythme à ce passage, qui échappe à la construction habituelle du compte rendu où chaque toile possède sa propre notice et sa description. La logique interne de cette tirade prend temporairement le dessus sur celle du livret de l'exposition, et elle permet au salonnier de s'étendre sur les caractéristiques expliquant l'échec d'une toile donnée en exemple, tout en passant très rapidement sur des toiles si mauvaises qu'il serait inutile de s'y attarder pour les décrire.

Le dialogue avec les peintres prend parfois la forme d'une anecdote. En 1767, Diderot s'acharne ainsi contre Hallé :

Le fils de Vernet est l'un des pointus les plus redoutables. Il entre au Salon. Il voit deux tableaux. Il demande de qui ils sont. On lui répond de Hallé ; et il ajoute *vous-en. Allez-vous-en.* Cela est aussi bien jugé que mal dit. Je vous le répète sans pointe ; Mr Hallé, si vous n'en savez pas davantage, allez-vous-en. (*Ruines et paysage. Salon de 1767, p. 88*)

L'anecdote reconstitue ici une partie de l'espace de sociabilité que représente le Salon, où des membres du public interagissent avec les critiques et les artistes, Diderot donnant à entendre le type de discours auquel le Salon de peinture donne naissance. Comme les adresses aux peintres, ces interactions avec d'autres interlocuteurs prennent des formes variées. Le *Salon de 1771* en offre la forme la plus aboutie, puisqu'il s'agit, du début à la fin, d'un dialogue entre deux personnages anonymes, dont les commentaires sur chacune des toiles se suivent. Le premier décrit les toiles de manière respectueuse et impersonnelle. Le deuxième, dont les interventions sont entre parenthèses, contredit et complète les propos du premier par des commentaires expéditifs et familiers, à l'oralité travaillée. L'attribution de ce *Salon* a longtemps été contestée, les commentateurs s'entendant aujourd'hui quant au fait que seuls les commentaires entre parenthèses sont

de la main de Diderot lui-même. L'hypothèse de R. Lewinter, qu'adopte Else Marie Bukdahl, est que Diderot, très occupé à l'automne 1771, aurait demandé à un ami, jeune littérateur en début de carrière, de faire une première version du *Salon*, d'où la critique « prudente et pédante¹³³ » des passages qui ne sont pas entre parenthèses. Diderot aurait alors ajouté ses commentaires, faisant du contraste marqué entre ces deux voix distinctes un trait formel central de ce *Salon*. Dans le *Salon* suivant, celui de 1775, Diderot emprunte encore une fois une forme dialoguée, en mettant en scène l'interaction d'un personnage qui porte son nom, et qui, étrangement, se fait le porte-parole de l'Académie, et d'un peintre refusé fictif qu'il nomme Saint-Quentin, qui relaie les propos anti-académiques des critiques de brochure¹³⁴.

La dramaturgie des *Salons* semble consister en un continuum d'actualisation textuelle de différents phénomènes qui sont mis en scène de manière plus ou moins concrète. Il en va ainsi de la présence du destinataire comme de la polyphonie inhérente à l'espace de sociabilité qu'est le Salon carré du Louvre ; de l'intertextualité qu'implique la pratique de la critique d'art comme de la narrativité des tableaux d'histoire et des scènes de genre. Plus que la visée d'*enargeia* centrale à la pratique de la description des toiles, la dramaturgie des *Salons* manifeste un *hic et nunc* critique¹³⁵ ; elle témoigne d'un ensemble d'effets de présence que le lecteur peut interpréter dans son propre théâtre intérieur.

¹³³ Bukdahl fait également valoir que les deux commentaires citent des critiques d'art de tradition totalement différentes (académique, contestataire), à une époque où les deux factions sont nettement distinctes, Diderot se portant à la défense de la deuxième, qu'incarne à ce moment Daudet de Jossan. Voir Else Marie Bukdahl, « Introduction au *Salon de 1771* » dans *Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, p. 126.

¹³⁴ É. Pavy-Guilbert, *op. cit.*, p. 85-86.

¹³⁵ Sara Harvey rattache la naissance de la critique d'art au développement « d'une identité culturelle moderne ancrée dans le présent. » Sara Harvey, *La Critique au présent. Émergence du commentaire sur les arts (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2019, p. 7.

DEUXIÈME CHAPITRE

Ut theatrum pictura

Dramaturgie et modèles théâtraux

L'étude de la dramaturgie des *Salons* est facilitée par la relation étroite qu'entretiennent peinture et théâtre dans la doctrine de l'*ut pictura poesis*, où la peinture est assujettie aux règles de la *Poétique* d'Aristote, faute de travaux aristotéliens sur l'art pictural¹³⁶. Stéphane Lojkine parle à ce sujet d'un « modèle théâtral¹³⁷ » qui permet dans les *Salons* de penser la peinture, et oriente les stratégies descriptives adoptées par Diderot. Or de considérer l'influence d'un modèle théâtral, au singulier, sur la conception de la peinture mise de l'avant dans les *Salons* revient à nier la nouveauté de l'esthétique théâtrale de Diderot par rapport à la doctrine classique. Lojkine parle d'ailleurs d'un éventuel « dépassement¹³⁸ » de ce modèle unique dans les *Salons* plus tardifs, où plusieurs esthétiques théâtrales entrent en concurrence. La subordination de la peinture aux règles de la tragédie telles qu'énoncées dans la *Poétique* d'Aristote avait mené au développement d'une peinture scénique, dont le but principal était la représentation d'actions humaines¹³⁹, ce qui contribue à expliquer la suprématie, dans la hiérarchie des genres, de la peinture d'histoire.

¹³⁶ Pour une présentation des liens entre la théorie aristotélienne et l'*ut pictura poesis*, voir l'introduction du livre d'Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p. 9-20.

¹³⁷ Stéphane Lojkine, *op. cit.*, p. 240.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 343.

¹³⁹ Faut-il rappeler ici que la représentation d'actions humaines est le but de la tragédie ? « En effet la tragédie est représentation non d'hommes mais d'action, de vie et de bonheur [...]. De sorte que les faits et l'histoire sont bien le but visé par la tragédie, et le but est le plus important de tout. » Aristote, *La Poétique*, (trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Paris, Seuil, 1980, p. 55. La primauté de l'action en peinture sera réactualisée, à l'époque qui nous occupe, par les textes de Félibien, et notamment par la Préface aux *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture* de 1668 dans laquelle le théoricien fait de la

Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* et le *Discours sur la poésie dramatique*, Diderot élabore une nouvelle forme théâtrale, le « genre sérieux¹⁴⁰ », qui complexifie les liens entre peinture et théâtre, qui n'auront plus comme seul point de comparaison possible la tragédie. Diderot prône également l'exclusion du spectateur par le spectacle. Cette dernière réforme sera concrétisée en 1759 par le retrait des places assises sur la scène de la Comédie-Française¹⁴¹. Ainsi, si le philosophe pense d'abord la scène picturale en opposition avec la scène théâtrale avant de changer d'avis¹⁴², c'est peut-être parce que le « modèle » théâtral auquel il se réfère est lui-même en train de changer.

Quant à son rejet de la théâtralité en peinture¹⁴³, il s'agit en réalité d'une autre manière d'épouser la réforme dramatique des années 1750, puisque les *Entretiens* visent à sortir le théâtre du théâtre. Dorval y répète sans cesse à Diderot, qui s'y fait le porte-parole d'une pratique scénique plus traditionnelle, d'arrêter de juger *Le Fils naturel* au théâtre, et de le replacer dans le contexte du salon familial dans lequel l'action a lieu, qui est aussi le lieu où s'est produite la représentation de la pièce à laquelle Diderot a assisté :

hiérarchie des genres une doctrine officielle de l'Académie. Dans le cadre de cette hiérarchie, le « passage du portrait à la peinture d'histoire marque le seuil de la grande peinture et ouvre la possibilité d'atteindre la perfection de l'art. » Or ce passage repose précisément sur la mise en action de figures. E. Hénin, *op. cit.*, p. 179.

¹⁴⁰ Ce genre est défini dans le troisième des *Entretiens sur Le Fils naturel*. Voir Denis Diderot, *Le Drame bourgeois*, dans *Œuvres complètes* (éd. H. Dieckmann, J. Proust et J. Varloot), Paris, Hermann, 1980, vol. X, p. 128-161. Les prochaines références à cette édition des *Œuvres complètes* de Diderot seront identifiées par le sigle « DPV » suivi du volume et du numéro de pages.

¹⁴¹ La Comédie-Française retire officiellement les places assises de la scène en 1760. Or le comte de Lauragais, inspiré par les demandes des philosophes, avait racheté ces places aux Comédiens-Français l'année précédente. La scène était donc vide depuis 1759. Voir Pierre Frantz et Thomas Wynn, « Préface », dans *La Scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Paris, PUPS, coll. « Theatrum mundi », 2011, p. 9.

¹⁴² C'est ce que propose Lojkine, qui situe le moment de bascule en 1759, l'année où Diderot commence à écrire les *Salons*. S. Lojkine, *op. cit.*, p. 240.

¹⁴³ Nous avons cité à ce sujet au premier chapitre un passage des *Essais sur la peinture* : « Ce contraste d'étude, d'académie, d'école, de technique, est faux. Ce n'est plus une action qui se passe en nature, c'est une action apprêtée, compassée, qui se joue sur la toile. Le tableau n'est plus une rue, une place publique, un temple ; c'est un théâtre. On n'a point fait, et l'on ne fera jamais un morceau de peinture supportable d'après une scène théâtrale ; et c'est, ce me semble, une des plus cruelles satires de nos acteurs, de nos décorations, et peut-être de nos poètes. » *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 56.

Moi : Mais ce ton est bien extraordinaire au théâtre...
Dorval : Et laissez-là les tréteaux ; rentrez dans le salon, et convenez que le discours de Constance ne vous offensa pas, quand vous l'entendîtes là.
Moi : Non¹⁴⁴.

Dans les années 1750, ni la peinture, ni le théâtre ne doivent être pensés à partir des « tréteaux », mais bien là où l'action a lieu, qu'il s'agisse du salon familial, d'une rue ou d'une place publique, selon une esthétique réaliste. Ceci mène à une certaine antithéâtralité de la théorie dramatique de Diderot, où « l'ennemi, c'est ce qui, au théâtre, fait théâtre¹⁴⁵. »

Outre la nouveauté de l'esthétique théâtrale de Diderot dans le contexte de l'époque, il convient de faire valoir ses contradictions internes. Un monde sépare en effet la conception du jeu de l'acteur que mettent de l'avant les *Entretiens sur Le Fils naturel* et, dans une moindre mesure, le *Discours sur la poésie dramatique*, et celle que défend Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien* une quinzaine d'années plus tard. Dans les années 1750, Diderot propose une conception du jeu basée sur l'adéquation entre le comédien et le personnage qu'il incarne ; l'acteur ressentirait véritablement les passions qu'il représente. Dans le *Paradoxe*, au contraire, l'acteur ne ressent pas les émotions que suppose son rôle, son jeu étant pensé sur le modèle du persiflage. Ce mouvement s'explique en partie par l'influence de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, de Rousseau (1758), qui théorise une conception du jeu de l'acteur basée sur l'idée de « sang-froid », concept que Diderot lui emprunte¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, p. 76.

¹⁴⁵ Alain Ménil, « *Ut pictura poesis erit ?* Théâtre et antithéâtralité dans la théorie du drame », dans *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur Le Fils naturel de Diderot* (dir. Nicholas Cronk), Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 89. Ménil propose de lire le premier des *Entretiens* comme une « discussion serrée des impasses dans lesquelles le code classique de la représentation se trouve enfermé : pour que la scène théâtrale puisse être le lieu de manifestation d'une vérité et d'une réalité authentiques, il est nécessaire de déterminer l'ensemble des éléments qui en empêchaient la réalisation. » *Ibid.*, p. 101.

¹⁴⁶ « Qu'est-ce que le talent du comédien ? L'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paroître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid [...] » Jean-Jacques Rousseau, « Lettre

Or le principal chantier esthétique de Diderot entre le *Discours sur la poésie dramatique* en 1758 et le début de l'écriture du *Paradoxe* en 1769 est précisément l'écriture des *Salons*. Le *Salon de 1767*, en particulier, est un jalon important dans l'élaboration de la conception du jeu de l'acteur mise de l'avant dans le *Paradoxe*¹⁴⁷.

Les trois unités : Diderot et la composition

La manifestation la plus évidente de cette influence du théâtre sur la conception de la peinture de Diderot est sans doute l'importance, dans ses textes sur la peinture, de la règle des trois unités. Dans l'article « Composition » de l'*Encyclopédie* (1753), Diderot compare chaque règle picturale à son équivalent théâtral : « il s'ensuit que le peintre est assujetti dans sa composition aux mêmes lois, que le poète dans la sienne ; & que l'observation des trois unités, d'action, de lieu, & de tems, n'est pas moins essentielle dans la peinture historique que dans la poésie dramatique¹⁴⁸. » Dans ce texte écrit

à d'Alembert sur les spectacles » dans *Œuvres complètes* (éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond), t. V, p. 72-73. « Ce n'est pas que la pure nature n'ait ses moments, sublimes ; mais je pense que s'il est quelqu'un [un comédien] sûr de saisir et de conserver leur sublimité, c'est celui qui les aura pressentis d'imagination ou de génie, et qui les rendra de sang-froid. » Denis Diderot, « Paradoxe sur le comédien », dans *Entretiens sur Le Fils Naturel. Discours sur la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, p. 286. À ce sujet, voir Laurence Marie, « La critique morale, aliment de la théorie esthétique. La *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* et le *Paradoxe sur le comédien* », *Littératures classiques*, vol. 1, n° 98, 2019. Voir aussi Pierre Frantz, « Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 48, 2013.

¹⁴⁷ Cette conception trouve de nombreux échos dans le *Salon de 1767*. On peut citer à titre d'exemple ce passage où Diderot cite une anecdote mettant en scène le comédien Garrick, qu'il donne comme modèle dans le *Paradoxe* : « Le célèbre Garrick disait au chevalier de Chatelux ; quelque sensible que la nature ait pu vous former, si vous ne jouez que d'après vous-même, ou la nature subsistante la plus parfaite que vous connaissiez, vous ne serez que médiocre... [...] [I]l y a pour vous, pour moi, pour le spectateur tel homme idéal possible qui dans la position donnée, serait bien autrement affecté que vous. Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle. » (*Ruines et paysages. Salon de 1767*, p. 75) La mise à distance de la thèse de la sensibilité de l'acteur en faveur de la conformité avec un modèle idéal imaginaire annonce de manière très claire le *Paradoxe*. À ce sujet, voir Laurence Marie, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, p. 276-279.

¹⁴⁸ Denis Diderot, « Composition (Peinture) », *L'Encyclopédie*, vol. III, 1753, accessible en ligne au <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v3-1717-7/>.

relativement tôt dans sa carrière, Diderot fait preuve d'un « académisme provisoire¹⁴⁹ » dont témoigne l'« assujettissement de la peinture aux lois de la poésie¹⁵⁰ » dans la tradition de l'*ut pictura poesis* classique.

Selon Diderot, la loi de l'unité de temps « est beaucoup plus sévère encore pour le peintre que pour le poète¹⁵¹ »; si l'auteur dramatique dispose de vingt-quatre heures, le peintre « n'a qu'un instant presque indivisible¹⁵² ». Il en va de même pour l'unité d'action : « La loi d'unité d'action est encore plus sévère pour le peintre que pour le poète. Un bon tableau ne fournira guère qu'un sujet, ou même qu'une scène de drame ; & un seul drame peut fournir matière à cent tableaux différents¹⁵³. » L'articulation de l'unité de temps et de l'unité d'action se fait par le biais du concept d'« instant », qui permet l'interface de la diachronie narrative et de la synchronie de la peinture, à tout le moins dans le genre historique. Quant à l'unité de lieu, elle est selon Diderot à la fois plus et moins sévère pour le peintre que pour le poète : « La scène est plus étendue en peinture, mais elle est plus une qu'en poésie. Le poète qui n'est pas restraint à un instant indivisible comme le peintre, promène successivement l'auditeur d'un appartement dans un autre », alors que lorsque le peintre choisit le lieu de son tableau, « il n'en sort plus¹⁵⁴ ».

La présentation que donne Diderot de la règle des trois unités en peinture décrit une concentration dans la représentation picturale par rapport à l'écriture dramatique. Les contraintes propres à la peinture (immobilité et instantanéité) mènent à l'importance du

¹⁴⁹ Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot (1745-1763)*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 381.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 379.

¹⁵¹ Denis Diderot, « Composition (Peinture) », *L'Encyclopédie*, vol. III, 1753, accessible en ligne au <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v3-1717-7/>.

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ *Ibidem.*

choix dans le travail de composition ; le plus important de ces choix est sans contredit celui de l'instant. Il faut que le peintre représente l'instant « le plus intéressant ; c'est, selon la nature du sujet, ou l'instant le plus pathétique, ou le plus gai ou le plus comique¹⁵⁵ [...] ». L'instant approprié découle donc du « sujet » de la peinture; Diderot illustre cette notion à l'aide d'une fable de Prodicus mettant en scène Hercule qui, après avoir vaincu le sanglier d'Erimanthe, hésite entre les déesses de l'amour et de la gloire. Diderot critique le peintre qui représenterait le moment où le héros a déjà choisi la gloire, puisqu'il « abandonneroit tout le sublime de cette fable, & seroit contraint de donner un air affligé à la déesse du plaisir qui auroit perdu sa cause ; ce qui est contre son caractère¹⁵⁶. » Le choix du moment découle donc du respect du sujet. Les figures représentées doivent être conformes à leur caractère, ce qui permet de les reconnaître et de comprendre l'action représentée. Le rapport du sujet représenté au moment qui le représente repose sur la logique de la synecdoque.

La règle des trois unités telle que la présente Diderot découle en effet d'une unité conceptuelle plus profonde :

Un tableau bien composé est un tout renfermé sous un seul point de vûe, où les parties concourent à un même but, & forment par leur correspondance mutuelle un ensemble aussi réel, que celui des membres dans un corps animal ; ensorte qu'un morceau de peinture fait d'un grand nombre de figures jettées au hasard, sans proportion, sans intelligence, & sans unité, ne mérite non plus le nom d'une véritable composition, que des études éparses de jambes, de nez, d'yeux, sur un même carton, ne méritent celui de *portrait*, ou même de *figure humaine*¹⁵⁷.

La pertinence des unités de temps, de lieu et d'action en peinture découle de cette unité sous-jacente du tableau¹⁵⁸. Le choix de l'instant et du lieu les plus appropriés ainsi que le

¹⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸ L'unité de temps et de lieu découle, au théâtre comme en peinture, de l'unicité de l'œil qui perçoit la représentation et qui lui impose les contraintes de la perspective. E. Hénin, *op. cit.*, p. 273.

principe de liaison et de subordination des actions secondaires permettent de lire la toile¹⁵⁹ en y concentrant l'action qui, au théâtre, serait plus étendue.

L'article « Composition » est le premier texte que Diderot écrit sur la peinture, et il témoigne d'un conservatisme que ses écrits ultérieurs démentiront¹⁶⁰. Alors qu'il justifie la pertinence de la règle des trois unités en peinture par un principe sous-jacent d'unité de la représentation, Diderot s'éloigne de ce principe de la poétique classique dans sa théorie dramatique, qui témoigne d'un éclatement. Dans le *Discours sur la poésie dramatique*, le philosophe met ainsi de l'avant le concept de scène composée : « [j]'appelle scènes composées, celles où plusieurs personnages sont occupés d'une chose, tandis que d'autres personnages sont à une autre chose ou à la même chose, mais à part¹⁶¹. »

Ces scènes composées ne remettent pas directement en question la règle des trois unités et elles n'attaquent pas non plus l'exigence d'unité d'action dans la *Poétique* d'Aristote. Elles représentent cependant une prise de liberté par rapport à la pratique théâtrale de l'époque, et elles seront mal reçues, notamment par Madame Riccoboni, qui

¹⁵⁹ Dans un ouvrage intitulé *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* (1771), l'abbé Laugier insiste sur l'exigence de lisibilité du sujet d'un tableau. Il justifie l'importance de ce critère d'évaluation par le fait que les peintres n'ont pas pour habitude de donner de titre à leurs œuvres : « Si le sujet vous paraît obscur ou énigmatique, si vous avez peine à le deviner, si même vous avez besoin de méditer un peu, pour savoir au juste à quoi vous en tenir c'est un défaut qu'il ne faut pas traiter de légère. Le premier devoir de tout homme d'esprit, qui compose pour le public, c'est de ne laisser aucune incertitude sur le sujet qu'il traite. Un peintre n'est pas dans le cas de mettre un titre à son ouvrage. Il faut que son ouvrage porte, si j'ose parler ainsi, son titre sur le front, et qu'on en reconnaisse le sujet presque aussitôt qu'on l'aperçoit. » Marc-Antoine Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture, par feu M. l'abbé Laugier, mise au jour et augmentée de plusieurs notes intéressantes* (éd. Charles-Nicolas Cochin), Paris, Claude-Antoine Jombert, 1771, p. 239-240.

¹⁶⁰ Chouillet attribue le peu d'originalité de Diderot dans ce texte à son malaise au moment de traiter de questions picturales. Il n'aurait en effet rédigé cet article qu'à contre cœur, faute d'avoir pu confier cette tâche à Watelet. Chouillet fait également remarquer que la culture picturale de Diderot au début des années 1750 est « peu étendue et peu précise » ; beaucoup des tableaux mentionnés dans cet article sont à l'époque de véritables *topos* critiques, autour desquels le philosophe ne développe pas un discours très personnel. *Op. cit.*, p. 380.

¹⁶¹ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, p. 229.

critique sévèrement la première scène du *Père de famille*, où Cécile, Germeuil et le commandeur lisent et jouent au tric-trac à l'arrière de la scène pendant que le Père de famille fait les cent pas en attendant le retour de son fils¹⁶².

L'une des différences entre les scènes simples et les scènes composées est l'importance accordée à la pantomime, puisque ces dernières permettent la juxtaposition d'une action dialoguée et d'une action muette. Afin d'illustrer ses propos, Diderot mentionne la première scène du second acte du *Père de famille* où il a écrit une telle scène : « J'ai tâché de séparer tellement les deux scènes simultanées de Cécile et du Père de famille, qui commencent le second acte, qu'on pourrait les imprimer à deux colonnes, où l'on verrait la pantomime de l'une correspondre au discours de l'autre¹⁶³ [...]. » Il évoque également d'autres passages où il regrette de ne pas l'avoir fait :

Il en eût été de même de la scène du quatrième acte, ou Saint-Albin revoit sa maîtresse en présence de Germeuil et de Cécile. Là, un plus habile eût exécuté deux scènes simultanées : l'une sur le devant, entre Saint-Albin et Sophie ; l'autre, sur le fond, entre Cécile et Germeuil [...]. Combien je vois encore de tableaux à exposer, si j'osais, ou plutôt si je réunissais le talent de faire à celui d'imaginer !¹⁶⁴

La simultanéité des actions dramatiques remet en question le principe général d'unité de la représentation qui sous-tendait l'article « Composition » de l'*Encyclopédie*. Le fractionnement qui en découle, dont Diderot regrette la place limitée dans le *Père de famille*, est rapproché d'une série de « tableaux à exposer » dont l'existence relève pour l'instant de la représentation imaginaire.

¹⁶² « [C]'est l'homme triste qui se promène sur le devant qui intéressera la curiosité. Voilà l'Objet du public, le frappant du tableau ; et s'il ne parle pas, cet homme, et bien vite, le froid se répand, l'intérêt cesse et le spectateur s'impatiente. » Marie-Jeanne Riccoboni, « Lettre de Madame Riccoboni actrice du théâtre italien auteur des *Lettres de Miss Fanny Butler* et de l'*Histoire du Marquis de Crécy* », dans *Œuvres complètes* (éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot), tome X, Paris, Hermann, 1980, p. 436. Pierre Frantz attribue cette résistance à une extension abusive de l'unité d'action par les spectateurs, qui sont dès lors hostiles à l'idée de représenter deux activités en parallèle. Voir *op. cit.*, p. 162.

¹⁶³ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, p. 230.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 229.

L'éclatement qui caractérisait les textes sur le théâtre des années 1750 trouvera un écho dans les *Salons*, les *Essais sur la peinture* (1765) et les *Pensées détachées sur la peinture* (1777). En effet, les stratégies descriptives adoptées par Diderot tendent à dédoubler les tableaux de son compte rendu d'une manière qui rappelle la « scène composée » du *Discours sur la poésie dramatique*. Dans les *Pensées détachées sur la peinture*, écrites alors que l'aventure des *Salons* touche à sa fin¹⁶⁵, Diderot résume grâce à un exemple sa préférence, remarquable à travers les *Salons*, pour le moment qui précède de peu l'instant paroxystique¹⁶⁶ :

L'artiste moderne vous montrera le fils d'Achille adressant la parole à la malheureuse Polixène, et il sera froid ; l'artiste antique vous le montrera saisissant la chevelure de sa victime et prêt à la frapper, et il sera chaud ; l'instant où il lui enfoncerait son glaive dans la poitrine inspirerait de l'horreur. (*Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, p. 392)

Cette préférence fait du tableau à la fois un lieu de représentation et de suggestion : le tableau représente l'instant « juste avant¹⁶⁷ » le paroxysme qu'il suggère. Il y a alors coprésence de deux moments, voire de deux tableaux, qui existent dans l'œil du spectateur selon leurs modalités propres : le premier en peinture, et le deuxième en imagination. Le moment intéressant est celui qui évoque en même temps des actions

¹⁶⁵ La réflexion esthétique de Diderot pendant et après l'écriture des *Salons* est en effet beaucoup moins dogmatique qu'elle ne l'était en 1753 au moment d'écrire l'article « Composition » de l'*Encyclopédie*. L'expérience qu'a représenté l'écriture des *Salons* a amené Diderot à s'éloigner du modèle classique dans le domaine pictural. Au sujet de l'inflexion qu'ont donnée les *Salons* à la théorie picturale de Diderot dans les *Pensées détachées sur la peinture*, on peut consulter Anne-Élisabeth Setjen, « Détachement et attachement de Diderot, critique d'art », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 122, no 2, 2022, p. 297.

