

Note sur la communication des passions en peinture : le *Salon de 1763*

Dans une contribution consacrée à la notion d'« identification à l'autre » chez Diderot¹, Gianluigi Goggi a montré comment le *Salon de 1767* témoigne d'une intensification de la réflexion sur les mécanismes de la sympathie, probablement occasionnée par la lecture de la *Théorie des sentiments moraux* d'Adam Smith (traduite par Eidous en 1763), que, par ailleurs, Diderot aurait rencontré en 1766 chez les d'Holbach. Suivant Goggi, le développement de cette réflexion daterait *au moins* de la période des *Essais sur la peinture* (1765), et l'on en trouverait aussi des traces dans les lettres à Sophie Volland des 1^{er} août 1765 et 4 octobre 1767. Ce que montre Goggi, c'est que la théorie de l'identification à autrui, comme mécanisme sur lequel s'appuie le développement des sentiments moraux, constitue chez Diderot une sorte de réponse aux différentes tentatives de fonder la sympathie sur quelque principe naturel que ce soit : sens moral (comme chez Hutcheson, et comme Diderot croit à tort le retrouver chez Smith), amour naturel pour autrui (Voltaire), pitié naturelle (Rousseau), etc.

Ce que nous proposons ici, c'est simplement d'ouvrir quelques pistes de réflexion sur la possibilité d'une origine beaucoup plus précoce de cette idée. Il semble évident en effet que la période identifiée par Goggi comme un moment où la question de la sympathie prend une place de plus en plus grande dans la pensée de Diderot corresponde à une volonté de ce dernier de s'insérer dans des débats contemporains. Seulement, il apparaît que les prises de positions de Diderot sont, somme toute, cohérentes avec un certain nombre d'idées qu'il a déjà développées dans d'autres contextes. En d'autres termes, il nous apparaît qu'au moment où Diderot décide de *dialoguer* ouvertement – comme il aime tant à le faire, c'est-à-dire en empruntant le vocabulaire et les thèmes de

¹ Gianluigi Goggi, « L'interprétation matérialiste de l'identification à l'autre chez Diderot », dans : Béatrice Fink et Gerhardt Stenger (dir.), *Être matérialiste à l'âge des lumières. Hommage offert à Roland Desné*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. «écriture»), 1999, p. 117-134. L'étude présentée ici se situe également dans le prolongement de l'ouvrage d'Ida Hisashi : *Genèse d'une morale matérialiste*, Paris, Champion, 2001, qui s'attache justement à montrer la façon dont Diderot s'insère dans les débats sur la sympathie qui ont cours entre les philosophes moraux anglais.

ses interlocuteurs, pour les rapporter à sa propre pensée – avec les théoriciens de la sympathie, il a déjà en main ce qu'il faut pour élaborer sa propre pensée. Il ne s'agit pas ici de nier que la pensée de Diderot évolue au fil du temps et des discussions auxquelles il participe, ni d'affirmer qu'il serait précurseur d'une théorie des sentiments moraux qui se développera par la suite, mais plutôt d'attirer l'attention sur le fait que cette évolution peut être vue comme le résultat de transferts de modèles d'un registre discursif à un autre.

En l'occurrence, nous voudrions ici montrer que la théorie diderotienne de l'identification pourrait avoir été développée d'abord dans le contexte de l'élaboration de la nouvelle dramaturgie que Diderot s'efforce de mettre en place vers la fin des années 1750, qu'on la voit ressurgir dans la réception du roman richardsonien au début des années 1760, et qu'enfin elle devient aussi un outil pour la critique picturale, et ce, de manière plus probante dans le *Salon de 1763*. Cela pourrait expliquer, par ailleurs, le fait que Diderot poursuive au fil de ses écrits sur la peinture cette réflexion sur l'identification à autrui. Mais elle ne s'achève pas avec les *Salons* : dans ses *Observations sur Hemsterhuis* (1774), encore, Diderot revient sur ce terrain en invoquant un exemple qu'il a pris chez Smith, ce qui montre l'importance qu'a pris cette question pour lui².