¹⁶⁶ Stéphane Lojkin, qui analyse ce passage des *Pensées détachées sur la peinture*, qualifie cet instant de « prégnant », comme la femme enceinte, puisqu'il porte en lui le moment paroxystique qu'il annonce. Cette métaphore vient de Lessing, qui théorise le même phénomène dans le *Laocoon*, en appelant cet instant « *fruchtbar* », c'est-à-dire fertile ou fécond. Voir S. Lojkin, *op. cit.*, p. 237-238.

¹⁶⁷ Lojkin voit une division tripartite dans cette théorie de « l'instant prégnant ». Cette division relève à la fois de l'image et du moment : on peut peindre à la fois le discours de Pyrrhus avant qu'il ne tue Polyxène (avant l'action), le moment où Pyrrhus attrape les cheveux de Polyxène pour la tuer (juste avant l'action) ou le moment où il la tue d'un coup de glaive (moment de l'action). Si le peintre choisit le moment approprié (celui juste avant l'action, c'est-à-dire celui où Pyrrhus empoigne Polyxène), l'image représentée entrera en relation avec les deux autres : la première relève de l'histoire, c'est l'image littéraire qui sert de source au tableau ; la deuxième est suggérée par le phénomène décrit plus haut. Voir *ibid.*, p. 227-228.

successives. Lorsque vient le temps de représenter des actions humaines, l'instantanéité de la peinture n'est pas tant une faiblesse à pallier qu'une façon de présenter simultanément deux actions comme Diderot souhaitait le faire au théâtre.

La suggestion par un tableau de la scène qui succède au moment représenté n'est pas la seule forme de dédoublement en jeu dans les *Salons*. En effet, la critique de Diderot passe souvent par la proposition d'un tableau concurrent à celui qu'a réalisé le peintre : ce sont les « tableaux fantômes » que nous avons évoqués au premier chapitre. Ces tableaux sont fréquemment introduits par des déclarations de Diderot quant au fait qu'il regrette de ne pas être peintre ou, au contraire, quant au fait qu'il est tout aussi peintre que les artistes qu'il critique. Il écrit ainsi à de nombreuses reprises : « *Son pittor anch'io*¹⁶⁸ ».

L'équivalence qu'établit Diderot entre les tableaux présentés au Salon et ceux qu'il invente pour les remplacer témoigne de leur statut similaire dans les *Salons*. En effet, peu de choses distinguent les tableaux « fantômes » des tableaux « réels » : ils sont décrits avec autant de détails et aussi longuement. Certes, Diderot n'y commente pas la technique du peintre, mais celle-ci tend de toute manière à s'effacer dans la description d'une toile réussie, où l'auteur décrit l'action plutôt que l'exécution. La différence entre les tableaux fantômes et les tableaux réels tient essentiellement à la nature référentielle des seconds, qui décrivent une réalité extratextuelle.

¹⁶⁸ C'est-à-dire : « Je suis peintre, moi aussi ! » L'exclamation, potentiellement apocryphe, est attribuée au Corrège, qui aurait témoigné ainsi de son admiration devant la *Sainte Cécile* de Raphaël. Dans une lettre à Meister du 27 septembre 1780, Diderot propose d'en faire l'épigraphe de son roman *La Religieuse*. Voir *Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, p. 393, note 55.

Devant le *Combat de Diomède et d'Énée*, présenté par Doyen au Salon de 1761, Diderot se livre à cet exercice, en décrivant d'abord le tableau que le même passage d'Homère lui aurait inspiré :

C'est le combat de Diomède et d'Énée, sujet tiré du cinquième livre de l'*Illiade* d'Homère. J'ai relu à l'occasion du tableau cet endroit du poète. [...] Voici, si j'avais été peintre, le tableau qu'Homère m'eût inspiré. On aurait vu Énée renversé aux pieds de Diomède. Venus serait accourue pour le secourir. Elle eût laissé tomber une gaze qui eût dérobé son fils à la fureur du héros grec. Au-dessus de la gaze qu'elle aurait tenue suspendue de ses doigts délicats, se serait montrée la tête divine de la déesse, sa gorge d'albâtre, ses beaux bras, et le reste de son corps mollement balancé dans les airs. J'aurais élevé Diomède sur un amas de cadavres. Le sang eût coulé sous ses pieds. Terrible dans son aspect et son attitude, il eût menacé la déesse de son javelot. Cependant les Grecs et les Troyens se seraient entr'égorgés autour de lui. [...] Pallas aurait plané sur la tête de Diomède. [...] J'aurais choisi, comme vous voyez le moment qui eût précédé la blessure de Venus ; Mr Doyen au contraire a préféré le moment qui suit. (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 152)

Il s'agit d'une nouvelle composition, au sens de l'article « Composition » de l'*Encyclopédie* : Diderot peint le même sujet, mais choisit un moment différent pour le représenter, en préférant le moment qui précède l'apogée de l'action. La description de la toile de Doyen est à la première lecture assez similaire à celle qui précède :



Figure 6 Gabriel-François Doyen, *Vénus blessée par Diomède*, peinture sur toile, 323x473 cm, 1761, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage (reproduction tirée du site <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/1112-venus-blessee-diomede-doyen>).

Il a élevé son Diomède sur un tas de cadavres. Il est terrible. Effacé sur un de ses côtés, il porte le fer de son javelot en arrière. Il insulte à Venus qu'on voit au loin renversée entre les bras d'Iris. Le sang coule de sa main blessée le long de son bras. Pallas plane sur la tête de Diomède. Apollon, enveloppé d'une nuée, se jette entre le héros grec et Enée qu'on voit renversé. Le dieu l'effraye de son regard et de son égide. Cependant on se massacre et le sang coule de tous côtés. (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 152-153)

Diderot recycle presque mot pour mot¹⁶⁹ les expressions utilisées dans son tableau pour décrire celui de Doyen :

Élément décrit	Tableau de Diderot	Description du tableau de Doyen
Diomède	<ul style="list-style-type: none"> « J'aurais élevé Diomède sur un tas de cadavres. » « Terrible dans son aspect et son attitude » 	<ul style="list-style-type: none"> « Il a élevé son Diomède sur un tas de cadavres. » « Il est terrible. »
Énée	« On aurait vu Énée renversé [...] »	« Énée qu'on voit renversé »
Massacre	« Cependant les Grecs et les Troyens se seraient entr'égorgés autour de lui. »	« Cependant on se massacre et le sang coule de tous côtés. »

Figure 7. Comparaison entre le tableau « fantôme » de Diderot et la description du tableau de Doyen

Au plan visuel, il semble que Diderot ait emprunté à la toile de Doyen l'attitude de certaines de ses figures (la position renversée d'Énée ; le tas de cadavres sous les pieds de Diomède ; le carnage à l'arrière-plan)¹⁷⁰. En retour, la description du tableau de Doyen emprunte à celle du tableau de Diderot aux plans syntaxique et lexical. Des phrases sont reprises à l'identique, en remplaçant le conditionnel passé par le présent et en changeant les pronoms personnels. Dans les deux tableaux, Diomède est décrit du point de vue de l'artiste qui le positionne sur la toile, tandis qu'Énée est « vu » par le spectateur.

¹⁶⁹ Tom Baldwin fait lui aussi remarquer les ressemblances marquées entre ces deux tableaux, fantôme et peint ; voir « *Ekphrasis and Related Issues in Diderot's Salons* », dans James Fowler (dir.), *New Essays on Diderot*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 241.

¹⁷⁰ Élise Pavy-Guilbert fait cependant valoir une autre source pour le tableau de Diderot, puisque ce dernier avait proposé le même sujet dans ses *Projets de tapisseries* en 1755. Il s'est donc déjà posé la question de l'adaptation de ce passage d'Homère. Voir Élise Pavy-Guilbert, *op. cit.*, p. 359.

L'articulation de l'avant-plan que représente le combat entre les deux héros et de l'arrière-plan que représente la bataille se fait grâce au même adverbe.

Pourtant les différences entre les deux tableaux sont révélatrices, et un passage des *Pensées détachées sur la peinture* permet d'éclairer cette disparité. Alors qu'il écrit les *Salons* depuis dix-huit ans, Diderot décrit ainsi sa méthode :

Dans la description d'un tableau, j'indique d'abord le sujet ; je passe ensuite au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe ; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement aux expressions, aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite, ou le tableau mal ordonné. (*Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, p. 410-411)

Si la composition des deux tableaux diffère, notamment par le choix du moment, la « composition » des deux descriptions varie elle aussi. La première, celle de la toile qu'aurait peinte Diderot s'il avait été peintre, respecte la méthode énoncée plus haut : le salonnier indique d'abord le sujet, puis les deux personnages principaux que sont Énée et Diomède, avant de décrire le personnage secondaire qu'est Vénus, située près des deux héros. La déesse « accour[t] » vers son fils : le passage d'une figure à l'autre dans la description est justifié par l'action représentée, tout comme la présence de Vénus auprès des héros. Le salonnier se « laisse conduire », comme il l'écrit, de la gaze de la déesse à son visage, puis à l'arrière-plan où se battent les figures secondaires. Il recentre la toile autour de l'action effectuée par Vénus lorsqu'elle s'approche d'Énée, renforçant l'unité conceptuelle du tableau, ainsi que ses enjeux psychologiques et sa force émotionnelle.

Au contraire, la description de la toile de Doyen est caractérisée par un va-et-vient entre l'avant-plan et l'arrière-plan. Diomède insulte Vénus qui est « au loin » ;

Énée¹⁷¹ n'est mentionné qu'à la septième phrase, après Iris, Pallas et Apollon, dont le rôle est moindre. Il en résulte une certaine confusion lors de l'utilisation de pronoms : ainsi, sans la description du tableau de Diderot où Diomède est qualifié de terrible, il ne serait pas évident que la phrase « Il est terrible » fait référence à Diomède ; après tout, le pronom « il » reprend, dans la phrase précédente, Doyen. Un peu plus bas, lorsque Diderot mentionne le sang qui « coule de sa main blessée », le lecteur des *Salons* qui n'a pas accès à la toile se demande à qui appartient cette main. Le reproche adressé à Doyen est implicite : Diderot a sa méthode, et s'il ne s'y conforme pas, c'est « que [sa] description est mal faite », ou que le tableau présente un défaut de composition¹⁷² ; la comparaison avec le tableau fantôme qui précède permet de conclure en faveur de la deuxième option.

Le commentaire du *Combat de Diomède et d'Énée* illustre ainsi deux manières différentes de démultiplier l'image : en offrant une alternative à la toile de Doyen, Diderot fait coexister deux images dans ce même passage, comme pour mettre de l'avant deux réinterprétations du texte d'Homère. Grâce à la théorie du choix du moment, Diderot suggère également par cataphore le moment où Vénus est blessée lorsqu'il

¹⁷¹ On peut lire les modifications apportées par Diderot à la toile de Doyen comme la mise en valeur de la figure d'Énée, à qui le peintre accorde un rôle périphérique. Diderot renomme d'ailleurs le tableau, qui s'intitule *Vénus blessée par Diomède* dans le livret de l'exposition. Voir Jean-Jacques Étienne Collombat (éd.), *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1761*, p. 22. Collection Deloynes, tome 7, pièce 93, accessible en ligne au <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42329255p>.

¹⁷² Le commentaire de la toile de Doyen est mitigé : Diderot fait remarquer quelques « défauts [...] qui tiennent à la jeunesse de l'artiste », dont une certaine « confusion, du groupe d'Énée, d'Apollon, du nuage et des cadavres » dont sa description témoigne ; il note également que Doyen « sait ordonner, et imaginer » et qu'il « ne craint pas le travail ». Denis Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 153-154.

évoque le moment qui le précède¹⁷³. Alors même que le salonnier fait de l'unité conceptuelle des tableaux qu'il commente un critère important, son écriture tend plutôt vers le fractionnement de la représentation.

Théorie du choix du moment et *topoï* dramaturgiques

La pratique des tableaux fantômes et l'importance du choix du moment ont pour corollaire la liberté, pour le salonnier, de recentrer ces toiles fictives autour du moment de son choix. Or le choix du moment est souvent l'occasion, pour Diderot, de théâtraliser le tableau, que ce soit par le biais d'une intensification émotionnelle ou d'une référence proprement théâtrale.

La toile de Doyen mentionnée plus haut est un tableau d'histoire, ce qui suppose une référence intertextuelle préalable. La composition de Diderot prend pour point d'appui le texte d'Homère, qu'il a relu à l'occasion de cette toile. Dans les tableaux de genre, les phénomènes étudiés ici trouvent une actualisation différente de par l'absence de source sur laquelle se baser pour réinterpréter le tableau. Le commentaire du tableau *La Fille qui reconnaît son enfant à Notre-Dame parmi les Enfants-trouvés, ou la force du sang*, présenté par Baudouin en 1765 et aujourd'hui perdu, en offre un bon exemple. Diderot commence par décrire brièvement le tableau, qu'il qualifie de « beau sujet manqué » (*Salon de 1765*, p. 168) : « L'église. Entre deux piliers, le banc des Enfants-trouvés. Autour du banc, une foule, la joie, le bruit, la surprise. Dans la foule, derrière la

¹⁷³ Sur la dimension cataphorique du « moment prégnant », voir l'analyse de la théorie du choix du moment que propose É. Pavy-Guilbert, *op. cit.*, p. 199-206. L'autrice y relève deux critères principaux invoqués par Diderot pour justifier le choix d'un moment : sa dimension cataphorique ou anaphorique, mais aussi sa dimension oxymorique, puisque le bon moment offrira un contraste important. C'est le deuxième reproche que Diderot adresse à Doyen en 1761 : « Cette composition est toute d'effroi. Le moment qui précédait la blessure eût offert le contraste du terrible et du délicat [...]. » (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 153)

sœur grise, une grande fille qui tient un enfant et qui le baise. » (*Salon de 1765*, p. 167)

La description de cette toile peu convaincante se fait simple énumération, où les éléments architecturaux et les figures humaines sont juxtaposés sans contexte.

L'hypothèse que Diderot oppose au tableau de Baudouin est inscrite dans un contexte narratif détaillé. Pourtant, sa composition est rapprochée du travail du peintre : « Je prétends que cette foule nuit à l'effet [...]. Le dessinateur Cochin¹⁷⁴ répond que plus la scène est nombreuse, plus la force du sang paraît. Le dessinateur Cochin raisonne comme un littérateur, et moi je raisonne comme un peintre. » (*Salon de 1765*, p. 168) L'idée de Cochin est ingénieuse : sur papier, la scène est plus impressionnante si la jeune mère reconnaît son fils dans une foule que dans un petit groupe. La représentation visuelle d'une foule pose cependant problème, puisqu'elle risque de donner naissance à une composition confuse et surchargée, où le spectateur identifie difficilement les protagonistes. Cochin n'a pas su tirer profit des caractéristiques propres au mode de représentation qui est le sien. Ici comme ailleurs, le philosophe délaisse l'*ut pictura poesis* en faveur d'une prise en compte des moyens et des limites techniques de la peinture.

Diderot privilégie une composition centrée autour du noyau familial, inspirée de celles de Greuze, et qui permet l'identification facile des figures. Devant un Greuze le salonnier prend pour point de départ l'image et l'interprète afin de lui restituer un contexte narratif et psychologique¹⁷⁵. Lorsque vient le temps d'élaborer son propre

¹⁷⁴ Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), graveur, membre de l'Académie et critique d'art. Il a notamment dessiné le frontispice de l'*Encyclopédie*. Connu comme l'un des membres les plus libéraux de l'Académie, il exprime tout de même des réserves quant au travail de salonnier, par peur que des critiques trop virulentes nuisent à la réputation de l'institution à laquelle il appartient. Ses propres comptes rendus sont caractérisés par un certain académisme. Voir Else-Marie Bukdahl, *op. cit.*, vol. II, p. 163.

¹⁷⁵ Comme point de comparaison, on peut notamment se référer au commentaire du *Fils ingrat*, présenté par Greuze à ce même Salon, que nous citons au précédent chapitre.

tableau, Diderot se livre à un exercice symétrique et prend pour point de départ le sujet d'une mère reconnaissant son enfant dans une foule. À partir de son interprétation des enjeux psychologiques mobilisés par cette situation, il invente un récit qui les met de l'avant, déclarant : « Voici comment il fallait s'y prendre, et comment Greuze s'y serait pris. » (*Salon de 1765*, p. 168) Lorsque Diderot parle de la manière de « s'y prendre », il semble à la fois évoquer la manière adéquate de représenter le sujet d'une mère retrouvant son enfant et, de manière plus générale, celle de composer une scène de genre, opposant deux manières d'élaborer un tableau. Greuze, nous dit Diderot, aurait travaillé à partir d'un contexte narratif précis, ce qui vaut mieux que la méthode de Baudouin.

Il élabore ensuite lui-même un tel contexte narratif : « Je suppose qu'un père et qu'une mère s'en soient allés à Notre-Dame avec leur famille composée d'une fille aînée, d'une sœur et d'un petit garçon. Ils arrivent au banc des Enfants-trouvés, le père, la mère avec le petit garçon d'un côté, la fille aînée et sa cadette de l'autre. » (*Salon de 1765*, p. 168) Ce n'est qu'après cette mise en contexte que débute le « tableau » tel qu'il serait représenté par Diderot :

L'aînée reconnaît son enfant ; à l'instant emportée par la tendresse maternelle qui lui fait oublier la présence de son père, homme violent à qui sa faute avait été cachée, elle s'écrie, elle porte ses deux bras vers cet enfant ; sa sœur cadette a beau la tirer par son vêtement, elle n'entend rien. Pendant que cette cadette lui dit tout bas : Ma sœur, ma sœur, vous n'y pensez pas ; mon père... la pâleur s'empare du visage de la mère et le père prend un air terrible et menaçant [...]. La sœur grise est dans l'étonnement ; le petit nombre de spectateurs [...] marquent, les femmes de la joie, de la pitié, les hommes de la surprise ; et voilà ma composition qui vaut mieux que celle de Baudouin. (*Salon de 1765*, p. 168)

Contrairement au commentaire du *Combat de Diomède et d'Énée*, il ne s'agit pas ici de réinterpréter un texte connu pour corriger l'adaptation qu'en a donnée le peintre. Le lecteur ne connaît pas la fin de l'histoire. Bien que le salonier préfère à nouveau le moment qui précède celui choisi par le peintre, la dimension cataphorique décrite plus

haut n'est pas présente. La préférence pour l'instant « prégnant » suppose un tout autre effet sur le spectateur, puisque l'absence d'intertexte entraîne une certaine tension dramatique : la jeune mère retrouvera-t-elle, ou non, son enfant ? Les modifications proposées par Diderot à la toile de Baudouin visent à concentrer la représentation, et donc la tension dramatique, d'une façon qui rappelle l'article « Composition » de l'*Encyclopédie*. Le tableau comportera moins de personnages, et mettra en valeur l'action principale, c'est-à-dire le geste de la mère vers son enfant. Les attitudes des autres figures, membres de la famille et spectateurs, servent de contrepoint.

En recentrant le tableau sur le geste de la mère, Diderot le théâtralise, parce qu'il intensifie la tension dramatique, mais aussi parce que, contrairement à ce qu'a fait Baudouin, il représente le moment même de la reconnaissance, qui n'était qu'implicite dans la composition du peintre¹⁷⁶. Or la scène de reconnaissance, dont Aristote faisait l'une des trois parties de l'histoire¹⁷⁷, renvoie nécessairement au théâtre. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la scène de reconnaissance familiale jouit d'une fortune particulière, qui est étroitement associée à l'essor du drame. Elle est également reconfigurée : alors que l'*anagnorisis* tragique, sur le modèle d'*Œdipe*, rappelait aux spectateurs l'impuissance et la fatalité humaines, la scène de reconnaissance familiale telle qu'on la retrouve dans les drames de la seconde moitié du XVIII^e siècle se joue sur

¹⁷⁶ Diderot renomme encore une fois la toile, cette fois afin de mettre de l'avant l'idée de reconnaissance. La toile n'est identifiée dans le livret que par le titre *Les Enfants-Trouvés, dans l'Église de Notre-Dame*. Voir Jean-Thomas Hérisant (éd.), *Explication des peintures, sculptures et gravures, de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Conseiller du Roi en ses Conseils, Commandeur de ses ordres, Lieutenant Général des Provinces de Beauce & d'Orléans, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtimens de Sa Majesté, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales*, 1765, p. 19. Collection Deloynes, tome 8, pièce 106, accessible en ligne au <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42334330m>.

¹⁷⁷ « La reconnaissance, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou pour le malheur. » Aristote, *op. cit.*, p. 71. « Voilà donc deux parties de l'histoire : le coup de théâtre et la reconnaissance ; une troisième est l'effet violent. » *Ibid.*, p. 73.

un mode plus heureux. Il s'agit presque toujours d'une scène finale mettant en scène un retour à l'ordre établi¹⁷⁸, ce qui permet de renforcer « dans une optique providentielle, des liens sociaux qui, aux yeux des dramaturges philosophes, constituent le socle d'une anthropologie fondamentalement optimiste¹⁷⁹. »

Dans un désir de naturaliser ces liens sociaux et de limiter l'artificialité de la péripétie, les auteurs incluent dans leurs pièces un sentiment inné qui précède et annonce la reconnaissance. Avant de se reconnaître formellement grâce à une histoire commune, à des vêtements ou à des objets, les personnages ont un pressentiment qui représente la force ou « la voix du sang¹⁸⁰ », comme la jeune mère dans le tableau proposé par Diderot. Cette naturalisation n'est que partiellement efficace, puisque l'artificialité du *topos* est sévèrement critiquée. Dès 1733, Nivelles de la Chaussée parodie le procédé dans *La Critique de La Fausse Antipathie* en lui reprochant son artificialité ; plus tard, la scène de reconnaissance familiale sera une cible de prédilection des opposants au parti philosophique comme Palissot (*Petites lettres sur de grands philosophes*, 1757) et Cailhava (*De l'Art de la comédie*, 1786), qui attaqueront de manière plus profonde la valorisation de la sensibilité que suppose la reconnaissance telle que les philosophes la mettent en scène¹⁸¹. Malgré tout, la popularité de la scène de reconnaissance familiale ne faiblit pas¹⁸².

¹⁷⁸ On peut citer en exemple *Le Fils naturel*, qui se conclut sur une scène de reconnaissance, celle de Lysimond et de Clairville comme père et fils, qui permet de maintenir en place les deux couples présentés au début de la pièce en désamorçant, par la révélation de l'inceste que représenterait leur union, l'attraction mutuelle de Clairville et de sa sœur Rosalie.

¹⁷⁹ Sophie Marchand, « D'une autre reconnaissance: l'efficacité du cliché des scènes de reconnaissance familiale dans le drame de la seconde moitié du XVIII^e siècle », dans *La Reconnaissance sur la scène française : XVII^e-XXI^e siècles*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2009, p. 186.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 187.

¹⁸¹ Sophie Marchand, *art. cit.*, p. 190-192.

¹⁸² Sophie Marchand étudie différentes reprises parodiques et dénonciations du procédé, *Ibid.*, p. 188-192. L'autrice attribue la persistance de la scène de reconnaissance malgré ses critiques à une caractéristique

De par l'immobilité et l'instantanéité de la peinture, la jeune mère du tableau de Diderot est figée dans son mouvement. La péripétie ne peut pas avoir lieu et reste en suspens. Arrêtée alors qu'elle s'élançait vers son fils, la jeune fille peut, dans l'œil du lecteur des *Salons*, à la fois le retrouver et en être séparée à nouveau. La reconnaissance heureuse, suivie d'une réunification familiale, coexiste avec une reconnaissance malheureuse où la jeune fille est empêchée, par la sévérité de son père, de rejoindre son enfant ; l'impuissance véhiculée par cette interprétation de l'image rapproche cette deuxième reconnaissance d'une certaine forme de tragique.

La supériorité de la composition de Diderot sur celle de Baudouin vient du fait que les moyens de la représentation sont pris en compte par le salonnier. Le choix de la peinture pour représenter cette situation, en effet, n'est pas anodin comme dans la toile de Baudouin : l'immobilité de l'image crée chez le lecteur un effet d'indétermination qui augmente la pitié ressentie pour la jeune mère. La forme du tableau proposé par Diderot, théâtralisé mais arrêté dans son mouvement, intensifie les enjeux émotionnels sans offrir de *catharsis*. Centrant sa composition autour du moment de la reconnaissance, Diderot se

plus large de l'esthétique des Lumières. Les auteurs, les spectateurs et les théoriciens passent par-dessus la dimension artificielle du spectacle parce que la reconnaissance est efficace sur le plan esthétique ; lorsqu'elle est peu convaincante narrativement, elle fait pleurer quand même. Or les larmes versées par les spectateurs devant le spectacle pathétique de la reconnaissance prouvent leur sensibilité, faculté leur permettant, selon l'anthropologie des Lumières, de participer au nouvel ordre social. « Le don des larmes, écrit Marchand, constitue un signe judiciaire » qui permet « une reconnaissance des cœurs tendres » (p. 195). La reconnaissance sur scène permet donc aux spectateurs de reconnaître, entre eux, leur propre valeur morale. Marchand illustre ce lien entre les larmes versées au théâtre et les qualités morales du spectateur par un exemple tiré des *Entretiens sur le Fils naturel* où Diderot, après avoir assisté à la représentation privée du *Fils naturel* qui se clôt sur la reconnaissance de Lysimond et de Dorval, pleure, et écrit qu'il doit être un homme « bien bon de [s]'affliger ainsi » puisque la pièce « n'est qu'une comédie. » Cité dans *Ibid.*, p. 196. L'idée d'une tristesse partagée comme signe judiciaire identifiant les cœurs sensibles est porteuse dans les *Salons*. À propos du *Paralytique* de Greuze (1763), Diderot écrit ainsi, en s'adressant au peintre : « Que n'étais-tu à côté de cette jeune fille qui regardant la tête de ton *Paralytique*, s'écria avec une vivacité charmante : *Ah, mon Dieu, comme il me touche ; mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer* ; et que cette jeune fille n'était-elle la mienne ! Je l'aurais reconnue à ce mouvement. Lorsque je vis ce vieillard éloquent et pathétique, je sentis, comme elle, mon âme s'attendrir et des larmes prêtes à tomber de mes yeux. » *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 234.

trouve à extraire le sujet peint par Baudouin de l'univers libertin auquel il appartenait pour en faire une réflexion sérieuse sur la force des liens familiaux. L'intensification émotionnelle rapproche le tableau d'une certaine éthique diderotienne basée sur la force du sentiment ; c'est peut-être en cela qu'il pourrait avoir été peint par Greuze, puisque ce peintre est le plus fréquemment associé à cette « morale de l'énergie¹⁸³ » qui, plus que des considérations liées à la décence ou au maintien des mœurs, marque la différence entre les deux peintres.

Face à la souffrance d'une jeune femme séparée de son enfant et d'un fils qui grandit sans sa mère, le lecteur peut choisir de blâmer les mœurs dissolues de la jeune fille ou la sévérité du père¹⁸⁴, dont l'inclusion dans le tableau est l'invention de Diderot. Qu'elle soit le fait d'une trop grande licence ou d'un dérapage conservateur, la séparation des membres de la famille souligne, par le pathétique, l'importance des liens familiaux : « L'émotion que le spectateur partage avec les personnages bouleversés travaille à renforcer les liens qui auraient pu se rompre¹⁸⁵. » Cette émotion « confirme la *cohésion* des rôles sociaux élémentaires (père, mère, enfants) à travers l'évocation dramatique de leur péril¹⁸⁶. »

Devant la toile de Baudouin comme devant celle de Doyen, Diderot oppose un tableau « fantôme » mieux composé à un tableau dont la composition est défailante. La conception de la composition mise de l'avant par le salonnier repose sur la règle des trois

¹⁸³ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 361. Pour une analyse de l'ambiguïté morale du concept d'énergie chez Diderot, voir Michel Delon, *op. cit.*, p. 473-479.

¹⁸⁴ L'ambiguïté de cette scène de reconnaissance va dans le sens de l'analyse de Michel Delon, *op. cit.* En effet, l'énergie sensible qui se dégage de la figure de la jeune femme relève selon le jugement que le lecteur porte sur elle du *topos* de « l'infortun[e] de la vertu » (p. 473), mais aussi du vice (sexualité hors du mariage) comme « détour obligé de l'énergie » (p. 474).

¹⁸⁵ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 360. Starobinski élabore son analyse à partir des toiles présentées par Greuze au Salon de 1765.

¹⁸⁶ *Ibidem.*

unités, qui permettent de créer un effet d'unité conceptuelle intra-picturale qui concentre la représentation. Pourtant, l'effet de ces corrections est de démultiplier les tableaux qui s'offrent simultanément aux yeux du lecteur des *Salons*, un peu comme Diderot le propose dans sa théorie dramatique.

Absorption et métalepse : le quatrième mur

L'un des éléments centraux de l'esthétique théâtrale diderotienne est ce que nous appelons aujourd'hui le quatrième mur, c'est-à-dire l'injonction d'exclure le spectateur de la représentation. Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, le quatrième mur est présent sous la forme d'une double allégorie : en effet, Diderot¹⁸⁷ assiste à une représentation du *Fils naturel* caché derrière un rideau, à l'insu des acteurs. Seul le dramaturge, Dorval, a connaissance de sa présence. Dorval refuse que la présence de Diderot soit connue des acteurs, parce « qu'il y a quelques scènes où la présence d'un étranger gênerait beaucoup¹⁸⁸. » De par son rôle particulier comme dramaturge, Dorval peut cependant ménager un espace pour le spectateur : « [C]'est moi qui fais ranger le salon [où aura lieu la représentation]. Je ne vous promets point. Je ne vous refuse pas. Je verrai¹⁸⁹. »

¹⁸⁷ Nous appellerons ainsi le personnage identifié par le pronom « Moi » dans les dialogues qui composent les *Entretiens sur Le Fils naturel*, même si plusieurs commentateurs et commentatrices s'y refusent. En effet, la mise en contexte qui précède l'ensemble que forment *Le Fils naturel* et les *Entretiens* s'ouvre sur la mention suivante : « Le sixième volume de l'*Encyclopédie* venait de paraître, et j'étais allé à la campagne chercher le repos et la santé. » Jacques et Anne-Marie Chouillet citent l'interprétation que donne Grimm de ce passage dans la *Correspondance littéraire*. Grimm rattachait l'écriture des *Entretiens* à un véritable séjour de Diderot à la campagne, prenant pour acquis que le « Moi » des *Entretiens* était une projection de son ami ou à tout le moins une sorte d'autofiction. Voir Denis Diderot, « Entretiens sur *Le Fils naturel* », DPV, tome X, p. 14.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

Le quatrième mur fonctionne comme un miroir sans tain¹⁹⁰ en ce qu'il est formulé à l'intention des artisans du spectacle et pas du spectateur. Ainsi dans le *Discours sur la poésie dramatique*, Diderot s'exprime en ces termes : « Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du public ; jouez comme si la toile ne se levait pas¹⁹¹. » Or de cette injonction adressée aux comédiens et aux auteurs dramatiques découle une conception particulière de la place du spectateur, puisque celui-ci est relégué au rôle de voyeur. Après avoir reçu l'invitation de Dorval, Diderot se rend à la maison familiale pour assister au *Fils naturel* ; il entre alors « dans le salon par la fenêtre¹⁹² », accédant au statut de spectateur par effraction.

Les arguments invoqués par Diderot pour justifier la séparation de la scène et de la salle sont complexes. Il s'agit tout d'abord d'assurer le réalisme de la représentation théâtrale sans que celle-ci soit dénaturée par la présence d'un étranger, comme le suggère, dans les *Entretiens*, la réticence de Dorval à laisser entrer un étranger dans le salon où la pièce sera jouée. L'adhésion du spectateur au réalisme de la pièce repose sur l'illusion, et c'est celle-ci que Diderot invoque dans le *Discours* : « Et l'acteur, que deviendra-t-il, si vous vous êtes occupé du spectateur ? [...] Vous avez pensé au spectateur, il s'y adressera. Vous avez voulu qu'on vous applaudît, il voudra qu'on l'approuve ; et je ne sais pas ce que l'illusion deviendra¹⁹³. » Il s'agit donc de

¹⁹⁰ Ou, selon la formule de Franck Salaün : « Le mur n'est opaque que dans un sens. » Franck Salaün, « Rira, rira pas ? La place du spectateur selon Diderot », dans *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2008, p. 188.

¹⁹¹ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, p. 210. L'auteur qui compose la pièce doit lui aussi feindre d'ignorer la présence du spectateur, ce qui explique peut-être pourquoi Dorval invitait Diderot de manière aussi évasive, ne décidant qu'à la dernière minute d'accepter la présence de cet « étranger ».

¹⁹² *Ibid.*, p. 17.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 210.

neutraliser une certaine théâtralité, entendue comme une forme de connivence dans la relation spectaculaire. Afin d'illustrer les dangers de cette connivence, Diderot utilise une comparaison picturale :

Si, au lieu de se renfermer entre les personnages et de laisser le spectateur devenir ce qu'il voudra, le poète sort de l'action et descend dans le parterre, il gênera son plan. Il imitera les peintres, qui, au lieu de s'attacher à la représentation rigoureuse de la nature, la perdent de vue pour s'occuper des ressources de l'art, et songent, non pas à me la montrer comme elle est et comme ils la voient, mais à en disposer relativement à des moyens techniques et communs¹⁹⁴.

La reconnaissance par le dramaturge de la présence du spectateur est rapprochée de peintres, comme Boucher, que Diderot accuse de formalisme, puisqu'en accordant toute leur attention à la technique ils laissent de côté la *mimésis* et, surtout, la dimension narrative de la peinture, centrale dans la tradition albertienne¹⁹⁵. L'hostilité de Diderot face à la technique rappelle son échange épistolaire avec la comédienne Madame Riccoboni, où celle-ci l'accusait de ne pas prendre en compte la réalité matérielle de la représentation scénique : « Vous avez bien de l'esprit, bien des connaissances, mais vous ne savez pas les petits détails d'un art qui comme tous les autres a sa main-d'œuvre¹⁹⁶. » Elle conclut en attaquant directement l'utopie dramatique des *Entretiens*, qui repose sur le fait de sortir le théâtre de la scène : « La scène ne peut jamais devenir aussi simple que la chambre ; et pour être vrai au théâtre, il faut passer un peu le naturel¹⁹⁷. » La réponse de Diderot, que nous avons citée au premier chapitre, consistait essentiellement à maudire la technique, et à souhaiter que les conditions matérielles de la représentation se plient à l'esthétique dramatique, et pas que les pièces soient écrites en pensant à leur

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Au sujet de l'accusation par Diderot de formalisme à l'égard de Boucher, voir S. Lojkine, *op. cit.* Au sujet du rattachement de Diderot (et de presque toute la critique d'art française du XVIII^e siècle) à la tradition albertienne, voir Michael Fried, *op. cit.*, chap. 2 : « Vers une fiction suprême ».

¹⁹⁶ Marie-Jeanne Riccoboni, « Lettre de Madame Riccoboni actrice du théâtre italien auteur des *Lettres de Miss Fanny Butler* et de l'*Histoire du Marquis de Crécy* », dans DPV, tome X, p. 436.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

mode d'actualisation scénique: « ayez des salles mieux construites, faites-vous un système de déclamation qui remédie à ce défaut [acoustique] ; approchez-vous de la coulisse ; parlez, parlez haut, et vous serez entendus [...]»¹⁹⁸. »

Le peintre soucieux de sa technique et le dramaturge qui manifeste sa conscience du public attirent tous les deux l'attention du spectateur sur les moyens de la représentation, ce qui s'oppose au « fantasme d'un signe transparent entraînant une communion immédiate de l'artiste et du spectateur¹⁹⁹ » qui caractérise les textes sur le théâtre des années 1757-1758. Si Diderot est le premier à formuler explicitement la théorie du quatrième mur, la nécessité de la fiction de l'absence de spectateur comme condition de l'illusion n'est pas une idée neuve. La théorie du quatrième mur ne fait « qu'explicitement le fondement commun de l'illusionnisme pictural et dramatique²⁰⁰ » qui gouverne l'*ut pictura poesis* depuis la Renaissance italienne. L'exclusion du spectateur est nécessaire à l'illusion lorsque la représentation, qu'elle soit dramatique ou picturale, repose sur une perspective centrée, organisée par rapport à un point de fuite unique, « projection de l'œil dans le plan du tableau²⁰¹ ». De manière purement géométrique, l'organisation de la représentation selon l'œil du spectateur repose sur l'exclusion de celui-ci.

¹⁹⁸ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. Discours sur la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, p. 349.

¹⁹⁹ Yann Robert, « De l'absorption et de l'identification du spectateur chez Diderot: illusion et participation du spectateur au XVIII^e siècle », dans *La Scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Paris, PUPS, coll. « Theatrum mundi », 2011, p. 266. L'auteur y oppose cette conception du rôle du spectateur, fondée sur son aliénation et son oubli de soi dans le spectacle, à une identification narcissique avec les personnages. Il associe cette deuxième conception du rôle du spectateur au *Paradoxe*.

²⁰⁰ E. Hénin, *op. cit.*, p. 251.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 249. Le théâtre à l'italienne et le tableau albertien fonctionnent tous les deux selon la perspective centrée. Celle-ci est étroitement associée à une conception humaniste de la peinture qui gagne la France classique après avoir été élaborée dans l'Italie de la Renaissance ; à l'époque classique, d'autres situations de représentation n'obéissent pas à ces règles. C'est le cas de la peinture flamande, qui n'exclut pas le spectateur de cette manière. *Ibid.*, p. 251-252.

Dans le domaine pictural, Diderot se prononce contre l'inclusion du spectateur dans les *Pensées détachées sur la peinture*, où il réfute le théoricien de l'art néerlandais

Lairesse:

Layresse [sic] prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi, et ni l'un ni l'autre ne me savaient là. (*Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775 et 1781. Pensées détachées sur la peinture*, p. 412-413)

Cette pensée fait écho à une composition suggérée par Diderot à l'occasion de la *Chaste Suzanne* que présente Carle Van Loo au Salon de 1765. Van Loo a représenté Suzanne assise au sortir du bain, avec un vieillard à sa gauche et l'autre à sa droite. Elle est « penchée vers celui qui est à gauche, et abandonne aux regards de celui qui est à droite son beau bras, ses belles épaules, ses reins [...] ». (*Salon de 1765*, p. 35) Un linge sépare Suzanne de l'homme à sa gauche.



Figure 8 Gravure de Skorodumov, dessin de V. M. Picot d'après Carle Van Loo, *Chaste Suzanne*, gravure, 1765 (toile) ; 1776 (gravure), Vienne, musée Albertina (reproduction tirée du site <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/783-chaste-suzanne-scorodoumov-dapres-carle-vanloo>).

Diderot est admiratif devant la toile de Van Loo ; il évoque néanmoins un autre tableau

sur le même sujet :

Un peintre italien²⁰² a composé très ingénieusement ce sujet. Il a placé les deux vieillards du même côté. La Suzanne porte toute sa draperie de ce côté, et pour se dérober aux regards des vieillards, elle se livre entièrement aux yeux du spectateur.

²⁰² Dans leur édition critique du *Salon de 1765*, Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau font remarquer que la toile *Suzanne au bain* (1606) de Joseph Cesari correspond à la description de Diderot. Élise Pavy-Guilbert identifie la toile mentionnée par Diderot à celle de Cesari puisque le salonnier peut l'avoir vue dans la collection du duc d'Orléans au Palais-Royal. Voir Élise Pavy-Guilbert, « Le musée imaginaire de Diderot », paragr. 13. Cependant, la Suzanne de Cesari ne semble pas avoir conscience de la présence des deux vieillards, et sa « draperie » repose autour d'elle sans qu'elle l'utilise afin de se cacher. Emmanuelle Hénin fait plutôt remarquer qu'au vu de la popularité de ce sujet dans la peinture italienne des XVI^e et XVII^e siècles, il est difficile d'identifier la toile en question. Voir E. Hénin, *op. cit.*, p. 251, note 130. Diderot ne prétend pas avoir vu ce tableau et il se peut qu'il en ait simplement entendu parler, ou même qu'il l'invente.

Cette composition est très libre, et personne n'en est blessé ; c'est que l'intention évidente sauve tout, et que le spectateur n'est jamais du sujet. (*Salon de 1765*, p. 38)

C'est de cette deuxième toile, et non de celle de Van Loo, que Diderot se souvient une dizaine d'années plus tard au moment d'écrire les *Pensées détachées sur la peinture*. La présence dans le tableau des deux vieillards justifie diégétiquement la nudité de Suzanne, qui ne semble pas gratuite comme celle des figures peintes par Boucher. Le geste de pudeur de la jeune femme fait par ailleurs de ce tableau une représentation de la vertu, comme Diderot le souhaitait face aux scènes libertines de Baudouin²⁰³. Mais la vertu de Suzanne a aussi pour fonction de nier la présence du spectateur extrapictural : pudique, la jeune femme ne veut pas être vue ; si le spectateur était là, elle se cacherait de lui aussi.

L'utilisation du linge de Suzanne dans cette composition fait écho au *Sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe, dont l'évocation est un *exemplum* incontournable dans les traités picturaux classiques²⁰⁴. La toile de Timanthe est presque unanimement louée pour sa composition, à cause d'une caractéristique marquante : le peintre a recouvert d'un voile le visage d'Agamemnon. Lorsque les théoriciens convoquent le tableau de Timanthe, c'est pour commenter ce choix : fallait-il, ou non, voiler le visage du roi, et pourquoi ? L'enjeu que soulèvent les théoriciens classiques à l'aide de cet *exemplum* est

²⁰³ Devant les scènes érotiques présentées par Baudouin en ce même Salon de 1765, Diderot n'est pas tant critique de la liberté des tableaux que de l'absence d'histoire moralisante pour la justifier et l'excuser : « Et que ne placez-vous, lui répondis-je, la scène dans un grenier, et que ne me montrez-vous une honnête femme que le même motif contraint à la même action ? [...] Quand il n'en coûte aucun sacrifice à l'art, ne vaut-il pas mieux mettre la vertu que le vice en scène ? » (*Salon de 1765*, p. 169)

²⁰⁴ La toile de Timanthe est perdue depuis le premier siècle, mais une muraille sur les murs de Pompéi qu'on assimile généralement à une copie latine de la peinture grecque permet d'en dégager les grandes lignes. Elle représente une Iphigénie menée contre son gré au sacrifice et un Calchas impassible, deux traits qui rapprochent la toile du récit de Lucrèce (*De rerum natura*, I, v. 84-100) plutôt que de celui d'Euripide. Voir Emmanuelle Hénin, « Iphigénie ou la représentation voilée », *Textuel*, n° 36: Visible/invisible au théâtre, 1999, p. 73-74. Diderot mentionne cette toile dans l'article « Composition » de l'*Encyclopédie*, ainsi que dans les *Pensées détachées sur la peinture* de 1777 où le il se montre critique de l'invention de Timanthe : « Le peintre Timanthe d'après le poète Euripide a voilé la tête d'Agamemnon. C'est bien fait ; mais cet artifice ingénieux fut usé dès la première fois, et il n'y faut pas revenir. » (*Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, p. 433)

celui des limites de la représentation²⁰⁵. La présentation par le même Carle Van Loo d'un *Sacrifice d'Iphigénie* au Salon de 1757 réactualise le débat parmi les critiques d'art et les théoriciens : contrairement à la *doxa* qui tend à louer le choix de Timanthe et à le reproduire, Van Loo avait dévoilé Agamemnon, qui fait par ailleurs face au public²⁰⁶.

Au moment de cette réactualisation, le voile de Timanthe se justifie de plus en plus à partir de la psychologie des personnages : si Agamemnon se cache le visage, ce n'est pas parce que l'expression peinte de la douleur serait inconvenante, mais parce que le roi préfère cacher son émotion devant ses hommes, ou alors parce qu'il ne peut supporter la vue de la mort de sa fille²⁰⁷. L'une des solutions proposées au problème est de peindre un Agamemnon portant son voile entre lui et l'une des autres figures du tableau, et montrant aux spectateurs son visage par inadvertance ; c'est la composition que peint Coypel dans les années 1690²⁰⁸. Comme dans la composition de la *Chaste*

²⁰⁵ Emmanuelle Hénin, *art. cit.*, p. 73. L'autrice fait remarquer que cet enjeu est double, puisque la représentation est à la fois limitée par des interdictions morales et par des limites techniques propre au mode de représentation ; les arguments des différents théoriciens, qu'elle classe en cinq catégories, portent sur les deux problèmes.

²⁰⁶ Au sujet de cette réactualisation, voir Kate Tunstall, « “Le récit est un voile.” Esthétique et Lumières », dans *Interdisciplinarity : Qu'est-ce que les Lumières ? : La reconnaissance au dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « SVEC », n° 12, 2006, p. 143-154. L'autrice rattache les débats liés à la toile de Van Loo à plusieurs éléments d'une nouvelle esthétique des Lumières : l'expressivité du corps, le questionnement des relations entre peinture et poésie, et la place changeante accordée au spectateur. Le dévoilement d'Agamemnon par Van Loo a lieu dans le contexte d'une critique de plus en plus grande, dès le début du XVIII^e siècle (notamment par Diderot, par son ami Falconet et par son ennemi Caylus) du choix de Timanthe. La défense du peintre antique, populaire chez les théoriciens classiques comme d'Aubignac et Fréart de Chambray, reposait sur une esthétique de la litote : ne pas représenter le visage d'Agamemnon était perçu comme la meilleure manière de suggérer sa souffrance en laissant le spectateur l'imaginer. Voir E. Hénin, *art. cit.*, p. 80-81 et p. 90.

²⁰⁷ Annonçant dans la *Correspondance littéraire* en 1757 que Van Loo préparait un tableau sur ce sujet, Grimm rapporte une suggestion que lui aurait faite Diderot, et qui va en ce sens. Diderot aurait proposé de remplacer le voile par une intervention d'Ulysse, qui s'interposerait afin de protéger son ami de la vue de la mort de sa fille. L'aveuglement d'Agamemnon, une fois causé par son ami et pas par un voile arbitrairement disposé là par le peintre, perd sa dimension artificielle de *deus ex machina*. Grimm est admiratif devant cette suggestion. Voir Michel Delon, « Le regard détourné ou les limites de la représentation selon Diderot », dans *Le Regard et l'Objet. Diderot critique d'art. Actes du second colloque des Universités d'Orléans et de Siegen*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1989, p. 38.

²⁰⁸ Sur ce tableau de Coypel et le commentaire qu'en donne Grimm dans la *Correspondance littéraire*, voir *Ibid.*, p. 36-37. Grimm loue Timanthe et pense qu'aucun peintre moderne ne pourra proposer une meilleure composition que la sienne ; il attribue le dévoilement partiel opéré par Coypel (qui annonce le dévoilement

Suzanne proposée par Diderot, sa pudeur devant le public intrapictural nie la présence du spectateur extrapictural.

La *Chaste Suzanne* et le *Sacrifice d'Iphigénie* ont par ailleurs une dimension autoréflexive²⁰⁹, puisque les deux toiles thématisent le rôle de spectateur : les deux vieillards observent Suzanne, comme les soldats, Agamemnon et Clytemnestre observent le sacrifice. Envisagés, comme le fait Diderot, à partir de considérations psychologiques, le voile d'Agamemnon et le linge de Suzanne marquent moins la limite de ce qui peut être représenté en peinture que la mise en scène d'une nouvelle « problématique diderotienne du tableau et du spectateur²¹⁰. » Le voile thématise le quatrième mur en tant qu'exclusion du spectateur par la représentation.

L'importance qu'accorde Diderot à cette exclusion, en peinture comme au théâtre, soulève la question du statut des nombreuses métalepses qui peuplent les *Salons*, et où le salonnier se projette dans les toiles commentées. Dans son étude sur l'exclusion, en peinture, du spectateur par la toile, Michael Fried rattache celle-ci à une préoccupation croissante, dans la peinture française du XVIII^e siècle, pour ce qu'il appelle l'absorbement, c'est-à-dire l'exigence pour les peintres de représenter des personnages dont toute l'attention est occupée par un objet ou une activité, ce qui permet de

total de Van Loo) à une forme de « fatuité ». La toile de Coypel est perdue, et il est difficile de la dater. Le musée de Chambéry possède un *Sacrifice de la fille de Jephté* du même peintre, identifié à tort comme un *Sacrifice d'Iphigénie*, et qui date de 1695-1697. On y voit Jephté se couvrant le visage pour ne pas assister à la mort de sa fille, mais révélant son expression pour les spectateurs.

²⁰⁹ Cette dimension autoréflexive est inhérente à toutes les scènes de sacrifice, par exemple le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard commenté au premier chapitre. Voir S. Lojkine, *op. cit.*, p. 348. Emmanuelle Hémin fait également valoir la dimension métathéâtrale des pièces représentant le sacrifice d'Iphigénie : « Les larmes que le roi [Agamemnon] ne cesse de verser dans la pièce [celles de Dolce, Racine et Le Clerc] sont celles que le spectateur est invité à répandre, signifiant ainsi que la tragédie a produit son effet : provoquer la pitié, émotion dont *Iphigénie* va devenir l'emblème. » E. Hémin, *art. cit.*, p. 96.

²¹⁰ M. Fried, *op. cit.*, p. 190.

neutraliser la présence du spectateur²¹¹. Fried propose de distinguer deux rapports du spectateur au tableau : une conception « dramatique » et une conception « pastorale » de la peinture, qui contribuent toutes deux à une « déthéâtralisation du rapport entre le tableau et le spectateur²¹² » en évitant de positionner le spectateur comme tel, c'est-à-dire devant l'œuvre d'art qu'il observe. Les deux conceptions de la peinture qu'il propose situent ainsi le spectateur de manière opposée : dans la conception « dramatique », la présence du spectateur est niée, tandis que dans la conception « pastorale », il cesse d'être spectateur pour intégrer pleinement le tableau.