Théorie de l'identification dans le Discours sur la poésie dramatique

L'un des aspects les plus importants de la dramaturgie diderotienne est, cela est bien connu, sa théorie du « quatrième mur », qu'on trouve formulée en conclusion du chapitre 11 du *Discours sur la poésie dramatique* (1758), intitulé « De l'intérêt ». De l'intérêt : là est tout le paradoxe³ apparent de la théorie, que c'est dans un chapitre consacré à ce qui assure la communication des passions de la scène aux spectateurs qu'apparaît la nécessité de « ne pense[r] non plus au spectateur que s'il n'existait pas » (VS, IV, p. 1310). Ce caractère apparemment paradoxal, il vient de ce que le dit chapitre répond à deux ordres de difficultés. Sur le plan dramaturgique strict, Diderot s'en prend

² « [Hemsterhuis :] Lorsque nous voyons un homme vertueux persécuté et terrassé par sa mauvaise fortune, et implorant notre secours ; en soulageant ses peines nos larmes coulent, ou de pitié, ou de plaisir. / [Diderot :] C'est que nous pleurons sur nous-mêmes. C'est que c'est à nous-mêmes que nous donnons l'aumône. C'est que tout cela n'est que le phénomène du couvreur que nous voyons suspendu à une corde et qui nous transit de frayeur. C'est que l'imagination nous accroche à la même corde. » (*Observations sur Hemsterhuis*, VS, I, p. 744)

³ « On trouvera dans mes idées tant de paradoxes qu'on voudra, mais je persisterai à croire que... » (*De la poésie dramatique*, VS, IV, p. 1306)

aux « faiseurs de règles générales »⁴, qui ont stipulé que le dénouement d'une pièce de théâtre devait faire l'objet d'une surprise pour le spectateur. Mais l'analyse des ressorts dramaturgiques entraîne Diderot sur une question d'un autre ordre, qui reste ici abordée de biais, touchant la communication des passions proprement dite – question qui touche, donc, au moins autant la morale et la rhétorique qu'elle concerne le théâtre.

Le chapitre roule en fait presque essentiellement sur le problème de la surprise qu'on doit ou non ménager au spectateur. Sur ce point, la position de Diderot est claire : si la surprise est un effet qu'on peut vouloir ménager dans une pièce de théâtre, son intérêt est de courte durée :

Le poète, écrit-il, me ménage, par le secret, un instant de surprise ; il m'eût exposé, par la confiance, à une longue inquiétude. Je ne plaindrai qu'un instant celui qui sera frappé et accablé dans un instant. (VS, IV, p. 1306)

Ce que Diderot met en évidence, en critiquant la surprise comme ressort dramatique, c'est le fait qu'elle repose sur une relation symétrique entre le personnage et le spectateur, qui assure que tous deux découvrent en même temps les dessous d'une intrigue. Le spectateur est alors amené à voir les événements qui surviennent de la même façon que le personnage lui-même – si bien qu'à un personnage qui avance aveuglément vers le dénouement funeste de sa propre tragédie répond l'insouciance du spectateur qui ne peut éprouver de compassion ou de terreur *pour* le personnage, ne sachant pas plus que lui que le malheur attend au bout de l'intrigue. Une telle dramaturgie repose sur le principe que l'identification du spectateur l'amène à éprouver les mêmes émotions que le personnage. Diderot oppose à ce modèle l'idée que notre intérêt dépend de notre connaissance du *contexte narratif* dans lequel se situe le personnage, contexte qui suppose que *nous sachions mieux que lui quel sera le dénouement de ses actions*.