Fried appuie son interprétation de la conception « pastorale » de la peinture sur une série d'exemples tirés de peintres de genres mineurs, qui sont, selon lui, étroitement liés « à la représentation de la nature bien plus qu'à celle de l'action et de la passion²¹³ » et qui mettent plus ou moins ouvertement en scène la « fiction d'une pénétration physique dans le tableau²¹⁴ ». Ces fictions prennent des formes très différentes : l'exemple le plus spectaculaire est bien entendu la fameuse « Promenade Vernet » de 1767, où Diderot raconte un séjour à la campagne qu'il aurait fait, et qui se révèle à la toute dernière minute avoir eu lieu à l'intérieur des paysages que le peintre a présentés au Salon cette année-là. Mais Fried interprète aussi ce passage du commentaire sur Hubert Robert la même année comme témoignant d'une pénétration similaire²¹⁵ : « On s'oublie devant ce morceau, c'est la plus forte magie de l'Art. Ce n'est plus au Salon ou dans un

²¹¹ Pour une définition de l'absorbement, voir *ibid.*, p. 33.

²¹² *Ibid.*, p. 175.

²¹³ *Ibid.*, p. 173.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 172. Fried fonde plus précisément son analyse sur les textes de Diderot consacrés à Loucherbourg en 1763, à Le Prince en 1765 et à Chardin, Vernet et Robert en 1767.

²¹⁵ Nathalie Kremer offre une hypothèse intéressante au sujet de la prévalence des métalepses dans les commentaires par Diderot de tableaux d'Hubert Robert. Les ruines de Robert, « par leur inachèvement thématique [...], placent le spectateur dans une position active de co-créateur de l'œuvre. » Nathalie Kremer, *op. cit.*, p. 203.

atelier qu'on est, c'est dans une église, sous une voûte ; il règne là un calme, un silence qui touche, une fraîcheur délicieuse. » (*Ruines et paysages. Salon de 1767*, p. 364)

Fried rapproche ainsi toute mention d'une intrusion par le spectateur dans la toile, qu'il s'agisse d'une simple métaphore comme dans le commentaire sur Hubert Robert ou d'une fiction de soixante pages comme dans celui sur Vernet, d'une manifestation de cette conception pastorale. Ces intrusions dans le tableau rejoignent en cela la définition que donne Gérard Genette de la métalepse comme « transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation²¹⁶ ». La continuité entre figure et fiction que décrit Genette²¹⁷ permet de penser les « fictions » que décrit Fried de manière plus précise : l'entrée littérale de Diderot dans un tableau, comme dans la promenade Vernet, relève de la « métalepse fictionnelle », tandis que la mention par le salonnier de son entrée métaphorique dans un tableau relève de la « métalepse figurale²¹⁸ ».

Fried laisse cependant de côté les nombreuses métalepses où Diderot se projette dans des tableaux représentant des figures humaines en action²¹⁹ comme ceux de Greuze, que Fried associe plutôt à la conception « dramatique » de la peinture. Dans la description du *Fils ingrat*, par exemple, que nous avons commentée au précédent chapitre, Diderot s'adresse à Grimm comme si ce dernier était dans la toile : « Imaginez

²¹⁶ Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 14.

²¹⁷ La fiction serait en effet « un mode élargi de la figure ». Voir *ibid.*, p. 16.

²¹⁸ Sur la distinction entre ces deux sous-catégories de métalepses, voir *ibidem*.

²¹⁹ On peut également questionner la classification opérée par Fried, qui est basée sur le critère, assez impressionniste, de la représentation de la nature, ce qui l'amène à intégrer dans sa démonstration les scènes de genre d'un *Le Prince*, parce qu'elles ont lieu à l'extérieur, mais pas celles de Greuze. Diderot associe généralement l'idée d'imitation de la nature à la peinture de genre, en incluant dans cette catégorie celle de Greuze, alors qu'il représente des passions humaines. Au sujet de la réception de Greuze à l'Académie comme peintre de genre en 1769, alors qu'il avait soumis une peinture d'histoire, Diderot écrit : « Greuze est sorti de son genre. Imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique. » (*Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture, et la poésie*, p. 89) Les scènes familiales que Greuze présente aux Salons de 1761, 1763 et 1765 relèvent donc de l'imitation de la nature au sens où l'entend Diderot.

une chambre où le jour n'entre guère que par la porte quand elle est ouverte, ou que par une ouverture carrée pratiquée au-dessus de la porte quand elle est fermée. Tournez les yeux autour de cette chambre triste et vous n'y verrez qu'indigence. » (*Salon de 1765*, p. 196) L'utilisation du verbe « tourner » semble ici supposer que Grimm n'est pas immobile à distance fixe devant le tableau comme le suppose la perspective centrée ; au contraire, il existe dans le même univers que les personnages et peut bouger parmi eux afin de mieux visualiser le décor²²⁰. Le commentaire de la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* suppose quant à lui une métalepse qui, si elle est moins aboutie peut-être que celle de la « Promenade Vernet », n'en suppose pas moins une projection du salonnier dans l'univers du tableau. En effet, lorsque la jeune fille, avec qui Diderot établit un dialogue, semble douter de la fidélité de son amant, le philosophe lui répond ainsi :

Lorsque l'heure du retour de votre mère approcha, celui que vous aimez s'en alla. Qu'il était heureux, content, transporté ! [...] Je sais tout cela. Combien il se leva et se rassit de fois ! Combien il vous dit, redit adieu sans s'en aller ! Combien de fois il sortit et rentra ! *Je viens de le voir chez son père*, il est d'une gaieté charmante, d'une gaieté qu'ils partagent tous sans pouvoir s'en défendre... (*Salon de 1765*, p. 181; nous soulignons)

La compréhension par Diderot de l'état émotionnel du jeune homme pourrait être attribuée à sa connaissance de la nature humaine, ou à la dimension universelle de l'expérience de ces jeunes amoureux. Or le salonnier la justifie en racontant sa rencontre avec l'amant de la jeune fille, ce qui suppose une porosité entre le monde réel et l'univers fictif suggéré par le tableau, en plus de mettre de l'avant la dimension naturaliste de l'imaginaire de Greuze.

Les passages suggérant une entrée de Diderot dans le tableau ne sont pas limités aux toiles de Greuze. Devant la *Madeleine dans le désert* présentée par Carle van Loo au

²²⁰ Ici la description semble se rapprocher du cinéma plus que du théâtre pour le lecteur d'aujourd'hui, puisque le mouvement circulaire évoque celui d'une caméra.

Salon de 1761, Diderot s'adresse de manière similaire à la sainte : « Cette caverne est plutôt l'asile de deux amants heureux que la retraite d'une femme affligée et pénitente. Belle sainte, venez ; entrons dans cette grotte, et là nous nous rappellerons peut-être quelques moments de votre première vie. » (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 116)

La métaphore est actualisée par le biais du dialogue entre Diderot et le personnage de Madeleine. Elle est également suggérée par l'idée selon laquelle Diderot pourrait entrer dans la grotte représentée sur le tableau avec elle.



Figure 9. Carle Van Loo, *Madeleine dans le désert*, peinture sur toile, 1761, 200,7x156,3 cm, commerce d'art (reproduction tirée du site <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/7210-madeleine-dans-desert-carle-vanloo>).

Il ne s'agit pas tant ici de remettre en question la distinction apportée par Fried entre le cas particulier²²¹ que représentent les natures mortes et les paysages par rapport aux tableaux représentant des actions humaines, mais plutôt de questionner l'opposition radicale établie entre les tableaux qui nient la présence du spectateur et les tableaux qui permettent à ce dernier d'y pénétrer. La dramaturgie diderotienne, en effet, repose sur l'instauration du spectateur en voyeur : dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, l'ignorance de la présence du spectateur par le spectacle est la condition nécessaire de l'authenticité et du réalisme de la pièce, et, en conséquence, de l'adhésion du spectateur au spectacle. Le quatrième mur dans la théorie diderotienne a pour but la déthéâtralisation que Fried étudie en peinture.

Par ailleurs, les deux mouvements étudiés par Fried (exclusion du spectateur par la représentation ; projection du spectateur dans la représentation) sont formulés à partir de positions différentes. L'exclusion est une injonction adressée à l'artiste, sous la forme d'une doctrine, par un Diderot théoricien. Au contraire, la projection dans les tableaux, notamment sous forme de métalepse fictionnelle, est l'expression d'une adhésion du salonnier devant les œuvres qui créent l'illusion d'un monde si réaliste qu'on a l'impression qu'on pourrait y pénétrer ; cette adhésion est en quelque sorte prise au pied de la lettre²²². Diderot l'écrit lui-même :

²²¹ Fried fait lui-même remarquer que la conception pastorale est un « surgen ou même une déclinaison particulière de la conception dramatique. » M. Fried, *op. cit.*, p. 176.

²²² « Une fiction n'est en somme qu'une figure prise à la lettre et traitée comme un événement effectif, comme lorsque Gargantua aiguise ses dents d'un sabot ou se peigne d'un gobelet, ou lorsque Mme Verdurin se décroche la mâchoire pour avoir trop ri d'une plaisanterie [...]. » Gérard Genette, *op. cit.*, p. 20. L'analyse de Fried, dont la formation est en histoire de l'art et pas en littérature, nous semble justement traiter la fiction qu'est l'intrusion par Diderot dans le tableau comme un événement effectif, et pas comme la littéralisation de l'adhésion émotionnelle du spectateur devant un tableau réussi.

La beauté de l'idéal frappe tous les hommes, la beauté du faire n'arrête que le connaisseur. Si elle le fait rêver, c'est sur l'art et l'artiste, et non sur la chose. Il reste toujours hors de la scène, il n'y entre jamais. La véritable éloquence est celle qu'on oublie. Si je m'aperçois que vous êtes éloquent, vous ne l'êtes pas assez. (*Ruines et paysages. Salon de 1767*, p. 349)

Diderot fait de l'entrée du spectateur dans la scène une conséquence de l'oubli de soi que suscite la beauté de l'idéal, alors que le « faire », c'est-à-dire la technique, est encore associé à l'inefficacité de l'illusion. Il s'agit donc de l'expression métaphorique de l'effet de la représentation sur le spectateur²²³. L'inclusion du spectateur dans le tableau, formulée du point de vue du salonnier, n'est donc ni opposée, ni en contradiction²²⁴ avec son exclusion. Elle semble plutôt, comme au théâtre, en être la conséquence.

Réconciliant les conceptions « dramatique » et « pastorale » de la peinture, nous dirons plutôt que la manifestation d'une inconscience de la présence du spectateur est ce qui permet la déthéâtralisation du rapport spectateur-représentation. Comme dans la théorie dramatique de Diderot, c'est l'ignorance feinte²²⁵ de l'existence du spectateur qui permet l'adhésion de ce dernier à l'œuvre d'art. Cette ignorance peut prendre la forme de figures humaines absorbées dans des activités diverses (conception dramatique), mais elle peut également découler de la représentation de paysages ou d'objets dénués de conscience susceptible de remarquer le spectateur (conception pastorale). La distinction entre les deux conceptions repose peut-être moins sur l'idée d'une entrée du spectateur dans le tableau que sur l'idée que cette entrée se fait par effraction.

Ainsi reformulées, les conceptions dramatique et pastorale du rapport spectateur-tableau permettent de relier les entrées du salonnier dans les tableaux exposés au Salon

²²³ On touche ici à la nature multiple du critique d'art, dont la posture relève tour à tour de celle du théoricien et du spectateur ordinaire.

²²⁴ « Cette vision nouvelle [celle d'un tableau qui absorbe le spectateur] s'oppose de toute évidence à la doctrine, antérieurement prêchée, d'une radicale exclusion du spectateur. » M. Fried, *op. cit.*, p. 160.

²²⁵ La théorie du quatrième mur, en effet, est formulée à partir d'une critique des apartés. Voir E. Hénin, *op. cit.*, p. 256-260.

au fonctionnement du quatrième mur tel que le propose Diderot au théâtre²²⁶. Ce fonctionnement éclaire également le dispositif énonciatif des *Salons*, et la place qu'y joue le lecteur. En effet, la forme épistolaire des *Salons* repose sur la fiction d'une lettre familière adressée à Grimm, ami de Diderot, ce qui permet aux autres lecteurs et lectrices des *Salons* (les abonnés de la *Correspondance littéraire* mais aussi les lecteurs et lectrices ayant découvert les *Salons* depuis leur publication) d'accéder à l'intimité d'une lettre qui feint de ne pas leur être adressée²²⁷.

Conclusion de chapitre : compréhension et interprétation

Les éléments de poétique théâtrale analysés dans ce chapitre semblent pointer vers une certaine contradiction dans l'écriture des *Salons*. D'un côté en effet Diderot y réaffirme des règles associées à une certaine conception humaniste de la peinture, comme la règle des trois unités et la théorie du choix du moment. Ces règles appartiennent à la comparaison entre peinture et théâtre que suppose l'*ut pictura poesis*, une fois replacée dans son contexte historique et entendue comme *ut pictura theatrum*. D'autres règles, comme celle de l'exclusion du spectateur par le tableau, si elles font écho à des innovations apportées par la théorie dramatique de Diderot (le quatrième mur) révèlent elles aussi une parenté profonde avec l'héritage humaniste à travers l'importance de la perspective centrée, qui sous-tend la comparaison entre le tableau albertien et la scène à l'italienne.

²²⁶ Yann Robert propose le même rapprochement entre l'absorption telle que définie par Fried et le quatrième mur, faisant remarquer que le but des réformes théâtrales suggérées par Diderot est « d'atténuer chez le spectateur l'impression que la fiction lui est adressée » puisque « le fantasme d'une intégration à la fiction nécessite que le spectateur se sente exclu de l'espace scénique. » Y. Robert, *art. cit.*, p. 267.

²²⁷ Voir à ce sujet notre analyse de l'énonciation des *Salons*, chapitre 1, partie 2.

Or alors même que les textes théoriques de Diderot défendent l'héritage humaniste et que ses textes critiques utilisent comme critère d'appréciation des toiles leur respect des règles qui en découlent, le texte des *Salons* tend plutôt vers un certain éclatement. Par la réinscription de toiles dans un contexte narratif, par la suggestion de meilleurs tableaux aux peintres, ce qui dédouble la représentation, mais aussi par la présence de métalepses, qui littéralisent l'adhésion du spectateur devant la toile, Diderot reconfigure constamment les tableaux autour de lui. Autrement dit, puisqu'il demande aux peintres des compositions simples, claires et ordonnées, et qui respectent les exigences du classicisme, on pourrait s'attendre à ce que Diderot écrive ses comptes rendus de la même manière ; or il n'en est rien.

Cette contradiction apparente semble découler d'un rapport à l'image qui a lieu en deux temps, ou qui relève, à tout le moins, d'une double posture. Le respect des règles académiques (trois unités, perspective centrée, exclusion du spectateur et, dans une certaine mesure, hiérarchie des genres) permet la lisibilité des toiles, leur homogénéité avec le code langagier qu'utilise le salonnier pour les appréhender et les décrire. Face à l'image, Diderot se livre dans un premier moment à cet exercice de compréhension, qui dicte l'exigence de clarté et de lisibilité adressée aux peintres.

Une fois les grandes lignes du tableau comprises, l'histoire identifiée et les enjeux psychologiques à l'œuvre cernés, Diderot peut se questionner sur l'interprétation à donner à l'œuvre et sur la réussite du projet proposé par le peintre. En vérité, le projet que représente chaque tableau soulève une série de questions, que le critique doit identifier avant d'y répondre.

C'est dans ce deuxième moment que l'éclatement entre en ligne de compte. Nous avons interprété les métalepses où Diderot se projette dans des tableaux réussis comme le fait de prendre à la lettre une réaction émotionnelle face à la peinture, celle de l'oubli de soi qui survient lorsque l'illusion est efficace. Cette littéralisation permet un passage de la figure à la fiction. On peut lire d'autres passages des *Salons* comme la mise en fiction d'autres attitudes face à la peinture. La conversation qu'a Diderot avec la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort*, analysée au premier chapitre, et où le salonnier questionne le personnage afin d'interpréter de manière adéquate sa tristesse, semble prendre à la lettre « l'herméneutique de la question et de la réponse²²⁸ » qui caractérise le processus d'interprétation de l'œuvre à laquelle se livre Diderot. La contradiction évoquée plus haut relèverait donc peut-être en partie de la dimension herméneutique de la critique d'art de Diderot. Lisibilité et éclatement seraient associés, selon cette hypothèse, à deux moments différents de la « triade herméneutique²²⁹ » que représentent la compréhension, l'interprétation et l'application.

²²⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire* (trad. Maurice Jacob), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988, p. 34.

²²⁹ *Ibid.*, p. 27.

TROISIÈME CHAPITRE

La différence du théâtre

Action picturale, son et mouvement

L'un des piliers de la comparaison entre peinture et théâtre que suppose l'*ut pictura poesis* est la notion d'action, tirée de la *Poétique* d'Aristote, et qui en vient dès l'Antiquité tardive à qualifier la peinture²³⁰. Or le terme d'action est caractérisé par une polysémie qui en complique l'analyse. Au théâtre, l'action réfère à la fois à « l'action des personnes représentées²³¹ », mais aussi à l'intrigue de la pièce et à l'*actio* scénique, c'est-à-dire au jeu des acteurs et actrices. La triple définition de ce terme s'applique également à la peinture, puisqu'il réfère en contexte pictural « soit à la fable représentée par le tableau, soit à cette fable en tant que structure du tableau, traduite par l'*ekphrasis* narrative, soit encore au mouvement particulier d'un personnage²³². »

La troisième définition de l'action pose cependant problème à l'*ut pictura theatrum*. Le statut du mouvement diffère en effet de manière profonde au théâtre et en peinture. Si les deux arts représentent de manière privilégiée l'action humaine, ce n'est pas dans les mêmes conditions, puisque le théâtre représente le mouvement à partir du mouvement et que la peinture doit le suggérer à partir de la fixité. D'accepter que le théâtre et la peinture peuvent tous les deux exprimer à la fois le mouvement et la fixité

²³⁰ Emmanuelle Hénin fait remonter aux *Images* de Philostrate l'identification de l'action humaine comme objet de la peinture. Voir Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 204.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ibidem*. Rappelons ici la distinction opérée au premier chapitre entre les deux sens de la fable. Du théâtre grec à l'époque classique, la fable réfère au matériau préexistant à partir duquel l'auteur dramatique élabore sa pièce : mythes ou sources historiques, par exemple. Cet usage du terme contredit la définition plus commune aujourd'hui de la fable comme « structure narrative de l'histoire ». Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 159-160.

implique de rejeter les définitions de la *mimésis* comme « stricte identité du représentant et du représenté²³³ » en faveur d'une similitude entre l'objet et son mode de représentation.

Peinture et théâtre opèrent alors sur deux régimes de la *mimésis* : « un régime d'identité entre le représenté et le représentant (une chose représente une chose) et un autre impliquant une intervention du destinataire, qui interprète les signes picturaux (une chose permanente indique une action)²³⁴. » Si la peinture peut exprimer le mouvement, c'est grâce au travail herméneutique du spectateur : « [l]a représentation du mouvement n'appartient pas à l'objet pictural, mais à la lecture de cet objet²³⁵. » L'idée d'un mouvement pictural relevant essentiellement de la réception par le spectateur, présente dès les exégèses d'Aristote et les traités picturaux du XVI^e siècle italien, permet de penser une différence de la peinture et du théâtre : « le mouvement est précisément la limite de l'identification entre les deux arts²³⁶. »

Au XVIII^e siècle, l'utilisation du terme « action » en peinture témoigne de cette même polysémie. Diderot élabore une théorie de l'action, au sens aristotélicien, dans l'article « Composition » de l'*Encyclopédie*. D'autres articles témoignent en revanche du troisième sens de l'action relevé par Hénin. En effet, l'article « Action, en Peinture et en Sculpture » par Landois se rapproche de la définition de l'action picturale comme geste²³⁷ suggérant le mouvement : « [c'] est l'attitude ou la position des parties du visage & du

²³³ E. Hénin, *op. cit.*, p. 207.

²³⁴ *Ibid.*, p. 212-213.

²³⁵ *Ibid.*, p. 213.

²³⁶ *Ibid.*, p. 206.

²³⁷ L'expressivité du « geste » pictural est théorisée par Alberti qui propose une conception du travail du peintre calquée sur celle de l'orateur cicéronien et qui élabore donc une *actio* picturale à deux composantes : le geste et la couleur. Voir Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999, p. 223-224.

corps des figures représentées, qui fait juger qu'elles sont agitées de passions. On dit : cette figure exprime bien par son action les passions dont elle est agitée ; cette action est bien d'un homme effrayé²³⁸. » On peut entendre dans cette définition l'influence de Charles Le Brun, qui utilise lui aussi le terme d'action en ce sens dans sa *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions* (1698), dans laquelle le peintre élabore une sémiotique de la représentation des passions à l'usage des peintres²³⁹. La démarche de Charles Le Brun repose sur une codification de la représentation des passions, et témoigne d'un académisme que Diderot critique sévèrement dans les *Essais sur la peinture*²⁴⁰.

Le statut du mouvement pictural à l'époque classique peut être rapproché de celui du son. En effet, on pense la peinture comme « muette » à partir du *topos* du silence de la peinture que Plutarque attribue à Simonide, et que Du Fresnoy associe explicitement à l'*ut pictura poesis* dans son *Art de peinture* en 1668²⁴¹. L'idée d'une peinture muette

²³⁸ Paul Landois, « Action, en Peinture et en Sculpture », l'*Encyclopédie*, volume 1, p. 124, accessible en ligne au <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v1-501-14/>.

²³⁹ « Comme il est donc vrai que la plus grande partie des passions de l'Ame produisent des actions corporelles, il est nécessaire que nous sachions quelles sont les actions du corps qui expriment les passions, & ce que c'est qu'action. L'action n'est autre chose que le mouvement de quelque partie, & le changement ne se fait que par le changement des muscles, les muscles n'ont de mouvement que par l'extrémité des nerfs qui passent au travers, les nerfs n'agissent que par les esprits qui sont contenus par les cavités du cerveau & le cerveau ne reçoit les esprits que du sang, qui passe continuellement par le cœur [...]. » Charles Le Brun, *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière des passions*, Paris, E. Picart, 1698, p. 4-5.

²⁴⁰ « Et ces sept ans employés à l'Académie à dessiner d'après le modèle, les croyez-vous bien employés, et voulez-vous savoir ce que j'en pense ? C'est que c'est là et pendant ces sept pénibles et cruelles années qu'on prend le maniéré dans le dessin. Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées, [...] qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature ? » *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 14.

²⁴¹ Rappelons ici la formule de Du Fresnoy, citée au premier chapitre de cette étude : « *Ut pictura, poesis erit : similisque poesis / Sit pictura ; refert par aemula quaeque sororem / Alternantque vices et nomina ; muta poesis / Dicitur haec, pictura loquens sole tilla vocari.* » Voici la traduction qu'en donne De Piles en 1751 : « La peinture et la poésie dont deux sœurs qui se ressemblent si fort en toute chose, qu'elles se prêtent alternativement l'une à l'autre leur office et leur nom. On appelle la première poésie muette, et l'autre une peinture parlante. » Charles-Alphonse Du Fresnoy, *L'Art de peinture, traduit en français, enrichi de remarques, et augmenté d'un dialogue sur le coloris*, éd. et trad. Roger de Piles, seconde édition, Paris, N. Langlois, 1673 [1668], p. 2-3.

conditionne les rapports que le XVII^e siècle élabore entre la peinture et la rhétorique²⁴² ; lorsque le rôle de critique d'art se développe au XVIII^e siècle, elle justifie le travail du critique, à qui il revient de « trouver les mots qui conviennent aux images²⁴³ ». Or si la peinture est muette, elle représente des scènes qui ne le sont pas, et la différence entre la nature de l'objet représenté et de son mode de représentation évoquée au sujet du mouvement qualifie également le statut du son en peinture.

Dans les premiers *Salons*, où les métalepses dialogiques et narratives des *Salons* plus tardifs sont presque absentes, Diderot se sert précisément de l'action (au sens de Landois) picturale pour contourner le mutisme des tableaux représentés. Ainsi devant la *Décollation de Saint-Jean Baptiste*, du peintre Pierre, Diderot verbalise l'expression faciale d'Hérodiade pour la rendre plus éloquente.



Figure 10 Jean-Baptiste Marie Pierre, *La Décollation de Saint-Jean Baptiste*, 1761, peinture sur toile, 98x131 cm, 1761, Avignon, musée Calvet (reproduction tirée du site <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/1339-decollation-saint-jean-baptiste-jean-baptiste-marie-pierre>).

²⁴² On peut consulter à ce sujet J. Lichtenstein, *op. cit.*, p. 40.

²⁴³ É. Pavy-Guilbert, *op. cit.*, p. 206.

La Décollation de St Jean, encore pauvre production. [...] La jeune fille qui tient le plat sur lequel elle [la tête] sera posée, détourne la tête, en tendant le plat ; cela est bien ; mais l'Hérodiade paraît frappée d'horreur ? Ce n'est pas cela ; il faut d'abord qu'elle soit belle ; puis qu'elle soit de cette sorte de beauté qui s'allie avec la fermeté, la tranquillité et la joie féroce. Ne voyez-vous pas que ce mouvement d'horreur l'excuse ? qu'il est faux ? et qu'il rend votre composition froide et commune. Voici le discours qu'il fallait que je lusse sur le visage d'Hérodiade. Prêchez à présent. Appelle-moi adultère à présent. Tu as enfin obtenu le prix de ton insolence. (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 123-124)

Peu impressionné par cette Hérodiade dont les gestes n'expriment pas l'attitude de défi qu'il attribue à une femme qui vient de commander un meurtre et qui récolte sur un plateau la tête de son ennemi, Diderot corrige son action pour que celle-ci manifeste les passions qui lui semblent les plus appropriées, c'est-à-dire « la fermeté, la tranquillité et la joie féroce ». Diderot, cependant, n'imagine pas sur le visage d'Hérodiade les passions qu'elle devrait ressentir mais bien le discours qui leur correspond. Il ne s'agit pas d'un reproche technique à Pierre qui aurait, selon la typologie élaborée par Le Brun, choisi les mauvais gestes pour représenter une passion donnée : le reproche adressé à Pierre relève de l'idéal. L'insistance sur la beauté du personnage, par exemple, n'a rien à voir avec l'expression des passions au sens strict, et témoigne plutôt d'une préoccupation poétique : l'action s'inscrit dans le contexte, plus large, de la fable. Certes, Diderot ne suppose pas qu'Hérodiade parle, et il ne prétend pas pouvoir l'entendre, mais le lecteur des *Salons* a tout de même accès à un discours d'Hérodiade. Par des moyens détournés, Diderot a sonorisé le tableau.

Cette expressivité du geste trouve écho dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, où Diderot élabore la notion de pantomime. On la retrouve notamment dans une anecdote empruntée à Lucien, et qui met en scène un philosophe qui s'écrie devant le jeu d'un pantomime : « Je ne te vois pas seulement ; je t'entends. Tu me parles des mains²⁴⁴. »

²⁴⁴ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, p. 89.

Empruntée au jeu des Anciens, l'idée de pantomime repose sur la restauration d'une unité naturelle perdue dans la dramaturgie classique axée sur le texte : « Quel effet cet art [la pantomime], joint au discours, ne produirait-il pas? Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint? À tout moment, le geste ne répond-il pas au discours²⁴⁵? » Par la pantomime, comme par la voix, c'est le corps qui parle :

Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre ; il commence une multitude de discours ; il n'en finit aucun : et, à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète. La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur ; et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie²⁴⁶.

La voix et le geste sont réunis en une seule catégorie de l'expressivité corporelle. Les bruits mentionnés par Diderot dans ce passage rejoignent donc une conception de l'oralité comme réinscription du geste et de la voix dans un « continuum anthropologique d'où le langage avait été extrait²⁴⁷. » La représentation des passions telle qu'elle est pensée par Diderot dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* repose sur le fantasme d'une expressivité pure, qui fait de la voix et du geste une seule catégorie.

Mais, et de manière plus générale, le son représente nécessairement une forme de mouvement, puisque la production sonore repose, dans les mots de Rousseau, sur « l'agitation communiquée à l'air, par la collision d'un corps frappé par un autre²⁴⁸ ». Le modèle acoustique vibratoire est par ailleurs au cœur de la théorie de la sensation de

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 90.

²⁴⁷ Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, no 56, 1982, p. 21.

²⁴⁸ Jean-Jacques Rousseau, « Dictionnaire de musique », dans *Œuvres complètes* (ed. Marcel Gagnebin et Marcel Raymond), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, tome V, p. 1047.

Diderot, notamment grâce au concept de cordes sensibles²⁴⁹. Le statut pictural du son et du mouvement est similaire, et les textes de Diderot et de ses contemporains tendent à les rapprocher. Nous les traiterons donc ensemble.

L'insistance sur la pantomime dans la théorie dramatique de Diderot peut être rapprochée de sa conception du tableau. En effet, la pantomime telle que Diderot la théorise vise la production de stases dans la diachronie d'une pièce de théâtre ; la pantomime échappe ainsi « à la seule expression transitive des passions, faisant émerger quelque chose [...] de l'ordre de l'inexprimable²⁵⁰ ». En ce sens, elle rejoint la pratique du tableau vivant : pratiques théâtrales ayant toutes les deux une origine picturale²⁵¹, elles témoignent toutes deux d'une obsession, au tournant des Lumières, pour le mouvement de l'image. L'autonomisation du mouvement qui s'y joue représente le passage d'une « peinture des mouvements » à une « peinture en mouvement²⁵² » qui permet de faire remonter au XVIII^e siècle la préhistoire du cinéma²⁵³.

²⁴⁹ Au sujet des cordes sensibles et de l'analogie de l'homme-clavecin chez Diderot, voir Philippe Robichaud, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

²⁵⁰ Arnaud Rykner, « Pantomime et tableau vivant. Le "faire tableau" du corps muet », dans *Le Tableau vivant ou l'image performée* (dir. Julie Ramos), Paris, Mare&Martin/ INHA, 2014, p. 158.

²⁵¹ La pantomime s'inspire en effet fréquemment de traités de physiognomonie picturale comme celui de Charles Le Brun. Voir *ibid.*, p. 150.

²⁵² *Ibid.*, p. 152.

²⁵³ Voir Marc Escola, « Interlude. Aller au cinéma dans les années 1750 », dans *op. cit.*, p. 58-86. L'auteur y fait remarquer d'autres tentatives de mettre des images en mouvement lors de cette décennie, comme les transparents de Carmontelle (1717-1806), un proche des encyclopédistes. Carmontelle invente un dispositif qui permet de mettre des images en mouvement dans une boîte d'optique, devant une source lumineuse. L'invention de ces « transparents » remonterait à la fin des années 1750. Voir *ibid.*, p. 65.

Tableau-comble et tableau-stase

Ces considérations trouvent un écho considérable dans la conception du tableau théâtral que Diderot met de l'avant dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*. Dorval commence en effet par y définir le tableau en opposition avec le coup de théâtre : « J'aimerais bien mieux des tableaux sur la scène où il y en a si peu, et où ils produiraient un effet si agréable et si sûr, que ces coups de théâtre qu'on amène d'une manière si forcée²⁵⁴ [...] ». Dorval illustre ensuite son propos avec des exemples tirés du *Fils naturel*, et Diderot propose la synthèse suivante : « 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 tableau²⁵⁵. »

Un peu plus loin, c'est au tour de Diderot de proposer des exemples. Or ceux-ci tendent à rapprocher le tableau du coup de théâtre, puisque Diderot cible des moments où les personnages vivent un renversement de situation. La forme dialoguée des *Entretiens* invite à ne pas voir dans ces exemples contradictoires un simple paradoxe. La notion de « tableau » fait plutôt partie d'un mouvement dialectique plus général entre Dorval et Diderot :

Comme souvent, dans l'accord, Moi déplace les frontières du concept, fait varier son extension ou sa compréhension. [...] Dorval propose une acception de « tableau » qui correspond à un début d'acte qui fait une place essentielle au jeu muet ; le philosophe étend la définition à un dispositif tout autant pictural mais intervenant à un moment où l'intensité énergétique de l'action, l'émotion, par conséquent doit atteindre à son comble²⁵⁶.

²⁵⁴ D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, p. 78.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 79.

²⁵⁶ Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 155.

Le tableau au sens de Dorval et le tableau au sens de Diderot sont tous les deux présents dans les drames de la seconde moitié du XVIII^e siècle²⁵⁷. Pierre Frantz distingue ainsi un « tableau-stase » et un « tableau-comble », qui représentent deux façons différentes de « picturaliser » la représentation théâtrale en un « ensemble synchronique qui se manifeste dans la diachronie nécessaire de la représentation²⁵⁸ ». Le tableau-stase correspond à la première définition de « tableau », celle que Dorval opposait au coup de théâtre. Il est fréquemment placé en début d'acte, et vise à établir une atmosphère en représentant des personnages s'adonnant à une activité quotidienne, qu'elle soit professionnelle ou qu'elle relève des activités familiales²⁵⁹. Le tableau-stase représente la réalité telle qu'elle précède l'action dramatique. Il est donc le lieu d'une désolidarisation du mouvement et de l'action dramatique. *Le Père de famille* s'ouvre sur un exemple de tableau-stase :

Sur le devant de la salle, on voit le père de famille qui se promène à pas lents. Il a la tête baissée, les bras croisés, et l'air tout à fait pensif. Un peu sur le fond, vers la cheminée, qui est à l'un des côtés de la salle, le commandeur et sa nièce font une partie de trictrac. Derrière le commandeur, un peu plus près du feu, Germeuil est assis négligemment dans un fauteuil, un livre à la main. Il en interrompt de temps en temps la lecture pour regarder tendrement Cécile dans les moments où elle est occupée de son jeu, et où il ne peut être aperçu.²⁶⁰

La didascalie indique les éléments de la représentation visuelle que le spectateur est appelé à interpréter dans le but de comprendre le contexte narratif et psychologique dans laquelle l'action s'inscrira. Le geste de Germeuil qui se tourne vers Cécile, par exemple, suggère des sentiments amoureux que le spectateur ou la spectatrice identifiera en se livrant à une herméneutique de l'image en mouvement. Le tableau-stase permet

²⁵⁷ Mais aussi dans d'autres formes dramatiques : outre les auteurs de drames (Diderot, Beaumarchais, Mercier), Frantz convoque des mélodrames (Pixérecourt), des opéras-comiques (Sedaine) des tragédies (Houdar de la Motte) et des comédies (Voltaire).

²⁵⁸ P. Frantz, *op. cit.*, p. 157.

²⁵⁹ Voir *Ibid.*, p. 157-158.

²⁶⁰ DPV, tome X, p. 191.

également d'inscrire la pièce qui commence dans un univers fictionnel qui la dépasse, ce qui contribue à l'élaboration d'un imaginaire réaliste, tout comme la nature quotidienne des gestes représentés. La présence d'un tableau précédant l'action crée « l'illusion d'un monde extérieur et antérieur, qui déborde le tableau dans l'espace et dans le temps²⁶¹. »

Au contraire, le tableau-comble désigne l'utilisation par Diderot du terme dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, celle où le tableau est aussi un coup de théâtre. Le tableau-comble survient au moment où l'action et l'émotion sont à leur apogée. Il témoigne donc « de l'énergétique sensualiste de Diderot et de l'esthétique du sublime²⁶² ». Il se manifeste souvent sous la forme de l'arrangement de personnages autour d'une « pantomime centrale, souvent silencieuse, qui manifeste un comble du pathétique ou un comble du sublime²⁶³ ». Frantz donne comme exemple de tableau-comble le moment du *Père de famille* où tous supplient le commandeur de regarder Sophie et de la reconnaître pour sa nièce (acte V, scène 12) :

Le père de famille, le commandeur, Mme Hébert, M. Le Bon, Deschamps, Mlle Clairet, Cécile, Sophie, Saint-Albin, Germeuil, un exempt, Philippe, *des domestiques*.
Toute la maison.
(Cécile, Sophie, l'exempt, St Albin, Germeuil et Philippe entrent en tumulte, St Albin a l'épée tirée, et Germeuil le retient.)

CÉCILE (*entre en criant*) – Mon père.

SOPHIE (*en courant vers le père de famille, et en criant*) – Monsieur.

LE COMMANDEUR (*à l'exempt, en criant*) – Monsieur l'exempt, faites votre devoir.

SOPHIE ET MME HÉBERT (*en s'adressant au père de famille, et la première en se jetant à ses genoux*) – Monsieur. [...]

SOPHIE (*en s'adressant au commandeur*) – Monsieur.

LE COMMANDEUR (*se retourne, la regarde et s'écrie stupéfait*) – Ah²⁶⁴!

²⁶¹ P. Frantz, *op. cit.*, p. 159.

²⁶² *Ibid.*, p. 168.

²⁶³ *Ibidem.*

²⁶⁴ DPV, tome X, p. 299-300.

La distinction entre tableau-comble et tableau-stase permet de qualifier deux types de mouvement différents dans les descriptions de tableaux des *Salons*. En effet, selon le sujet de la toile et l'interprétation qu'il en donne, le salonnier décrit un mouvement continu, ou alors une action unique et extraordinaire qui représente une concentration d'énergie. Le commentaire de la *Piété filiale* de Greuze (Salon de 1763) est un bon exemple de description se rapprochant du tableau-stase au théâtre :

Le principal personnage [...] est un vieillard paralytique étendu dans son fauteuil, la tête appuyée sur un traversin et les pieds sur un tabouret. Il est habillé ; ses jambes malades sont enveloppées d'une couverture. Il est entouré de ses enfants et de ses petits-enfants, la plupart empressés à le servir. [...]

À sa droite, une de ses filles est occupée à relever sa tête et son traversin.

Devant lui, du même côté, son gendre vient lui présenter des aliments. Ce gendre écoute ce que son beau-père lui dit, et il a l'air tout à fait touché.

À gauche, de l'autre côté, un jeune garçon lui apporte à boire. Il faut voir la douleur et toute la figure de celui-ci ; sa peine n'est pas seulement sur son visage, elle est dans ses jambes, elle est partout. [...]

Devant lui, un tout à fait jeune s'est glissé entre lui et son gendre et lui présente un chardonneret. Comme il tient l'oiseau ! comme il l'offre ! Il croit que cela va guérir le grand-papa.

Plus loin, à droite du vieillard, est sa fille mariée. Elle écoute avec joie ce que son père dit à son mari. Elle est assise sur un tabouret, elle a la tête appuyée sur sa main ; elle a sur ses genoux l'Écriture sainte. Elle a suspendu la lecture qu'elle faisait au bonhomme.

À côté de la fille est sa mère et l'épouse du paralytique ; elle est aussi assise sur une chaise de paille. Elle recousait une chemise. Je suis sûr qu'elle a l'ouïe dure, elle a cessé son ouvrage, elle avance de côté sa tête pour entendre. (*Essais sur la peinture. Salon de 1759, 1761, 1763*, p. 234-235)



Figure 11 Jean-Baptiste Greuze, *La Piété filiale / Le Paralytique*, peinture sur toile, 115x146 cm, 1761, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage (reproduction tirée du site <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/1058-piete-filiale-paralytique-greuze>).

La description de la *Piété filiale* respecte la méthode énoncée par Diderot dans les *Pensées détachées sur la peinture* et que nous avons citée au précédent chapitre : le salonnier commence par décrire la figure principale du tableau, puis passe aux autres personnages en suivant un ordre spatial logique. Chaque figure est mise en action, et la description glisse vers l'interprétation personnelle, offrant à Diderot l'occasion de spéculer sur le contexte familial et sur l'intériorité des personnages (« Il croit que cela va guérir le grand-papa » ; « Je suis sûr qu'elle a l'ouïe dure »).

Pourtant, il ne s'agit pas d'une hypotypose narrative comme Diderot la pratique devant des toiles, qu'il s'agisse de tableaux d'histoire ou de genre, qui représentent une action unique caractérisée par une grande concentration émotionnelle. Au contraire de celles du *Fils ingrat* de Greuze (tableau de genre analysé au premier chapitre) ou de la réinterprétation que propose Diderot du *Combat de Diomède et d'Énée* (tableau d'histoire analysé au deuxième chapitre), la description de la *Piété filiale* n'est pas caractérisée par une unité conceptuelle forte. Le passage d'une figure à l'autre ne se fait pas par logique causale, d'une action à sa conséquence, puisque les personnages ne sont pas liés entre eux par une action unique. Au contraire, chacun d'entre eux est occupé à une activité qui lui est propre, et dont le seul point commun est leur interaction avec le grand-père. Les personnages et leurs activités sont énumérés les uns à la suite de l'autre, ce qui produit un effet de parataxe renforcé par la succession de très courts paragraphes.

La description est organisée autour du mouvement de chaque personnage. Or il s'agit d'un mouvement inscrit dans une durée continue : l'une des filles « est occupée à relever » son père, le gendre « vient lui présenter des aliments », l'autre jeune fille et la mère ont respectivement interrompu leur lecture et leur couture pour écouter le vieil homme. Contrairement aux tableaux représentant un moment « comble » ou « prégnant », le présent utilisé dans cette description a valeur actuelle plutôt que momentanée. On peut même supposer une dimension itérative à certains des gestes représentés (le jeune garçon qui apporte à boire, la fille et sa mère qui tournent vraisemblablement la tête à chaque fois que le paralytique parle). Certes, le moment représenté sort de l'ordinaire pour Diderot :

Ils disent aussi que cette attention de tous les personnages [pour le grand-père] n'est pas naturelle ; qu'il fallait en occuper quelques-uns du bonhomme, et laisser les autres à leurs fonctions particulières [...]. Le moment qu'ils demandent est un

moment commun, sans intérêt ; celui que le peintre a choisi, est particulier. Par hasard il arriva que ce jour-là que ce fut son gendre qui lui apporta des aliments, et le bonhomme touché lui en témoigna sa gratitude d'une manière si vive, si pénétrée, qu'elle suspendit les occupations et fixa l'attention de toute la famille. » (*Essais sur la peinture. Salon de 1759, 1761, 1763*, p. 237)

Il s'agit d'un moment « particulier » dans le déroulement monotone du quotidien de la famille, mais cette scène ne constitue pas, à première vue, un moment unique témoignant d'un comble énergétique et émotionnel²⁶⁵. Diderot ne mentionne l'unicité du moment choisi par Greuze que pour défendre le peintre contre d'autres critiques, et la description qu'il en donnait préalablement met plutôt de l'avant une temporalité continue²⁶⁶. Plus qu'à la suspension momentanée des regards sur le grand-père, le salonnier s'attarde à la suspension temporelle que suppose la maladie et l'approche de la mort, qui guident les actions de tous les membres de la famille et qui imposent une temporalité particulière qui fait l'intérêt du tableau²⁶⁷.

Devant la *Piété filiale*, Diderot est sensible à l'univers familial quotidien que chacun des gestes mentionnés suggère plus qu'à la temporalité d'un moment significatif et unique. Cette élaboration d'une temporalité continue à partir de l'image est une caractéristique fréquente des commentaires sur les toiles de Greuze. En effet, la *Piété*

²⁶⁵ Notre analyse diffère ici de celle de Pierre Frantz, qui rapproche le commentaire de la *Piété filiale* à la fois du tableau-stase et du tableau-comble, justement à cause de la mention par Diderot de l'unicité de ce moment. Voir *op. cit.*, p. 166.

²⁶⁶ On peut d'ailleurs interpréter cette dimension de la description de Diderot comme une prise de distance par rapport au tableau de Greuze. La position des personnages et la convergence de leurs regards vers le grand-père contribuent en effet à lier les différents éléments du tableau et à créer l'impression d'un moment cohérent et unique. La *Piété filiale* s'éloigne moins des autres scènes de genre que peint Greuze dans les années 1760 que la description de Diderot pourrait le laisser supposer.

²⁶⁷ Michele Bertolini propose une analyse des formes de la temporalité de la peinture dans les *Salons* qui va en ce sens. Les descriptions que propose Diderot dans les *Salons* tendent selon Bertolini à clore l'univers fictif du tableau sur lui-même afin de faire valoir sa temporalité propre : « L'efficacité lyrique de l'œuvre est renforcée lorsque la dimension artificielle du temps de la fiction et son isolement par rapport au temps de la vie sont mis en évidence, de manière à identifier une temporalité esthétique, *suspendue*, propre au tableau » dont l'observation devient donc l'« occasion de vivre une expérience du temps [...] ». Michele Bertolini, « Sentir et représenter le temps. Les formes esthétiques de la temporalité dans les Salons », dans *Actualité de Diderot. Pour une nouvelle esthétique*, Paris, Mimésis, coll. « Philosophie », n° 45, 2016, p. 49.

filiale est l'un des endroits où Diderot présente sa théorie selon laquelle les personnages des principales toiles de Greuze font tous partie d'une même famille :

« On dit que toutes les têtes de cette scène sont les mêmes que celles de son tableau des *Fiançailles* [l'*Accordée du village*, présenté au Salon de 1761] et celles de ses *Fiançailles* les mêmes que celles de son *Paysan qui fait la lecture à ses enfants*. D'accord ; mais si le peintre l'a voulu ainsi ? S'il a suivi l'histoire d'une même famille ? » (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 238).

Élisabeth Lavezzi et Élise Pavy-Guilbert parlent à ce sujet d'une élaboration romanesque propre à la scène de genre, et qui permet aux spectateurs du Salon de suivre, d'année en année, un cycle narratif familial : « le *Père qui lit l'Écriture sainte à ses enfants* (Salon de 1755) marie sa fille, *L'Accordée du village* (Salon de 1761), devient malade [...] ([...] *La Piété filiale* au Salon de 1763). Le cycle se termine [...] par *La Mort d'un père de famille, regretté par ses enfants* (Salon de 1769)²⁶⁸. » Chaque membre de la famille a droit à sa propre série dérivée dans ce qui devient bientôt un univers romanesque étendu : ainsi Greuze consacre-t-il en 1765 un diptyque au fils de la famille (*Le Fils ingrat* et *Le Fils puni* montrent un jeune homme qui s'engage contre la volonté de son père), tandis qu'on peut lire dans la succession de la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort*, de *l'Accordée de village* puis de *La Mère bien-aimée caressée par ses enfants* (1765) les grandes étapes de la vie de la fille²⁶⁹.

S'il s'inscrit dans cette temporalité romanesque que Diderot prête à Greuze, le commentaire de la *Piété filiale* est un cas à part à cause du sujet de la toile. Alors que plusieurs tableaux de l'ensemble représentent des moments marquants de la vie de la famille (fiançailles, décès, départ à la guerre), la *Piété filiale* la met en scène alors qu'elle est occupée par un procès s'inscrivant dans une temporalité plus longue : l'agonie du

²⁶⁸ É. Pavy-Guilbert, *op. cit.*, p. 193. Voir aussi Élisabeth Lavezzi, *La Scène de genre dans les Salons de Diderot*, Paris, Hermann, coll. « Savoir: Lettres », 2009, p. 86-89.

²⁶⁹ Voir É. Pavy-Guilbert, *op. cit.*, p. 193.

grand-père. Faisant du centre d'intérêt de sa description la relation de chaque personnage avec le malade, Diderot met au jour l'intimité de la famille en ce qu'elle est façonnée par l'expérience commune de l'agonie du patriarche. La description s'attarde aux éléments qui témoignent d'une temporalité particulière, propre à la maladie²⁷⁰ : les soins apportés aux vieil homme, la perplexité des enfants devant l'état de santé de leur grand-père. Alors que d'autres moments de la vie de la famille témoignent d'une ouverture sur le monde extérieur, le tableau de la *Piété filiale* est coupé du monde, figé dans l'attente de la mort, comme l'indique la description que donne Diderot de la mère, qu'il accompagne d'une citation de Virgile :

L'intérêt est sinon éteint, du moins presque insensible dans la vieille mère ; et cela est tout à fait dans la nature. *Jam proximus ardet Ucalegon*. Elle ne peut plus se permettre d'autre consolation que la même tendresse de la part de ses enfants, pour un temps qui n'est pas loin²⁷¹.

Le mode de lecture de l'image que pratique Diderot devant la *Piété filiale* s'éloigne du modèle scénique traditionnel, puisque l'intérêt du mouvement des personnages ne provient pas de l'action représentée, mais plutôt de l'état qui est suggéré. Le déplacement est donc double : de la représentation à la suggestion, mais aussi de l'action entreprise vers le procès subi. Il y a alors disjonction entre le mouvement et l'action, ce qui mine l'éthique sur laquelle repose le primat de l'action en peinture. La préférence pour la représentation des actions humaines en peinture témoigne en effet

²⁷⁰ Notre analyse s'éloigne ici de celle de Bertolini qui, citant Frantz, voit dans la *Piété filiale* l'opposition nette de deux temporalités propre au tableau-comble et au tableau-stase. La force du choix du moment par Greuze reposerait sur la rupture d'avec « la toile de fond d'un univers où les occupations et les fonctions représentées sont quotidiennes et communes. » Bertolini parle au sujet du temps précédant le moment particulier choisi comme d'une « temporalité neutre », ce qui ne reconnaît pas la nature particulière de l'expérience de la maladie et de la mort qui approche : la description proposée par Diderot insiste en effet sur celle-ci, ce qui produit un effet de suspension particulier. Michele Bertolini, *art. cit.*, p. 57.

²⁷¹ *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 236. Jacques Chouillet donne la traduction suivante en note : « Déjà prend feu la maison d'Ucalégon, toute proche. » Virgile, *Énéide*, livre II, v. 311-312. La référence à la ruine de Troie sous-entend à la fois la mort prochaine du vieillard, qui explique la résignation de son épouse, mais également l'idée selon laquelle elle mourra elle aussi bientôt.

d'une éthique humaniste, puisque l'action « est un concept moral : c'est le lieu où la liberté humaine se détermine à travers un choix, et elle se constitue en tant que l'objet le plus élevé de la représentation²⁷² » à travers la hiérarchie des genres.

L'autonomisation du mouvement par rapport à l'action au sens de fable rejoint donc la redéfinition par Diderot de la peinture d'histoire dans les *Essais sur la peinture*. Le philosophe propose en effet d'intégrer certaines formes de peinture de genre à la peinture d'histoire. Il prend alors comme exemple les scènes de genre de Greuze et les marines de Vernet :

On appelle du nom de peintres de genre indistinctement et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique [...]. Cependant je proteste que le *Père qui fait la lecture à sa famille*, le *Fils ingrat* et les *Fiançailles* de Greuze, que les marines de Vernet qui m'offrent toute sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire que les *Sept Sacrements* du Poussin²⁷³ [...].

La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte ; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie. (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 66-67)

Contrairement à ce que Diderot énonce dans le deuxième paragraphe, « la ligne » ne semble pas tracée de manière évidente, puisqu'il présente dans ce passage au moins trois critères différents pour définir la spécificité de la peinture d'histoire : la présence « d'incidents et de scènes » qui mènerait à une « peinture scénique²⁷⁴ » par l'intégration des scènes de genre ; plus inclusive, la prise en considération des êtres qui pensent intégrerait vraisemblablement le portrait et les paysages comportant des figures

²⁷² E. Hénin, *op. cit.*, p. 215.