Si l'état des personnages est inconnu, le spectateur ne pourra prendre à l'action plus d'intérêt que les personnages : mais l'intérêt doublera pour le spectateur, s'il est assez instruit, et qu'il sente que les actions et les discours seraient bien différents, si les personnages se connaissaient. C'est ainsi que vous produirez en moi une attente violente de ce qu'ils deviendront, *lorsqu'ils pourront comparer ce qu'ils sont avec ce qu'ils ont fait ou voulu faire*.

Que le spectateur soit instruit de tout, et que les personnages s'ignorent s'il se peut [...]
(*Ibid.*, p. 1308)

⁴ « Ô faiseurs de règles générales, que vous ne connaissez guère l'art, et que vous avez peu de ce génie qui a produit les modèles sur lesquels vous avez établi ces règles, qu'il est le maître d'enfreindre quand il lui plaît ! » (*Ibid.*, p. 1306)

Ce que montre Diderot, à grand renfort d'exemples, c'est que les situations les plus pathétiques des tragédies connues reposent toujours sur ce décalage entre l'information disponible au spectateur et celle dont dispose le personnage. Ce qui me fait prendre Œdipe en pitié au moment où il assassine tel homme avec lequel il a une altercation, c'est que je sais, moi, spectateur, que c'est son propre père qu'il met à mort – qu'il réalise, donc, la destinée qu'il croit fuir – et que j'attends désormais avec appréhension l'émotion qu'il aura quand il le découvrira. Suivant une telle dramaturgie, l'identification du spectateur au personnage ne lui fait pas éprouver les émotions du personnage, mais seulement celles qu'il juge que le personnage devrait éprouver s'il était instruit de sa situation. Mon émotion est donc conditionnée *par ma position de spectateur*, que je mets à la place de celle du personnage. Si l'identification est source d'intérêt, c'est non pas parce que j'éprouve ce que le personnage éprouve, mais parce que *je* me substitue à lui, *moi*, tel que je suis, c'est-à-dire spectateur. Je me dédouble en victime aveugle du destin et témoin de ma position de victime. « Mais que deviens-je, si le coup se fait attendre, *si je vois l'orage se former au-dessus de ma tête* ou sur celle d'un autre, et y demeurer longtemps suspendu ? » (*Ibid.*, p. 1306) Le pathétique, ici, ne résulte pas de la douleur d'autrui (puisque autrui peut par ignorance de son état ne pas connaître sa souffrance), mais de la réflexion de la situation d'autrui dans mon regard.

Ce qui est en cause, on l'aura compris, en ce qui a trait à la communication des passions, c'est que cette conception de l'identification est incompatible avec les théories « oratoires », qui s'efforcent d'expliquer les mécanismes de la sympathie par le biais d'une théorie du mimétisme passionnel – théories qui ont cours chez les rhéteurs comme Bernard Lamy, mais dont l'articulation philosophique la plus significative se trouve chez Malebranche⁵. Pour les tenants de cette explication du phénomène, qui s'appuient autant sur les travaux physiognomoniques d'un Le Brun⁶ que sur l'anatomie d'un Thomas Willis⁷ par exemple, les signes des passions qui apparaissent sur le corps de l'orateur se transmettent « par machine » sur celui des auditeurs, qui sont alors émus des mêmes

⁵ Voir, par exemple, *De la recherche de la vérité*, L. V, ch. 3, dans : *Œuvres complètes de Malebranche*, II, p. 145

⁶ Voir, notamment, Angelica Gooden, « "Une peinture parlante" : The *Tableau* and the *Drame* », *French Studies* 38, 1984, 4, p. 397-413.