²⁷³ La mention des *Sept Sacrements* (1636-1642 ; 1644-1648) de Nicolas Poussin dans le même souffle que celle des toiles familiales de Greuze rejoint l'interprétation proposée par Diderot d'un cycle pictural narratif chez ce peintre. Les *Sept Sacrements* sont effet une série picturale sacrée représentant les principales étapes de la vie d'une famille chrétienne. Diderot rapproche un peu plus loin les tableaux de Greuze de *La Famille de Darius* (vers 1660), de Le Brun, qui appartient également à une série picturale, *L'Histoire d'Alexandre*. Voir É. Lavezzi, *op. cit.*, p. 87.

²⁷⁴ S. Lojkine, *op. cit.*, p. 456.

humaines. La dernière définition est la plus large : pour qui a lu le *Rêve de d'Alembert*, la « nature sensible et vivante » est un véritable pléonasme²⁷⁵, et on peut se demander en quoi consiste une nature « brute et morte ». La notion de hiérarchie des genres, qui conserve pour Diderot comme pour la majeure partie de ses contemporains sa pertinence²⁷⁶, semble se heurter ici au vitalisme et au sensualisme du philosophe, qui supposent une définition toujours plus large de la vie et de la sensibilité de la nature.

En plus des tableaux d'histoire et des scènes de genre analysés aux chapitres précédents, il serait donc logique que des paysages ou des marines soient décrits selon le modèle plus traditionnellement théâtral du tableau-comble. C'est en effet ce que l'on constate en lisant certaines descriptions de tempêtes, de naufrages ou d'orages, notamment celles de tableaux de Vernet, qui témoignent de la concentration énergétique propre au tableau-comble :

J'étais éperdu sur le rivage, à l'aspect d'un navire enflammé. J'ai vu la chaloupe s'approcher du navire, se remplir d'hommes et s'éloigner. J'ai vu les malheureux que la chaloupe n'avait pu recevoir, s'agiter, courir sur le tillac du navire, pousser des cris. J'ai entendu leurs cris, je les ai vus se précipiter dans les eaux, nager vers la chaloupe, s'y attacher. J'ai vu la chaloupe prête à être submergée ; et elle l'aurait été, si ceux qui l'occupaient, ô loi terrible de la nécessité, n'eussent coupé les mains, fendu la tête, enfoncé le glaive dans la gorge et dans la poitrine, tué, massacré impitoyablement leurs semblables, les compagnons de leur voyage, qui leur tendaient en vain, du milieu des flots, des bords de la chaloupe, des mains suppliantes et leur adressaient des prières qui n'étaient point entendues. J'en vois encore un de ces malheureux ; je le vois, il a reçu un coup mortel dans les flancs. Il est étendu à la surface de la mer ; sa longue chevelure est éparse, son sang coule d'une large blessure. L'abîme va l'engloutir. Je ne le vois plus. (*Ruines et paysages. Salon de 1767*, p. 230)

²⁷⁵ Dans le *Rêve de d'Alembert*, d'Alembert déclare que ce sont les atomes eux-même qui sont sensibles. Leur combinaison donne naissance à des formes de vie qui sont donc nécessairement sensibles et vivantes : « Et qu'importe une forme ou une autre ? Chaque forme a le bonheur et le malheur qui lui est propre. Depuis l'éléphant jusqu'au puceron... depuis le puceron jusqu'à la molécule sensible et vivante, l'origine de tout, pas un point dans la nature entière qui ne souffre ou qui ne jouisse. » Denis Diderot, « Le Rêve de d'Alembert » dans *Œuvres philosophiques* (éd. Michel Delon), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 371.

²⁷⁶ Roland Mortier attribue le relatif oubli du prestige dont bénéficiait la peinture d'histoire au XVIII^e siècle à l'influence des Goncourt, qui ont popularisé au siècle suivant l'art du XVIII^e siècle en mettant l'accent sur le « petit goût », que nous appellerions aujourd'hui « rococo », et sur la tradition des fêtes galantes. Voir Roland Mortier, « Diderot et le “grand goût”, ou du prestige de la peinture d'histoire au XVIII^e siècle », dans *Le Coeur et la raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, p. 168.

Dans ce passage qui suit immédiatement la fameuse « Promenade Vernet », Diderot voit comme en rêve deux autres tableaux du peintre, qui n'ont pas été identifiés²⁷⁷ : le salonnier a en effet élaboré deux dispositifs différents pour enchâsser les tableaux, puisque les marines ne se prêtaient pas au contexte de la promenade. Par le biais du rêve, Diderot se projette dans le tableau, et décrit en détail les incidents et les scènes auxquels la situation représentée donne naissance. Ce faisant, il étend le tableau dans le temps : la chaloupe s'approche du bateau puis s'en éloigne, les survivants se battent entre eux. Le mouvement sur lequel Diderot insiste est à la fois celui des personnages (les malheureux qui courent), des bateaux (qui s'approchent et s'éloignent), mais aussi d'éléments naturels hors du contrôle des personnages (l'eau qui engloutit les victimes, le sang qui coule d'une plaie).

La mention des cris des victimes témoigne d'une autre manière d'inscrire le son dans les tableaux. Ici en effet Diderot ne fait pas parler les personnages en interprétant leurs gestes, il prétend littéralement les entendre à travers la fiction du rêve, qui devient une autre manière de contourner l'idée de silence de la peinture. Marque d'oralité pure, le cri a cependant une valeur essentiellement symbolique : entendre leurs cris, c'est surtout être témoin de leur vitalité et de leur humanité²⁷⁸. D'autres descriptions de marines de Vernet font un usage plus développé du son. Dans un passage du *Salon de*

²⁷⁷ Le livret du Salon de 1767 ne présente en effet au nom de Vernet que « [p]lusieurs tableaux sous le même numéro ». Jean-Thomas Hérisant (éd.), *Explication des peintures sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny*, Paris, De l'Imprimerie de Hérisant Père, 1767, p. 11. Collection Deloynes, tome 8, pièce 114, accessible en ligne au <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42335807q>.

²⁷⁸ Dans son analyse de la voix chez Diderot, Hélène Cussac fait du cri « le signe de la nature énergique de l'homme » et l'« une des premières manifestations sensibles de l'homme ou de l'animal ». Hélène Cussac, « Le dynamisme vital de la voix chez Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 1, n° 53, 2018, p. 78.

1765 où il amalgame plusieurs tableaux de ce peintre, Diderot fait de la mer un spectacle sonore :

Vue du port de Dieppe. Les quatre parties du jour. Deux vues des environs de Nogent sur Seine. Un naufrage ; un paysage ; un autre naufrage. [...] Vingt-cinq tableaux, mon ami, vingt-cinq tableaux ! Et quels tableaux ! [...] Ici un enfant échappé du naufrage est porté sur les épaules de son père ; là une femme étendue morte sur le rivage, et son époux qui se désole. La mer mugit, les vents sifflent, le tonnerre gronde, la lueur sombre et pâle des éclairs perce la nue, montre et dérobe la scène. On entend le bruit des flancs d'un vaisseau qui s'entrouvre, ses mâts sont inclinés, ses voiles déchirées. (*Salon de 1765*, p. 133-134)



Figure 12 Claude Joseph Vernet, *Tempête*, peinture sur toile, 42,5x67,7 cm, 1765, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage (reproduction tirée du site <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/6236-tempete-ermitage-1765-vernet>).

Diderot n'invente pas de fiction particulière afin de se projeter dans le tableau comme il le fera en 1767. Il y a donc ici l'idée d'une peinture sonore, si expressive que le salonnier entend gronder le tonnerre et rouler les vagues. Cette sonorisation ne repose pas sur l'éloquence muette d'une représentation des passions inspirée de l'*actio* rhétorique ; au contraire, elle témoigne du son complètement averbal de la nature déchaînée, contre laquelle se battent les personnages.

Mais si le son suggéré par la peinture échappe à l'éloquence, Diderot doit tout de même se servir du langage pour le rendre. Survient alors une « poésie du style²⁷⁹ » qui permet de faire vivre au lecteur des *Salons* une expérience sonore similaire à celle du spectateur du tableau grâce au jeu des sonorités. Dans l'introduction du *Salon de 1763*, Diderot fait en effet du mimétisme stylistique l'une des tâches du salonnier :

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goûts, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet ; et dites-moi où est ce Vertumne-là ? (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 181.)

Le critique d'art doit adapter son style à celui du peintre qu'il commente, mais aussi à la nature du sujet représenté. Au sujet de ce même naufrage de Vernet en 1765, Élise Pavy-Guilbert fait ainsi remarquer le « balancement binaire et l'énumération » de la phrase diderotienne qui « mim[e] rythmiquement le désordre chaotique du naufrage » ; les rimes internes (« naufrage / rivage » et « gronde / sombre ») « poétisent le texte²⁸⁰ ». Le tableau littéraire, chargé de faire voir le tableau pictural, devient aussi tableau musical, terme utilisé à l'époque pour signifier « la réunion de plusieurs objets formant un tout peint par la musique imitative²⁸¹ », selon Rousseau.

²⁷⁹ É. Pavy-Guilbert, *op. cit.*, p. 355.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 356.

²⁸¹ Jean-Jacques Rousseau, « Dictionnaire de musique », p. 1105. Rousseau voit dans l'imitation de la nature le but de la musique : « La Musique dramatique ou théâtrale concourt à l'imitation ainsi que la Poésie et la Peinture : c'est à ce principe commun que se rapportent tous les Beaux-Arts, comme l'a démontré M. le Batteux. Mais cette Imitation n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la Poésie. La Peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens et à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La Musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe ; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, et la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude et le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Musique. » *Ibid.*, p. 860. La musique apparaît sous la plume de Rousseau comme un art total, dont la capacité à suggérer le silence et le repos malgré sa nature fondamentale de mouvement sonore représente l'image miroir d'une peinture muette et immobile qui suggère néanmoins son et mouvement.

L'imitation stylistique du peintre par le salonnier peut mener à des usages variés de la musicalité de la langue. Ainsi devant les scènes de Baudouin dont l'érotisme repose sur une pratique, souvent humoristique, de la suggestion, Diderot fait de même, ayant recours, devant la *Jeune fille querellée par sa mère*²⁸² en 1765, à l'aposiopèse :

La scène est dans une cave. La fille et son doux ami en étaient sur un point... sur un point... c'est dire assez que de ne le dire point, lorsque la mère est arrivée justement... justement... c'est dire encore ceci bien clairement. La mère est en grande colère, elle a les deux poings sur les côtés. Sa fille debout, ayant derrière elle une belle botte de paille fraîchement foulée, pleure ; elle n'a pas eu le temps de rajuster son corset et son fichu et il y paraît bien. À côté d'elle, sur le milieu de l'escalier de la cave, on voit par le dos un gros garçon qui s'esquive ; à la position de ses bras et de ses mains on n'est aucunement en doute sur la partie de son vêtement qu'il relève. (*Salon de 1765*, p. 167)



Figure 13 Pierre-Antoine Baudouin (école de), *La Paysanne querellée par sa mère / La Réprimande*, gouache sur papier, 29,5x22 cm, 1765, Paris, musée Cognacq-Jay (reproduction tirée du site <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-cognacq-jay/oeuvres/la-paysanne-querellee-par-sa-mere#infos-principales>).

Diderot insiste sur la lisibilité de l'historiette mise en scène par Baudouin (« il y paraît bien » ; « aucunement en doute »). Il répond au peintre en se livrant au même jeu de la

²⁸² La toile présentée au Salon de 1765, peinte en 1764, a été perdue. Nous reproduisons ici une copie d'atelier exécutée d'après le tableau de Baudouin. Voir *Salon de 1765*, p. 167, note 454.

suggestion peu subtile, mais en prenant pour point de départ la matérialité de la langue. Outre l'effet humoristique créé par les allitérations (« belle botte de paille fraîchement foulée » ; « gros garçon »), on peut remarquer le rythme particulier que la double aposiopèse impartit à la première phrase. La répétition de syntagmes suivis des points de suspension produit au niveau syntaxique un mouvement de va-et-vient dont le sens, dans le contexte où Diderot évite précisément de nommer l'acte sexuel, est on ne peut plus clair. L'aposiopèse ne témoigne pas ici d'une hésitation ou d'une réticence : au contraire elle a fonction de prétérition, exhibant ce qu'elle prétend cacher en le faisant entendre plutôt que visualiser. Le salonnier quitte cette toile de Baudouin avec un air de satisfaction : « Cela est tout à fait libertin, mais on peut aller jusque là. Je regarde, je souris et je passe. » (*Salon de 1765*, p. 167) On peut peut-être attribuer cette satisfaction à ce qu'il a réussi à représenter la scène à partir de moyens propres au poète, et ce, aussi bien que le peintre : « *Son pittor anch'io.* »

En décrivant les tableaux des *Salons*, Diderot y introduit différentes formes de son et de mouvement : si de nombreux tableaux reposent sur une conception traditionnelle de la fable que le salonnier retrace à partir de l'action (au sens de l'*Encyclopédie*, c'est-à-dire mouvement ou expression des passions), ce modèle est concurrencé par des manières différentes de lire le mouvement pictural. Dans certaines descriptions, comme celle de la *Piété filiale*, que nous proposons de rapprocher du tableau-stase au théâtre, l'intérêt du mouvement et du son suggérés par l'image repose sur leur appartenance à un monde fictif dans lequel s'inscrit le tableau par la suggestion d'une temporalité et d'un espace continu. La description éloigne le tableau du modèle albertien qui imprégnait l'article « Composition » de l'*Encyclopédie*, et qui fait du tableau réussi « un tout

renfermé sous un seul point de vûe, où les parties concourent à un même but, & forment par leur correspondance mutuelle un ensemble aussi réel, que celui des membres dans un corps animal²⁸³ ». Plutôt que d'être envisagé comme une totalité, le tableau réussi devient ce que Deleuze a appelé une « image-mouvement » : « un *instant* par rapport à un *tout* où l'accent est mis sur le *tout*, alors que l'*instant* d'un tableau est un instant par rapport à un *tout* où l'accent est mis sur l'*instant*²⁸⁴. » Cette extension temporelle du tableau le rapproche du théâtre, et préfigure le cinéma.

Hors du tableau : stratégies critiques

En plus de compléter les descriptions de tableaux des *Salons*, le mouvement et le son, qui marquent la différence du théâtre par rapport à la peinture, permettent à Diderot d'élaborer différentes stratégies critiques. En effet, l'examen détaillé de tableaux par le salonnier est coûteux : la *Correspondance littéraire* est un périodique manuscrit, recopié par des copistes. Les *Salons* centraux faisant chacun plusieurs centaines de pages, Diderot cherche à être efficace là où il le peut. La mention humoristique du copiste sert ainsi à signaler la pauvreté d'un tableau, dont Diderot veut se débarrasser rapidement afin de pouvoir s'étendre sur des peintres qu'il admire. En 1765, il écrit à propos de Greuze : « Cela est excellent et pour le talent et pour les mœurs [...]. Je ne sais comment je me tirerai de celle-ci, encore moins de la suivante. Mon ami [Grimm], ce Greuze va

²⁸³ Denis Diderot, « Composition, en Peinture », l'*Encyclopédie*, volume III, p. 772, accessible en ligne au <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v3-1717-7/>.

²⁸⁴ Andrew Clark résume ainsi le concept de Deleuze tel qu'il l'élabore dans le premier chapitre de l'*Image-mouvement*. Andrew H. Clark, « L'image-mouvement dans les *Essais sur la peinture* », *Méthode!*, no 13, 2007, p. 177. Voir Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 9-22 et p. 83-103. Cette conception du tableau ne marque pas une rupture avec la conception organiciste de l'article « Composition ». Andrew Clark illustre son propos de passages où Diderot utilise des métaphores physiologiques, par exemple celle d'un homme bossu dont les pieds sont modifiés de manière durable par la forme particulière de son dos, pour qualifier la continuité du mouvement pictural. Il s'agit donc surtout d'un changement d'échelle dans la métaphore, du tableau-corps (tableau comme tout) au tableau comme partie d'un corps (tableau comme partie d'un tout, par exemple le cycle narratif de Greuze). Andrew H. Clark, *art. cit.*, p. 179.

vous ruiner. » (*Salon de 1765*, p. 196). Il recommande au contraire à Grimm de remercier Guérin et Briard, qui lui permettent d'économiser :

GUÉRIN

Serviteur à Monsieur Guérin, à ses *Dessineuses*, à sa *Femme qui fait danser un chien*, [...] à son *Ange qui conduit un enfant au ciel* ; ce sont les plus misérables chiffons. Fuyez Monsieur Guerin au Salon, mais dans la rue tirez-lui votre chapeau ; voyez comme son article est court ; encore n'en fallait-il point parler.

BRIARD

Fuyez aussi Monsieur Briard au Salon, mais dans la rue saluez Monsieur Briard qui ménage votre copiste et votre ami. (*Salon de 1765*, p. 203)

Devant le *Miracle des Ardents* de Doyen (*Salon de 1767*), Diderot justifie ainsi le temps passé à analyser et à corriger l'œuvre : « Voilà la composition de Doyen : reprenons-la. Elle a assez de défauts et de beautés pour mériter un examen détaillé et sévère. » (*Ruines et paysages. Salon de 1767*, p. 259) L'analyse du tableau est justifiée parce que le tableau est prometteur, tout en nécessitant un retravail. Au contraire, le remplacement du tableau est une stratégie employée devant une œuvre ratée dont le sujet suscite l'intérêt du salonnier. Comment critiquer de manière efficace des tableaux si mauvais, ou au contraire si réussis, que l'examen détaillé et le remplacement ne servent à rien ?

La pantomime

L'authenticité préreflexive que Diderot attribue à l'expression physique des passions dans les *Entretiens* peut être utilisée de manière rhétorique, afin de suggérer que la réaction des spectateurs devant une œuvre d'art est sincère et incontrôlable. Cette authenticité est donc garante de l'efficacité esthétique du tableau. La description d'une telle réaction est un excellent moyen d'expédier rapidement le commentaire d'un tableau que Diderot ne souhaite pas décrire. Cette stratégie est particulièrement présente dans le

Salon de 1763, qui marque un point tournant dans la réflexion de Diderot sur l'expression des passions²⁸⁵.

Invitant Grimm à se rendre à Saint-Gervais pour voir le *Martyre de saint Gervais et de saint Protas* de Le Sueur, Diderot décrit ainsi la réaction que le tableau suscitera chez son ami : « [...] [Q]uand vous les aurez vus, élevez vos bras vers le ciel, et écriez-vous : Sublime Le Sueur ! Divin Le Sueur ! » (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 217) Le geste et les exclamations enthousiastes que Diderot prête à Grimm rendent la description du tableau inutile : le salonnier convainc son ami de visiter Saint-Gervais, et le lecteur ou la lectrice de la réussite du tableau en question. De telles descriptions de la réaction physique d'un spectateur peuvent être rapprochées de la pantomime telle que la conçoit Diderot : si le genre théâtral de la pantomime est muet, Diderot utilise le terme pour référer à un jeu physique dans le contexte d'une pièce parlée²⁸⁶.

La pantomime peut également être attribuée à des personnages plus inattendus. C'est le cas dans un passage du même *Salon de 1763* qui met en scène Apollon et Mercure :

²⁸⁵ Voir Mitia Rioux-Beaulne, « Note sur la communication des passions en peinture », *Diderot Studies*, vol. XXX, 2007, p. 74. Le tournant effectué à cette époque par Diderot représente pour l'auteur une prise de distance par rapport à la théorie du mimétisme passionnel, dont témoigne notamment la philosophie de Malebranche, et que Rioux-Beaulne rapproche des travaux de Le Brun. *Ibid.*, p. 77.

²⁸⁶ Dorval donne en effet comme exemple de pantomime une scène parlée où l'un des interlocuteurs utilise le jeu physique : « Quel effet cet art [la pantomime], joint au discours, ne produirait-il pas ? [...] À tout moment le geste ne répond-il pas au discours ? [...] Je dis à Rosalie, acte II, scène II : “ [...] Que je vous plaindrais ! ” Elle me répond : “ Plaignez-moi donc ! ” Je la plains, mais c'est par le geste de commisération ; et je ne pense pas qu'un homme qui sent eût fait autre chose » Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, p. 89.

VENEVAULT, BACHELIER, BOIZOT ET FRANCISQUE MILLET.

Ès [*sic*] jour de septembre, Apollon et Mercure s'étant transportés le matin au Salon du Louvre, où les artistes de France avaient exposé leurs productions, le dieu du goût en admira quelques-unes, il passa dédaigneusement devant un grand nombre d'autres, quelquefois il sourit, quelquefois ses sourcils se froncèrent et son visage devint sévère.

Il vit le Mercure de Pierre et celui de Boizot, l'un changeant en pierre Aglaure, l'autre conversant avec Argus, et il dit : « À effacer avec la langue pour avoir osé peindre des dieux sans en avoir d'idée... » Et Mercure l'embrassa.

Il vit les Enfants de Boizot qui reçoivent les récompenses dues à leurs talents, et il dit : « Au pont Notre-Dame. » (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 217)

L'irruption au Salon de Mercure et d'Apollon²⁸⁷ permet d'inclure en un seul dialogue les commentaires sur plusieurs peintres, comme l'indique le titre de la section. Les toiles ne sont pas décrites, et la seule critique dont elles bénéficient est la réaction des dieux devant elles, qu'elle soit verbale (« Au pont Notre-Dame ») ou qu'elle relève de l'expression physique de l'émotion esthétique. Diderot remplace donc le commentaire de certains tableaux par le tableau de leur effet sur le public.

Le salonnier attribue également des gestes aux peintres afin d'élaborer un discours (généralement dépréciatif) à leur égard. Baudouin et Boucher sont fréquemment la cible de ce type d'attaques : nous avons cité au premier chapitre un exemple où Diderot met en scène Beaudouin se frottant les mains d'aise pour mettre en images la lubricité qu'il lui reproche. Devant la *Phryné accusée d'impiété devant les aéropagites* de Baudouin au Salon de 1763, c'est la collaboration entre les deux peintres qui leur est reprochée : « Monsieur Boucher, vous n'en conviendrez pas, mais de temps en temps vous avez

²⁸⁷ Diderot semble ici parodier les critiques de brochure anonymes, qui se plaisent à mettre en scène la visite au Salon de personnages farfelus. Ces visites prennent souvent la forme d'un dialogue. Dans son étude sur le dialogue des morts dans les textes de critique d'art de la Collection Deloynes, Isabelle Pichet attribue la popularité de ce dispositif à ce qu'il permet à l'auteur « de s'octroyer une position de rapporteur en se cachant derrière la parole de l'autre. » Isabelle Pichet, « Le dialogue des morts dans la Collection Deloynes », *Diderot Studies*, vol. XXXVI, 2019, p. 45. L'anonymat ne fait certes pas partie des préoccupations de Diderot dans les *Salons* ; c'est pourquoi nous penchons vers une utilisation humoristique ou parodique du procédé.

arraché le pinceau de la main de votre pauvre gendre. Quoi, là, et là encore, ce n'est pas votre touche? Allons, vous rougissez, n'en parlons plus. » (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 233) La rougeur aux joues de Boucher agit comme signe judiciaire : la dimension incontrôlable de l'expression de sa gêne prouve hors de tout doute raisonnable qu'il retouche les tableaux de son gendre Baudouin.

Or cet exemple exprime le mieux en quoi la description de tels gestes dans les *Salons* rejoint la pantomime telle que Diderot la théorise. La discussion du salonnier et du peintre, et donc la rougeur de Boucher, sont évidemment fictives : la preuve qu'elles apportent est une illusion artificiellement créée par Diderot dans une visée rhétorique. Mais cet usage ne contredit pas celui qu'il en fait au théâtre, puisque ce que Diderot nomme « pantomime » n'est pas l'expression authentique des passions mais plutôt leur contrefaçon par le jeu physique du comédien ou de la comédienne²⁸⁸. Dans les *Salons* comme au théâtre, la pantomime est un jeu ; ici, cependant le personnage et l'acteur n'occupent pas le même corps. Diderot agit comme marionnettiste.

Cette fiction d'un corps spectateur qui réagit fortement devant des tableaux qui le touchent peut cependant être lue de manière heuristique. Illusoire, la pantomime dans les *Salons* a tout de même pour effet de mettre de l'avant la dimension corporelle de l'expérience des visiteurs et visiteuses. D'imaginer en effet que ceux-ci froncent les

²⁸⁸ Maddalena Mazzocut-Mis propose une analyse de la pantomime chez Diderot entre le *Neveu de Rameau* et les *Entretiens sur le Fils naturel* qui s'avère éclairante. En effet, elle retrace les origines de la pantomime du Neveu dans les actions hypocrites auxquelles son statut social le condamne ; issue du mensonge dans le monde réel, la pantomime produit l'effet de réel dans l'univers mensonger de la fiction : « Not even the philosophers can save themselves from this “vile pantomime”, because need chains them to their bodies and their necessities. The expression of gesture is thus the externalisation of a falsehood. In the end, Diderot suggests, we are all great actors, great mimes. Yet it is precisely in the theatre, where fiction and falsehood reign, that Pantomime must become the art of truth and nature. » Maddalena Mazzocut-Mis, *Philosophy of Picture: Denis Diderot's Salons*, Bern, Peter Lang, 2018, p. 75. On pourrait pousser l'analyse un peu plus loin et rattacher la corporéité inhérente à la pantomime telle que définie dans les *Entretiens* à une manifestation de ces besoins physiques et matériels qu'évoque Mazzocut-Mis (« need chains them to their bodies and their necessities »).

sourcils, font les cent pas ou lèvent les bras au ciel devant un tableau revient à dire, ou peut-être à souhaiter, que l'expérience sensorielle que représente l'observation de la peinture engage le corps en entier.

Anecdotes

Diderot fait dans les *Salons* un usage extrêmement fréquent des anecdotes, et une analyse poussée de la question dépasse largement le cadre de la présente étude²⁸⁹. Nous nous intéresserons brièvement aux anecdotes dans les *Salons*, parce que celles-ci représentent une occasion de plus pour le salonnier de mettre des personnages en action, et donc de suggérer le mouvement.

La description telle que la pratique et la conçoit Diderot n'est pas opposée à la narration²⁹⁰, et la fréquence des peintures représentant des actions humaines fait généralement tendre la description vers l'hypotypose narrative. Par conséquent, peu de choses séparent certaines descriptions de tableaux de digressions narratives, l'usage indifférencié du terme de « conte » pour faire référence à des descriptions de tableaux et à des anecdotes²⁹¹ contribuant à cette proximité.

Cette réversibilité du tableau et de l'anecdote est utilisée à de fins critiques par le salonnier. On en trouve un exemple à propos du *Septime Sévère* présenté par Greuze en 1769, année qui marque la fin de l'admiration de Diderot pour le peintre : « Je n'aime plus Greuze », écrit-il ainsi simplement (*Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775,*

²⁸⁹ On pourra consulter à ce sujet l'article de Julie Boch, « “Si nous continuions à faire des contes?” Les anecdotes dans les Salons de Diderot », dans *La Théorie subreptice. Les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e-XVIII^e siècles)*, p. 343-361. L'autrice propose une classification des anecdotes « biographiques à valeur morale et à forme exemplaire », « esthétiques à valeur esthétique et à forme argumentative » et « historiques à valeur critique et à forme rhétorique ».

²⁹⁰ Pour une remise en cause de l'opposition entre narration et description que suppose la narratologie classique, voir Stéphane Lojkine, « Le problème de la description dans les Salons de Diderot », *Diderot Studies*, n° XXX, 2007.

²⁹¹ J. Boch, *op. cit.*, p. 361.

1781, p. 88). Plutôt que de décrire la toile, un tableau d'histoire que Greuze peint avec le souhait d'être reçu à l'Académie dans cette catégorie prestigieuse, Diderot raconte en détail la réception désastreuse du morceau en insistant sur l'orgueil démesuré du peintre :

Le jour vint où ce tableau achevé avec le plus grand soin, prôné par l'artiste même comme un morceau à lutter contre ce que le Poussin avait fait de mieux [...] fut présenté à l'Académie. [...]

Voici comment la chose se passe dans ces circonstances. L'Académie s'assemble, le tableau est exposé sur un chevalet au milieu de la salle ; les académiciens l'examinent. Cependant l'agréé, seul dans une autre pièce, se promène ou reste assis en attendant son jugement ; Greuze, ou je me trompe fort, n'était pas fort inquiet.

Au bout d'une heure, les deux battants s'ouvrirent, Greuze entra ; le directeur lui dit : Monsieur, l'Académie vous reçoit ; approchez et prêtez serment... Greuze enchanté satisfait à toutes les cérémonies de la réception. Ensuite le directeur lui dit : Monsieur, l'Académie vous reçoit, mais c'est comme peintre de genre ; elle a eu égard à vos anciennes productions qui sont excellentes, et a fermé les yeux sur celle-ci qui n'est digne ni d'elles, ni de vous.

Dans cet instant Greuze déchu de son espérance, perdit la tête, s'amusa comme un enfant à soutenir l'excellence de son tableau, et l'on vit le moment où La Grenée tirait son crayon de sa poche afin de lui marquer sur sa toile même les incorrections de ses figures. (*Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, p. 86.)

L'anecdote que Diderot propose comprend de nombreux moments « pittoresques », c'est-à-dire qui feraient bien en peinture, puisqu'il insiste sur les détails visuels : le tableau exposé sur le chevalet au milieu de la salle, l'agréé orgueilleux qui anticipe son succès, la cérémonie de réception et finalement, l'image vraiment mémorable de Lagrenée qui corrige le tableau de Greuze au crayon tandis que ce dernier perd la tête. On pourrait se livrer ici à l'exercice miroir de celui auquel Diderot se livre devant les toiles de Greuze, c'est-à-dire d'extraire d'un contexte narratif plus large une image marquante qui l'illustre.

Diderot ne décrit pas en détail le *Septime Sévère*, mais il formule son accord avec le jugement de l'Académie : Greuze est un excellent peintre dans le genre qui est le sien. Le remplacement du *Septime Sévère* reproduit ce renvoi aux scènes de genre, puisque, si Diderot n'envoie pas Greuze au pont Notre-Dame comme il le fait avec les peintres peu

talentueux, il l'exclut tout de même de sa version du Salon. Cette exclusion est rendue possible par l'affinité entre l'anecdote visuelle et l'hypotypose qui garantit le remplacement du tableau d'histoire de *Septime Sévère* par le tableau de genre d'un Greuze élu mais déchu.

Conclusion de chapitre : portrait du critique en metteur en scène

La critique de Diderot fonctionne fréquemment par substitution : à partir du travail du peintre, le salonnier élabore un tableau plus réussi en réinterprétant la fable. Ce tableau fictif sert de point de comparaison pour évaluer la réussite du tableau réel. Diderot présente alors son travail comme équivalent à celui du peintre, adoptant la posture selon laquelle le travail de critique consiste en une recreation. Nathalie Kremer nomme ce phénomène la « continuité créative de l'œuvre, pour indiquer que le processus de création ne s'arrête pas au moment où l'artiste cesse de (re)travailler l'œuvre pour la livrer au public, mais qu'il [...] dépasse le cadre du tableau » qui « incite son récepteur à [le] continuer, compléter ou imaginer autrement, ne fût-ce que mentalement pour lui-même.²⁹² » Kremer rattache le concept de continuité créative à la métaphore diderotienne de la corde vivante, puisque l'œuvre d'art connecte alors deux sensibilités créatives, « la sensibilité du créateur et du récepteur, reliés à une même corde²⁹³ ».

Or de supposer, comme nous le proposons, que les descriptions de Diderot sont la mise en action des tableaux, puisque le mouvement et le son relèvent du travail

²⁹² Nathalie Kremer, *op. cit.*, p. 193.

²⁹³ *Ibid.*, p. 189.

herméneutique du spectateur, revient à situer le salonnier dans une position plus proche de celle du metteur en scène que du peintre²⁹⁴.

Certaines des fictions utilisées par Diderot dans les *Salons* prennent cette position du critique comme metteur en scène au pied de la lettre. C'est ce qu'on constate à la lecture du commentaire d'un tableau que Diderot nomme *Andromaque éplorée devant Ulysse qui fait arracher de ses bras son fils Astyanax, et qui a ordonné qu'on le précipitât du haut des murs d'Ilion*, présenté par Doyen au Salon de 1763.



Figure 14 Gabriel-François Doyen, *Andromaque éplorée devant Ulysse*, peinture sur toile, 382x647 cm, 1763, Moscou, château d'Arkhangelskoïe (reproduction tirée du site <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/746-andromaque-eploree-devant-ulysses-doyen>).

Le moment qu'il a choisi, est celui où Ulysse marque de la main le haut de la tour, et où l'on arrache l'enfant à sa mère.

On voit à droite, une troupe de soldats. Ulysse est devant eux, et il marque de la main le haut de la tour.

Ici la composition s'interrompt et laisse un grand vide au milieu du tableau.

²⁹⁴ Ici notre analyse doit beaucoup à celle d'Aurélien Maignant, qui fait également valoir, à partir d'un corpus complètement différent, que la posture de critique est celle d'un metteur en scène. Voir Aurélien Maignant, « Le critique est-il metteur en scène? Relire la querelle d'Horace avec les philosophies de la fiction », *Études de Lettres*, no 313 : Philosophies du jeu théâtral, 2020, p. 229-248.

Après ce vide la première figure qu'on aperçoit sur la gauche est belle, très belle. C'est une des suivantes d'Andromaque, agenouillée, les bras élevés vers le ciel, les mains jointes, le visage tout couvert de sa longue chevelure. [...] Andromaque est prosternée aux pieds du soldat, et semble plutôt supplier que disputer son enfant. Sa tête répond aux cuisses du soldat. Elle a les bras étendus, le corps incliné et la tête relevée ; son vêtement, son caractère, son attitude, sont nobles et pathétiques. (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 244)

Diderot commence par situer les figures les unes par rapport aux autres, sa description reproduisant textuellement le hiatus qui sépare les deux groupes de personnages dont il déplore la disposition. Il s'agit donc d'abord de recréer la composition du tableau pour le lecteur ou la lectrice et d'assurer sa compréhension. Dans un deuxième moment, Diderot interprète les enjeux psychologiques à l'œuvre dans le tableau pour critiquer la représentation qu'il donne de la fable :

Mais je me demande si c'est à un soldat qui n'est que l'instrument de son général, que son mouvement et sa prière doivent s'adresser ? Qu'a-t-elle à obtenir de lui, si Ulysse reste inflexible ? Qu'elle ne quitte pas son enfant, j'y consens. Mais qu'elle parle à Ulysse ! Que ce soit à ce prince qu'elle montre sa peine, son désespoir et ses larmes. Or c'est ce qu'elle ne fait point, et ce qu'elle ne saurait faire ; car elle ne le voit pas, ce soldat mal placé l'en empêche. Et ce vide énorme qui sépare Ulysse de la scène, et qui le relègue à une distance choquante ? Il coupe la composition en deux parties dont on ferait deux tableaux distincts, l'une à conserver précieusement, l'autre à jeter au feu, car elle est détestable. (*Idem.*, p. 244-245)

Les actions des personnages sont mesurées contre un réalisme psychologique et social : il est réaliste qu'une mère refuse de se séparer de son enfant, et le salonnier accepte donc ce geste ; il est en revanche irréaliste de supplier un simple soldat de prendre une décision importante alors que son supérieur se trouve à quelques mètres, et Diderot critique cette décision, qu'il attribue à la disposition mal pensée des figures. Jusqu'ici, le commentaire de l'*Andromaque explorée* est tout à fait caractéristique. Mais Diderot propose une fiction originale afin de décrire le meilleur tableau qu'il élabore à la place de Doyen :

Si Doyen eût montré son ébauche à un homme de sens, voici ce que cet homme lui aurait dit :

Écartez-moi ces soldats les uns des autres, et donnez-leur plus de caractère, plus de force, des têtes, des corps et des visages relatifs à l'action.

Laissez entre eux et leur général un peu d'espace, parce que cela convient. Il faut qu'ils l'accompagnent, mais il ne faut pas qu'ils soient sur ses épaules.

Changez-moi cet Ulysse ; c'est un Ulysse d'osier. Si vous ne connaissez pas cet éloquent, impérieux et adroit scélérat, lisez Homère et Virgile, jusqu'à ce que les idées de ces deux grands poètes, fermentant dans votre imagination, vous aient donné la vraie physionomie de ce personnage.

Faites-lui faire un pas de plus, afin de diminuer ce vide énorme qui coupe en deux votre composition. Que votre scène soit une. Plus près d'Andromaque, elle pourra lui parler, il pourra l'entendre.

Repoussez-moi vers le fond ce soldat qui s'est saisi de l'enfant ; qu'il ne cache pas à sa mère celui à qui elle doit adresser son désespoir. (*Idem.*, p. 245)

L'introduction de cet hypothétique homme de sens²⁹⁵ crée une scène, puisqu'il s'adresse au peintre. Mais le discours de l'homme de sens insuffle aussi du mouvement dans le tableau par l'utilisation de verbes d'action (« Écartez » ; « Changez » ; « Repoussez » ; « Faites-lui faire un pas de plus »). L'utilisation de l'impératif à la deuxième personne tend à juxtaposer au peintre le lecteur ou la lectrice, qui modifie son image mentale comme Doyen doit replacer les figures dans son tableau. Le mouvement ne relève pas de l'action représentée par Doyen ; ce qui est mis en scène, c'est le mouvement des figures qui passent de la position qu'elles occupent dans la composition de Doyen à celle qu'elles occuperaient dans un tableau fantôme de Diderot.

²⁹⁵ Il est tentant de lire dans ce « sens » l'annonce du fameux « sang-froid » du *Paradoxe*, qui signe l'emprunt par Diderot à la *Lettre à d'Alembert* de Rousseau (1758). L'orthographe originale de « sang-froid » était « sens froid », du latin *mente tranquilla*. Le « sang-froid » de Rousseau et sa conception du travail de l'acteur proviennent des *Tusculanes* de Cicéron, où le rhéteur utilise *mente tranquilla*. Rousseau utilise indifféremment « sang-froid » et « sens froid » dans la *Lettre* ; Diderot utilise « sang-froid » dans le *Paradoxe*. Les deux graphies étaient en usage au XVIII^e siècle. Voir Laurence Marie, « La critique morale, aliment de la théorie esthétique. La *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* et le *Paradoxe sur le comédien* », *Littératures classiques*, vol. 98, n° 1, 22 mai 2019.

On peut comparer le commentaire de l'*Andromaque éplorée* à celui du *Combat de Diomède et d'Énée* présenté par le même Doyen au Salon précédent, et auquel Diderot adressait des reproches similaires²⁹⁶. En 1761, Diderot corrigeait le tableau de Doyen en proposant une composition plus réussie. Se souvenant peut-être de l'exercice auquel il s'était livré lors du commentaire de 1761, Diderot représente ici le processus même de réinterprétation du tableau en tant que recréation.

L'homme de sens, en effet, est celui qui justifie les changements apportés à la toile par des explications rationnelles qui reposent sur une lecture de la fable et sur une analyse de la psychologie des personnages. Il occupe une position de conseiller par rapport au peintre. Il convient donc de nuancer la comparaison proposée plus haut : l'homme de sens (froid ?) n'est pas « metteur en scène », il est précisément pour Doyen ce que le « dramaturge de type 2²⁹⁷ » décrit par Danan est aujourd'hui au metteur en scène, c'est-à-dire un conseiller qui prend en charge l'interprétation du texte sur laquelle on fera reposer la représentation. Où imaginer en effet la conversation entre Doyen et ce conseiller si ce n'est dans l'atelier du peintre ? On peut supposer le peintre et le critique dans une salle de répétition ou sur un plateau de tournage, en train de donner des indications de jeu à des acteurs qui les exécutent devant eux.

²⁹⁶ Voir notre analyse du commentaire de ce tableau au chapitre 2. Diderot rappelle ce tableau dans l'ouverture du commentaire sur Doyen en 1763 : « Voici une grande composition et d'un homme qui effraya nos premiers peintres par la hardiesse et le succès de ses tentatives. C'était le *Jugement d'Appius Claudius*, scène immense ; *Diomède qui blesse Vénus*, autre scène immense [...]. Je vous avais dit dans le temps ce que j'en pensais. » (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 243)

²⁹⁷ Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, coll. « Papiers », 2017, p. 8.

Le commentaire de l'*Andromaque éplorée* propose une manière de juger des tableaux qui est aussi une manière de les (re)créer. Il ressort de ce commentaire que le tableau le plus réussi est celui qui résulte d'une dialectique du peintre inspiré²⁹⁸ et du critique à la tête froide. La conséquence d'une telle conception du tableau est non seulement de valoriser la valeur créative de la critique, mais aussi, en retour, de mettre de l'avant une conception de la création artistique qui repose sur une herméneutique critique.

²⁹⁸ C'est ainsi que Doyen est représenté dans les *Salons*. En 1767 par exemple le contraste est grand entre le *Miracle des Ardents* de Doyen et le *Saint-Denis prêchant la foi en France* de Vien. À cette occasion, Diderot caractérise Vien comme un peintre « large et sage » dont l'harmonie fait ressortir les extravagances de Doyen, qui est plutôt « sombre, vigoureux, bouillant et chaud ». Voir *Ruines et paysages. Salon de 1767*, p. 97. La comparaison entre les deux peintres est favorisée par le discours expographique du tapissier, Chardin, qui place les deux toiles de format similaire côte à côte à un emplacement privilégié, comme pour attirer l'attention des spectateurs sur la comparaison établie entre les deux peintres. Voir Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon*, p. 80. On peut voir ces deux tableaux dans la *Vue du Salon de 1767* de Gabriel de Saint-Aubin, que nous avons reproduite à la deuxième page de notre introduction (Figure 1) : il s'agit des deux plus grands tableaux situés côte à côte sur le mur du fond.

CONCLUSION

Mademoiselle Clairon, en coulisses

Nous avons placé notre étude sous le signe du *Portrait de Mademoiselle Clairon en Médée* de Van Loo, présenté au Salon de 1759. Le commentaire qu'en donne Diderot insiste en effet sur une dualité problématique : de Mademoiselle Clairon et de Médée, du tableau d'histoire et du portrait mondain. La référence à une « petite [...] Médée de coulisse » (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 92) montre bien la dimension oxymorique qui découle de cette dualité, puisque dans le *Paradoxe sur le comédien*, rédigé une dizaine d'années plus tard²⁹⁹, Diderot insiste sur le fait que, si Mademoiselle Clairon est petite, elle doit s'« élev[er] à la hauteur³⁰⁰ » de ses rôles une fois sur scène. Le renversement opéré entre le *Salon de 1759* et le *Paradoxe* est si précis et si complet qu'il est difficile de croire que Diderot n'a pas pensé à ce tableau, à la représentation de la *Médée* de Longepierre qui l'a inspiré ou à sa critique du Salon de 1759 au moment d'écrire le *Paradoxe*.

Ces échos du *Salon de 1759* dans le *Paradoxe* font signe vers une évolution plus profonde de l'esthétique diderotienne entre 1759 et 1770. En effet, la condamnation de cette Médée qui est à la fois Médée et Clairon, petite et grande, sur scène et en coulisses, relève d'une critique de la théâtralité. Que cette théâtralité soit critiquée en peinture nous

²⁹⁹ L'écriture du *Paradoxe sur le comédien* s'échelonne en effet sur de nombreuses années. Une première version est rédigée en 1769 et publiée dans la *Correspondance littéraire* à l'automne 1770. Il s'agissait d'un compte rendu que Diderot nomme *Observations sur une brochure intitulée : Garrick, ou les acteurs anglais*. Diderot la retravaille en profondeur, l'étend et lui donne son titre actuel à l'été 1773. Le *Paradoxe* sera retravaillé jusqu'à la fin de sa vie. Voir Didier Kahn, « Introduction » dans *Paradoxe sur le comédien. Critique III*, DPV, tome XX, p. 8. La majorité des anecdotes sur Clairon se trouve déjà dans la version de 1769. *Ibid.*, p. 10.

³⁰⁰ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2005, p. 277.

paraît au terme de ce parcours être accessoire : comme nous croyons l'avoir démontré, Diderot n'hésite pas à penser la peinture avec le théâtre. La théâtralité décriée dans les premiers *Salons* est un phénomène proprement théâtral, qui relève moins de la confusion entre deux arts que de la critique de formes théâtrales particulières. Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, Diderot décrivait en effet le théâtre de son époque comme une prison :

MOI [...] J'avais un ami un peu libertin. Il se fit une affaire sérieuse en province. Il fallut se dérober aux suites qu'elle pouvait avoir, en se réfugiant dans la capitale ; et il vint s'établir chez moi. Un jour de spectacle, comme je cherchais à désennuyer mon prisonnier, je lui proposai d'aller au spectacle. Je ne sais auquel des trois. [L'Opéra, la Comédie-Française ou la Comédie-Italienne] Cela est indifférent à mon histoire. Mon ami accepte. Je le conduis. Nous arrivons ; mais à l'aspect de ces gardes répandus, de ces petits guichets obscurs qui servent d'entrée, et de ce trou fermé d'une grille de fer, par lequel on distribue le billets, le jeune homme s'imagine qu'il est à la porte d'une maison de force, et que l'on a obtenu un ordre pour l'y renfermer. Comme il est brave, il m'arrête de pied ferme ; il met la main sur la garde de son épée ; et, tournant vers moi des yeux indignés, il s'écrit, d'un ton mêlé de fureur et de mépris : « Ah ! Mon ami ! » Je le comprends. Je le rassurai ; et vous conviendrez que son erreur n'était pas déplacée³⁰¹...

L'utopie théâtrale que Dorval présente à Diderot dans les *Entretiens*, dénuée des contraintes matérielles et des codes sociaux associés au théâtre est donc au contraire présentée comme une émancipation.

La cristallisation de ces considérations autour de la figure de Médée³⁰² n'a en soi rien de surprenant, puisque celle-ci est étroitement associée à la poétique du théâtre³⁰³. Aurélie Chevanelle-Couture voit dans la figure de la magicienne la « mémoire du théâtre », une « forme primordiale qui revient périodiquement hanter le présent³⁰⁴ » dans

³⁰¹ *Ibid.*, p. 109.

³⁰² Dans le *Paradoxe*, c'est l'interprétation par la Clairon du rôle d'Agrippine dans le *Britannicus* de Racine que Diderot convoque à de nombreuses reprises.

³⁰³ Marc Fumaroli voit en Médée une « allégorie du théâtre ». Voir « De Pierre Corneille à Jean Racine. De Médée à Phèdre : naissance et mise à mort de la tragédie "cornélienne" », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Paris, Droz, 1990, p. 500.

³⁰⁴ Aurélie Chevanelle-Couture, *Médée comme mémoire du théâtre. Une poétique du mal (1556-1713)*, Thèse de doctorat, McGill, 2017, p. 6.

les moments de rupture dans l'histoire théâtrale³⁰⁵. Par « sa pratique du maléfice » Médée offre « une métaphore de l'illusion dramatique³⁰⁶ ». Cette métaphore justifie la « fausseté » que lui attribue Diderot en 1759, et qui relève précisément de l'échec de l'illusion théâtrale. Mais à qui l'attribue-t-il ? La Médée de coulisses résulte en effet d'une quadruple interprétation : de la fable par Longepierre, du texte de la pièce par Mademoiselle Clairon, de la performance de la Clairon par Van Loo, du tableau de Van Loo par Diderot.

Si on laisse de côté la question des sources afin de considérer cette Médée comme une représentation originale, élaborée par le philosophe, on constate que Diderot fait de Médée une fausse magicienne ridicule et inefficace. La Médée de Diderot incarne un théâtre dont l'illusion échoue lamentablement³⁰⁷. Cette « Médée de coulisse » du *Salon de 1759* est la personnification d'un théâtre aux codes désuets, à tout le moins aux yeux du salonnier. Adoptant l'hypothèse de Chevanelle-Couture selon laquelle une irruption sur les planches de la figure de Médée témoigne d'un point de rupture dans l'histoire du théâtre, nous proposons d'étendre sa problématique pour prendre en considération un texte qui relève de ce que nous avons appelé, avec Lucette Perol, le « théâtre intérieur ».

On peut voir en effet dans la « Médée de coulisse » de 1759 le signe d'une mutation dans la pratique dramatique, puisque le théâtre de Diderot est au cœur de la

³⁰⁵ Voir *Ibid.*, p. 18-20. L'autrice étudie les moments de rupture que constituent la première tragédie à l'antique publiée en français, la naissance de la tragédie classique régulière, les premières pièces à machine et la querelle des Anciens et des Modernes. Elle les rattache respectivement à la *Médée* de La Pérouse (1556), la *Médée* de Pierre Corneille (1635), la *Conquête de la Toison d'or* de Pierre Corneille (1660) et la *Médée* de Longepierre (1694).

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 4.

³⁰⁷ On peut replacer cette mention de Médée par Diderot dans un courant plus large de représentations parodiques de la magicienne vers le milieu du XVIII^e siècle. Voir Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France. Stages and Histories, 1553-1797*, Burlington, Ashgate, 2007, p. 163.

remise en question de la poétique classique en faveur d'une dramaturgie axée sur la représentation visuelle concrète. Celle-ci met de l'avant le travail des artisans du spectacle³⁰⁸, contribuant ainsi au développement du concept moderne de mise en scène³⁰⁹.

L'opposition établie dès 1759 entre Mademoiselle Clairon et son rôle rappelle une autre dualité rencontrée dans le cadre de cette étude : celle d'une double dramaturgie définie à la fois comme poétique du théâtre (sens 1) et comme herméneutique du texte théâtral dans un processus interprétatif auquel participent tous les artisans de la représentation (sens 2)³¹⁰. En retraçant la dramaturgie de sens 1 des *Salons*, nous avons mis au jour sa dramaturgie de sens 2. En effet, l'interprétation des tableaux par le salonnier représente un autre pont entre les *Salons* et le théâtre, puisqu'on peut la rapprocher de l'interprétation du texte théâtral qui sous-tend la dramaturgie de sens 2.

Au fil de notre étude, nous avons identifié deux usages distincts que fait le salonnier de ses facultés interprétatives. Diderot procède en premier lieu à une lecture de l'image afin de reconnaître la scène et d'avoir accès au son et au mouvement que la peinture ne peut pas représenter. Ici, Diderot n'invente rien : Emmanuelle Hénin propose une analyse similaire d'un corpus d'auteurs du XVI^e siècle³¹¹, et la représentation des passions en peinture telle qu'elle était pensée au XVII^e siècle reposait déjà sur une sémiotique de l'action picturale qu'il s'agissait de décoder. Le rapport à la peinture de Diderot est original puisqu'il pousse l'exercice plus loin : à partir de l'image, le salonnier élabore un univers fictionnel dans lequel évoluent les personnages représentés.

³⁰⁸ Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 1-6.

³⁰⁹ Fatima Saadi, *op. cit.*, p. 50.

³¹⁰ Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud, coll. « Papiers », 2017, p. 8.

³¹¹ Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 206.

Le tableau tel qu'il le conçoit est caractérisé par la suggestion d'une temporalité ou d'un espace continu. Au sujet des effets du tableau, qu'il soit théâtral ou pictural, Pierre Frantz écrit ainsi que

[l]'illusion d'un monde extérieur et antérieur, qui déborde le tableau dans l'espace et dans le temps, est un effet construit à l'intérieur du tableau et non un débord. [...] La toile, le tableau de théâtre ne renvoient pas à un référent mais à un monde fictif illimité sur lequel ils se découpent. Car la scène, le tableau interviennent dans une fiction qui est donnée comme déjà présente³¹².

Cela amène Pierre Frantz à mettre à distance l'analyse de Roland Barthes qui, dans son essai « Diderot, Brecht, Eisenstein » propose une conception du tableau diderotien caractérisée par « un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entour³¹³. » Si cette conception du tableau se rapproche des textes des années 1750 comme l'article « Composition » (1753), Diderot s'en éloigne de plus en plus en écrivant les *Salons*.

Plus qu'une « illusion », la suggestion d'un monde extérieur par le tableau semble être une invitation : le dramaturge et le peintre proposent un monde fictif incomplet que le spectateur développe à sa guise. Devant les tableaux de Vernet en 1767, ce développement sera à la fois géographique – Diderot lie entre eux les tableaux, créant donc une campagne continue – et narratif – il peuple les tableaux de toute une galerie de vacanciers. Devant des tableaux de Greuze, l'extension est à la fois narrative et psychologique. C'est ce qu'on observe dans le commentaire de l'*Accordée du village*, présentée au Salon de 1761.

³¹² P. Frantz, *op. cit.*, p. 159.

³¹³ Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, p. 87.



Figure 15 Jean-Baptiste Greuze, *L'Accordée de village*, huile sur toile, 92x117cm, Paris, musée du Louvre (reproduction tirée du site <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062574>.)

Diderot propose une interprétation particulière de la figure féminine à la droite du père. Il s'agit pour lui de la sœur aînée de la fiancée : « On voit dans la sœur aînée qui est appuyée debout sur le dos du fauteuil de son père, qu'elle crève de douleur et de jalousie, de ce qu'on a accordé le pas sur elle à sa cadette. Elle [...] lance sur les fiancés des regards curieux, chagrins et courroucés. » (*Essai sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 166) Rien ne prouve qu'il s'agit bien d'une sœur de la fiancée, et encore moins d'une sœur aînée. Mais même si Diderot a obtenu cette information d'une source à laquelle nous n'avons plus accès, comme une conversation privée avec Greuze, il semble que la jalousie de ce personnage est inférée de l'action que le peintre lui a accordée, et que le salonnier décrit en détail.

L'histoire de la sœur aînée est créée par Diderot, qui précise ainsi l'univers fictionnel proposé par Greuze tout en l'interprétant. Ce qui se joue ici se rapproche de la parafictionnalisation telle que la définit Richard Saint-Gelais. Analyser les motivations d'un personnage en lui attribuant des caractéristiques psychologiques, c'est « contribuer chaque fois à la diégèse par des propositions, qu'elles soient paraphrastiques, synthétiques ou conjecturales : ces propositions [...] ne se rapportent pas tant au récit qu'à l'univers fictif³¹⁴. » La parafictionnalisation est définie par « l'orientation diégétique qu'elle imprime à la lecture³¹⁵ » et qui permet, de manière paradoxale, au texte critique de « s'aventurer sur le terrain de la transfictionnalité – non pour en traiter [...], mais bien pour la mettre en œuvre³¹⁶. » L'élaboration par le peintre d'un univers fictif original explique pourquoi cette forme particulière d'interprétation se rencontre surtout, dans les *Salons*, devant les peintures de genre, comme dans le cas de notre commentaire de la *Piété filiale* de Greuze.

Les facultés interprétatives et créatives du salonnier sont également mises à l'œuvre dans les « tableaux fantômes » dont l'élaboration se base sur une herméneutique critique des toiles. Ces réinterprétations sont plus fréquemment associées aux tableaux d'histoire, comme en témoigne notre commentaire des tableaux de Doyen. Cette division entre peinture d'histoire et peinture de genre est logique : alors que la fiction présentée par le peintre de genre est inconnue du spectateur, qui doit la découvrir et la développer,

³¹⁴ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 458.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 455. Saint-Gelais définit la transfictionnalité comme une « relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques » d'un texte à un autre *Ibid.*, p. 11. Celle-ci diffère donc de l'intertextualité de Genette, puisque le lien tissé entre les deux textes tient spécifiquement à leur contenu référentiel. Saint-Gelais ne propose pas d'application picturale du concept, mais il base son analyse sur un corpus hétérogène comptant du cinéma, de la télévision et de la bande dessinée. Le concept s'applique donc assez facilement à des tableaux narratifs comme ceux de Greuze.

celle que présente le peintre d'histoire est connue, et le spectateur la réinterprète. On pourrait également proposer une analyse de ce deuxième cas en se basant sur la théorie de la transfictionnalité, puisque le principe de base de la peinture d'histoire est précisément le transfert d'une fable au sens classique, c'est-à-dire de « données diégétiques », d'un texte (historique, littéraire, biblique) à un ou plusieurs tableaux : Homère raconte le sacrifice d'Iphigénie ; Le Moyne (1728), Van Loo (1757), Restout (1760) et Désoria (1798) le peignent, pour s'en tenir à la peinture du XVIII^e siècle³¹⁷. La relation qui unit le texte et la peinture est donc à la fois intermédiaire et transfictionnelle.

Cette brève incursion du côté de la théorie de la transfictionnalité nous semble indicative de l'intérêt que pourrait représenter pour l'étude des *Salons* une approche centrée sur les philosophies de la fiction. Celles-ci offrent un appareil conceptuel permettant de penser la contradiction apparente que présente l'idée selon laquelle le critique développe un monde fictif en l'analysant. Cet enjeu touche au cœur de ce qui fait des textes critiques de Diderot une œuvre de création artistique de plein droit.

L'activité à laquelle se livre Diderot en écrivant les *Salons* se rapproche ainsi de celle de la Clairon telle qu'elle est représentée dans le *Paradoxe*³¹⁸. Mademoiselle Clairon, en effet, recrée le texte de manière à le rendre méconnaissable pour le poète : « rien n'est plus dans la vérité que cette exclamation de Voltaire, entendant la Clairon dans une de ses pièces : Est-ce bien moi qui ai fait cela³¹⁹ ? » Le premier interlocuteur explique ainsi au second le procès par lequel Mademoiselle Clairon module le texte : « Quel était donc son talent ? Celui d'imaginer un grand fantôme, et de le copier de

³¹⁷ Voir Marie-Michèle Proulx, *Le Sacrifice d'Iphigénie: l'interartialité spectaculaire dans la peinture française au XVIII^e siècle*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2015, p. 47-49.

³¹⁸ Nous proposons de développer cette idée dans une prochaine étude.

³¹⁹ D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, p. 308.

génie³²⁰. » Mais les acteurs-personnages des *Entretiens sur Le Fils naturel* corrigeaient déjà le texte de Dorval en justifiant leurs modifications par des analyses psychologiques qui rappellent celles de Diderot lorsqu'il refait un tableau peu réussi :

DORVAL : [...] Lorsque l'ouvrage fut achevé, je le communiquai à tous les personnages afin que chacun ajoutât à son rôle, en retranchât, et se peignît encore plus au vrai. Mais il arriva une chose à laquelle je ne m'attendais guère, et qui est cependant bien naturelle. C'est que, plus à leur état présent qu'à leur situation passée, ici ils adoucissent l'expression, là ils pallient un sentiment ; ailleurs ils préparèrent un incident. Rosalie voulut paraître moins coupable aux yeux de Clairville ; Clairville, se montrer encore plus passionné pour Rosalie ; Constance, marquer un peu plus de tendresse pour un homme qui est maintenant son époux³²¹ [...].

Alors même que Diderot défend la thèse de la sensibilité de l'acteur et qu'il met en scène des comédiens qui jouent leur propre rôle, il conçoit le travail de comédien comme une réécriture du texte du dramaturge dans le but de mieux représenter des émotions qui sont envisagées avec un pas de recul, de manière rationnelle ; bref, de sang-froid. Sur ce point précis, le *Paradoxe* semble expliciter une idée qui était déjà en germe dans les *Entretiens*.

Ce travail du texte, qui relève de ce que nous avons appelé ici la « dramaturgie de sens 2 », permet un autre oxymore qui renforce les échos entre le *Salon de 1759* et le *Paradoxe*. Le premier interlocuteur y attribue en effet à la Clairon la magie associée à Médée, cette même magie qui représente une métaphore de l'illusion théâtrale : « Il faut que je vous prenne par la main et que je vous introduise chez la Clairon, cette incomparable magicienne³²². » Dans les *Salons*, la magie est la marque distinctive de Chardin, « grand magicien » (*Salon de 1765*, p. 117) qui, en vrai maître de l'illusion picturale fait croire à Diderot qu'il a devant les yeux « la nature même » (*Salon de 1765*, p. 119). Cette illusion, cependant, passe par un paradoxe : comme le comédien qui se passionne de sang-froid, Chardin représente la nature à partir de taches de couleur qui, de

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Ibid.*, p. 76-77.

³²² *Ibid.*, p. 321.

près, ne ressemblent à rien : « de près on ne sait ce que c'est, et [...] à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée et finit par être celui de la nature. » (*Salon de 1765*, p. 123)

Entre 1759 et 1770, l'association entre la Clairon et Médée est passée d'une Médée contaminée par la petitesse de la Clairon à une Clairon que la maîtrise de son art transforme en magicienne, comme Médée. Alors que la mention des coulisses traduisait en 1759 l'échec de l'illusion théâtrale, Diderot pense en 1769 la création théâtrale avec la Clairon, en coulisses. L'entrée de Diderot dans l'« espace des peintres³²³ », selon l'expression de Starobinski, semble également représenter une entrée en coulisses, peinture et théâtre permettant d'élaborer une théorie originale de la création artistique.

³²³ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 335.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Diderot, Denis, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763* (éd. Jacques Chouillet et Gita May), Paris, Hermann, 1984.

Diderot, Denis, *Salon de 1765* (éd. Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau), Paris, Hermann, 1984.

Diderot, Denis, *Ruines et paysages. Salon de 1767* (éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau), Paris, Hermann, 1995.

Diderot, Denis, *Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie* (éd. Else Marie Bukdahl et al.), Paris, Hermann, 1995.

Corpus secondaire

Diderot, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel, Discours sur la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien* (éd. Jean Goldzink), Paris, GF Flammarion, 2005.

Autres éditions consultées

Diderot, Denis, « Le Fils naturel », « Entretiens sur *Le Fils naturel* », « Discours sur la poésie dramatique » et « Le Père de famille » dans *Œuvres complètes* (éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot), t. X, Paris, Hermann, 1980.

Diderot, Denis, « Paradoxe sur le comédien » dans *Œuvres complètes* (éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot), t. XX, Paris, Hermann, 1995.

Diderot, Denis, *Les Salons* (anthologie, éd. Michel Delon), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2008.

Autres œuvres de Diderot

Diderot, Denis et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *L'Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Édition Numérique, Collaborative et CRitique de l'Encyclopédie (ENCCRE), 17 vol., 1751-1765, accessible en ligne au <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>.

Denis Diderot, « Le Rêve de d'Alembert » dans *Œuvres philosophiques* (éd. Michel Delon), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010,

Autres œuvres d'avant 1900

Alberti, Leon Battista, *De Pictura* (éd. et trad. Danielle Sonnier), Paris, Allia, 2019 [2007].

Aristote, *La Poétique* (trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Paris, Seuil, 1980.

Batteux, Charles, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1747.

Du Fresnoy, Charles-Alphonse, *L'Art de peinture, traduit en français, enrichi de remarques, et augmenté d'un dialogue sur le coloris* (éd. et trad. Roger de Piles), Paris, N. Langlois, 1673 [1668].

Félibien, André, « Préface » dans *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Londres, D. Mortier, 1705.

La Font de Saint-Yenne, Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, Jean Neaulme, 1747.

Laugier, Marc-Antoine, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture, par feu M. l'abbé Laugier, mise au jour et augmentée de plusieurs notes intéressantes* (éd. Charles-Nicolas Cochin), Paris, Claude-Antoine Jombert, 1771.

Le Brun, Charles, *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière des passions*, Paris, E. Picart, 1698.

Riccoboni, Marie-Jeanne, *Lettre de Madame Riccoboni actrice du théâtre italien auteur des Lettres de Miss Fanny Butler et de l'Histoire du Marquis de Crécy*, dans *Œuvres complètes* (éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot), t. X, Paris, Hermann, 1980.

Rousseau, Jean-Jacques, « Les Confessions », dans *Œuvres complètes* (éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond), t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

Rousseau, Jean-Jacques, « Dictionnaire de musique » et « Lettre à d'Alembert sur les spectacles » dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

Corpus critique

Abramovici, Jean-Christophe, « Voir le nu dans les premiers *Salons* », *Diderot Studies*, vol. xxx, 2007, <https://www.jstor.org/stable/40372896?seq=1>.

Baldwin, Tom, « *Ekphrasis* and Related Issues in Diderot's *Salons* », dans James Fowler (dir.), *New Essays on Diderot*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 234-247.

Baldwin, Tom, *Picture as Spectre in Diderot, Proust, and Deleuze*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2017.

Barthes, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein » dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, p. 86-93.

Bertolini, Michele, *Quadri di un'esposizione. I Salons di Diderot*, Rome, Aracne editrice, 2018.

Boch, Julie, « “Si nous continuions à faire des contes?” Les anecdotes dans les Salons de Diderot », dans *La Théorie subreptice. Les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e-XVIII^e siècles)* (dir. Emmanuelle Hénin, François Lecercle et Lise Wajeman), Turnhout, Brepols, 2012, p. 343-361.

Buffat, Marc (dir.), *Diderot, l'invention du drame. Actes de la journée d'étude du 14 octobre 2000 à l'Université Paris VII-Denis-Diderot*, Paris, Klincksieck, 2000.

Bukdahl, Else Marie, *Diderot critique d'art*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980-1982, 2 vol.

Calas, Frédéric, « Le Dialogue imaginé. L'autre scène des *Salons* de Diderot » dans *Style, genres, auteurs no 7 : Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq* (dir. Claire Stolz et Christelle Reggiani), Paris, PUPS, 2007, p. 79-91.

Cammagre, Geneviève « Diderot, de la Correspondance aux Salons. Énonciation épistolaire et critique d'art », *Dix-Huitième Siècle*, n° 32, 2000, p. 473-484.

Cantagrel, Laurent, « La parole et le moment. Diderot et la question de l'énonciation », dans *Aufklärung*, München, Fink, 2007, p. 271-313.

Chartier, Pierre, « Diderot ou le rire du mystificateur », *Dix-Huitième siècle*, n° 32, 2000, p. 145-164.

Chouillet, Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot (1745-1763)*, Paris, Armand Colin, 1973.

Clark, Andrew H., Clark, « L'image-mouvement dans les *Essais sur la peinture* », *Méthode!*, n° 13, 2007, p. 177-185.

Cronk, Nicholas (dir.), *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur Le Fils naturel de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

Cussac, Hélène, « Le dynamisme vital de la voix chez Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 53, 2018, <https://www-cairn-info.proxy3.library.mcgill.ca/revue-recherches-sur-diderot-et-sur-l-encyclopedie-2018-1-page-69.htm>.

Delon, Michel, « Le regard détourné ou les limites de la représentation selon Diderot », dans *Le Regard et l'Objet. Diderot critique d'art. Actes du second colloque des Universités d'Orléans et de Siegen.*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1989, p. 35-53.

Didier, Béatrice, *Diderot dramaturge du vivant*, Paris, PUF, 2001.

Dieckmann, Herbert, *Cinq leçons sur Diderot*, Genève, Droz, 1959, p. 29.

Eisenstein, Sergueï, « Diderot a parlé de cinéma » (trad. Anne Zouboff), *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 661, 1984 [1943].

Frantz, Pierre et Elisabeth Lavezzi (dir.), *Les Salons de Diderot. Théorie et écriture*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

Fumaroli, Marc, « De Pierre Corneille à Jean Racine. De *Médée* à *Phèdre* : naissance et mise à mort de la tragédie "cornélienne" » dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Paris, Droz, 1990.

Kremer, Nathalie, *Traverser la peinture. Diderot – Baudelaire*, Leyde, Brill – Rodopi, 2018.

Langbour, Nadège, *Diderot, écrivain critique d'art*, thèse de doctorat, Université de Rouen, 2007.

Lavezzi, Élisabeth, *La Scène de genre dans les Salons de Diderot*, Paris, Hermann, coll. « Savoir: Lettres », 2009.

Lojkin, Stéphane, *L'œil révolté : les Salons de Diderot*, Arles, Actes Sud, 2007.

Lojkin, Stéphane, « Le problème de la description dans les *Salons* de Diderot », *Diderot Studies*, vol. XXX, 2007, p. 53-72.

Lojkin, Stéphane, « Le technique contre l'idéal. La crise de *l'ut pictura poesis* dans les *Salons* de Diderot », dans Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni et Nathalie Kremer (dir.),

Aux limites de l'imitation : l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles), Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 121-140.

Leichman, Jeffrey M., « What They Talked About When They Talked About Acting: Clairon via Diderot and Talma », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 48, n° 8, 2015, p. 417-436.

Maignant, Aurélien, « Le critique est-il metteur en scène? Relire la querelle d'Horace avec les philosophies de la fiction », *Études de Lettres*, no 313 : Philosophies du jeu théâtral, 2020, p. 229-248.

Mall, Laurence, « *Parerga* ou *ergon*. La problématique du cadre dans les *Salons* de Diderot », *Diderot Studies*, vol. XXXII, 2012, p. 325-344.

Marie, Laurence, « La critique morale, aliment de la théorie esthétique. La *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* et le *Paradoxe sur le comédien* », *Littératures classiques*, vol. 98, n° 1, 2019, p. 185-195.

Marie, Laurence, « La scène de genre dans les *Salons* de Diderot », *Labyrinthe: atelier interdisciplinaire*, n° 3, 1999, p. 79-98.

Mavrakis, Annie, « “Ce n'est pas de la poésie, ce n'est que de la peinture”. Diderot aux prises avec l'*ut pictura poesis* », *Poétique*, n° 153, 2008, p. 63-80.

Mazzocut-Mis, Maddalena, *Philosophy of Picture : Denis Diderot's Salons*, Berne, Peter Lang, 2018.

Mazzocut-Mis, Maddalena et Rita Messori (dir.), *Actualité de Diderot : pour une nouvelle esthétique*, Paris, Mimésis, 2016.

Mortier, Roland, *Le Coeur et la raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990.

Olszevicki, Nicolas, « L'*ekphrasis* dans la théorie dramatique de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 51, 2016, p. 63-73.

Pavy-Guilbert, Élise, « L'écriture en mode mineur d'un auteur majeur. Les *Salons* de Diderot », dans Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Beaudry (dir.), *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 89-100.

Pavy-Guilbert, Élise, *L'Image et la langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Pavy-Guilbert, Élise, « Le musée imaginaire de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 50, 2015, p. 15-44.

Pavy-Guilbert, Élise, « Silence et éloquence. Matière picturale et matière littéraire dans les *Salons* de Diderot », dans Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni et Nathalie Kremer (dir.), *Aux limites de l'imitation : l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 141-153.

Perol, Lucette, « Diderot et le théâtre intérieur », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 49, 2014, p. 145-156.

Pichet, Isabelle, « Le dialogue des morts dans la Collection Deloynes », *Diderot Studies*, vol. XXXVI, 2019, p. 39-52.

Ramond, Catherine, « Les *Salons* de 1759, 1761 et 1763 au regard des théories dramatiques de Diderot », dans Aurélia Gaillard (dir.), *Pour décrire un Salon : Diderot et la peinture. 1759-1766*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Littéralité », 2007, p. 87-107.

Robichaud, Philippe, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Saadi, Fatima, *Diderot et Lessing. La configuration de la scène moderne*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2020.

Setjen, Anne-Élisabeth, « Détachement et attachement de Diderot, critique d'art », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 122, n° 2, juin 2022, p. 295-306.

Starobinski, Jean, *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2012.

Ouvrages théoriques

Bryson, Norman, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 [1982].

Chevanelle-Couture, Aurélie, *Médée comme mémoire du théâtre. Une poétique du mal (1556-1713)*, Thèse de doctorat, McGill, 2017, <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/br86b581g>.

Cussac, Hélène, « Anthropologie du bruit au Siècle des Lumières », *L'autre musique revue*, n° 4, 2016, <http://www.lautremusique.net/lam4/preambule/anthropologie-du-bruit-au-siecle-des-lumieres.html>.

Danan, Joseph, « Qu'est-ce qu'une approche dramaturgique d'un texte de théâtre ? », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 191-192, 2021, <https://journals-openedition-org.proxy3.library.mcgill.ca/pratiques/10990>.

Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud - Papiers, coll. « Apprendre », 2017.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

Delon, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

Dresdner, Albert, *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, Paris, ENSBA, 2005 [1915].

Escola, Marc, *Le Cinéma des Lumières. Diderot, Deleuze, Eisenstein*, Paris, Mimésis, 2022.

Frantz, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^{ème} siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

Frantz, Pierre et Thomas Wynn (dir.), *La Scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Paris, PUPS, coll. « Theatrum mundi », 2011.

Fried, Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* (trad. Claire Brunet), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2017 [1980].

Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, 1993.

Harvey, Sara (dir.), *La Critique au présent. Émergence du commentaire sur les arts (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2019.

Hénin, Emmanuelle, « Iphigénie ou la représentation voilée », *Textuel*, n° 36: Visible/invisible au théâtre, 1999, p. 73-100.

Hénin, Emmanuelle, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

Hobson, Marian, *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

Jauss, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire* (trad. Maurice Jacob), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988.

Landerouin, Yves, *La Critique créative. Une autre façon de commenter les œuvres*, Paris, Honoré Champion, 2016.

Larrue, Jean-Marc et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Théâtre: le lieu où l'on entend », *L'Annuaire théâtral*, n° 56-57, 2015, p. 17-45.

Lehmann, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique* (trad. Philippe-Henri Ledru), Paris, l'Arche, 2002.

Lichtenstein, Jacqueline, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique.*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999.

Louvat-Molozay, Bénédicte et Frank Salaün (dir.), *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2008.

Maingueneau, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004.

Marchand, Sophie, « D'une autre reconnaissance : l'efficacité du cliché des scènes de reconnaissance familiales dans le drame de la seconde moitié du XVIII^e siècle », dans Françoise Heulot-Petit et Lise Michel (dir.), *La Reconnaissance sur la scène française, XVII^e-XXI^e siècles*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2009, p. 185-199.

Marie, Laurence, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.

Meschonnic, Henri, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 6-23.

Naugrette, Catherine et Jean Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987.

Pavy-Guilbert, Élise, « L'*ekphrasis* et l'appel de la théorie au XVIII^e siècle », *Textimage: Le Conférencier*, mai 2013, https://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/pavy.pdf.

Rioux-Beaulne, Mitia, « Note sur la communication des passions en peinture », *Diderot Studies*, vol. XXX, 2007, p.73-87.

Romagnino, Roberto, *Théorie(s) de l'ekphrasis entre Antiquité et première modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Rykner, Arnaud, « Pantomime et tableau vivant. Le "faire tableau" du corps muet », dans *Le Tableau vivant ou l'image performée* (dir. Julie Ramos), Paris, Mare&Martin/ INHA, 2014, p. 149-162.

Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

Sarrazac, Jean-Pierre, « L'auteur de théâtre et le devenir scénique de son oeuvre. Diderot, Ibsen, O'Neill, Brecht », *Registres. Revue d'études théâtrales*, n° 4, novembre 1999, p. 168-175.

Sarrazac, Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Paris, 2000.

Stalnaker, Joanna, *The Unfinished Enlightenment. Description in the Age of the Encyclopedia*, Ithaca, Cornell University Press, 2010.

Tunstall, Kate, « “Le récit est un voile.” Esthétique et Lumières », dans *Interdisciplinarity : Qu'est-ce que les Lumières ? : La reconnaissance au dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « SVEC », n° 12, 2006, p. 143-154.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre II: L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981.

Ubersfeld, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1999.

Vouilloux, Bernard, « Les trois âges de la critique d'art française », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 111, n° 2, 2011, p. 387-403.

Webb, Ruth, Ekphrasis, *Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009.

Wygant, Amy, *Medea, Magic and Modernity in France. Stages and Histories, 1553-1797*, Burlington, Ashgate, 2007.

Zumthor, Paul, « Oralité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, 2008, p. 169-202.

Autres sources

Collection de pièces sur les Beaux-Arts imprimées et manuscrites, recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et M. Deloynes, par Georges Duplessis, dite «Collection Deloynes», 63 tomes en 65 volumes, 2069 pièces, Paris, BnF site Richelieu, Cabinet des Estampes et des Photographies, accessible en ligne au <https://gallica.bnf.fr/html/und/images/collection-deloynes?mode=desktop>.

Fort, Bernadette, « Introduction » dans *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, Paris, ENSBA, 1999.

McClellan, Andrew, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Pichet, Isabelle (dir.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Archéologie d'une institution*, Paris, Hermann, 2014.

Pichet, Isabelle, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, Paris, Hermann, 2012.

Proulx, Marie-Michèle, *Le Sacrifice d'Iphigénie: l'interartialité spectaculaire dans la peinture française au XVIII^e siècle*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2015, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/13630>.

Trousseau, Raymond, *Diderot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio biographies », 2007.