⁷ Sur l'impact de l'anatomie de Thomas Willis sur Malebranche, voir l'introduction de Delphine Kolesnik-Antoine à : Nicolas Malebranche, *De la recherche de la vérité, Livre II : De l'imagination*, Paris, Vrin (Coll. « Bibliothèque des textes philosophiques »), 2006.

passions. Si l'occasionnalisme malebranchien vient offrir une sorte de caution philosophique à cette conception de la transmission des affects, c'était déjà à cette aune qu'on interprétait le précepte horatien/quintilien qui demande que l'orateur soit ému pour émouvoir – et qui sera radicalement mis en question, on le sait, dans un autre contexte par Diderot⁸ – chez les rhéteurs et théoriciens du théâtre. Or, ces lignes de Diderot sont « paradoxales » aussi parce qu'elles n'admettent pas que l'*actio* ou la pantomime seules soient la cause de l'émotion du spectateur. Le pathétique n'est pas une émotion directement infusée par les signes qui apparaissent sur le corps d'autrui, mais par la *comparaison* que l'on fait entre ces signes et la situation dans laquelle ils se manifestent⁹.

L'intérêt, écrira Diderot plus tard, dépend principalement du style et de la poésie, de l'enchaînement nécessaire des événements, et de la rapidité avec laquelle ils m'accélèrent vers un but dernier et connu. Je parle de l'intérêt du tout. Quant à l'intérêt particulier des scènes, c'est l'effet des tableaux, du style, oui, du style ; du contraste des personnages avec leur situation, et des rapports qu'ils ont entre eux¹⁰.

Il est significatif que cette configuration surgisse en pleine période de développement de la notion de *tableau* comme foyer de la dramaturgie diderotienne, lequel tableau se constitue comme « unité organique » constituée par la mise en rapport *dans l'esprit du spectateur* des divers éléments de la narration¹¹. Véritable retranscription dans des termes rigoureusement dramaturgiques de la définition du Beau comme « perception de rapports » (*Traité du Beau*, VS, IV, p. 99), Diderot réintroduit en quelque sorte ce que son commentaire du « Qu'il mourût » cornélien avait déjà mis au jour, à

⁸ Le *Paradoxe sur le comédien* (1773), en effet, s'intéresse à la question, mais d'un autre point de vue, à savoir celui de la psychologie de l'acteur lui-même, et des ressources qu'il doit utiliser pour composer son *actio*. Or, ce qui nous intéresse ici porte de manière plus précise sur la source des émotions du spectateur. Mais que le problème des émotions au théâtre soit de longue date au moment où Diderot écrit investi par des enjeux liés à l'interprétation de la rhétorique antique, cela est attesté par les débats sur le rapport entre les émotions de l'orateur et celles de ses auditeurs au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles. On lira, sur cette question : Allison Grear, « A Background to Diderot's *Paradoxe sur le comédien* : the Role of the Imagination in Spoken Expression of Emotion, 1600-1750 », *Forum for Modern Language Studies* 21, 1985, 3, p. 225-238.

⁹ Anne Coudreuse (*Le Goût des larmes*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 80 *et sq.*) a relevé chez Marmontel une distinction entre pathos direct et indirect, le premier désignant celui causé par le discours pathétique, le second fonctionnant par l'hypotypose, qui, en l'occurrence, suppose que l'orateur qui veut faire éprouver l'émotion qui l'agite, se mette en situation de *narrateur* de la situation qui l'émeut.

¹⁰ « Critique du *Spartacus* de Saurin » [pour la *Correspondance littéraire*], DPV, XIII, p. 146.

¹¹ Nous tirons ces expressions de : Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 167 *et sq.*

savoir que ce qui fait tableau suppose une mise en relation des éléments narratifs de la scène :

Je demande à quelqu'un qui ne connaît point la pièce de Corneille, et qui n'a aucune idée de la réponse du vieil Horace, ce qu'il pense de ce trait : *Qu'il mourût*. Il est évident que celui que j'interroge ne sachant ce que c'est que ce *qu'il mourût*, ne pouvant deviner si c'est une phrase complète ou un fragment, et apercevant à peine entre ces trois termes quelque rapport grammatical, me répondra que cela ne lui paraît ni *beau* ni *laid*. Mais si je lui dis que c'est la réponse d'un homme consulté sur ce qu'un autre doit faire dans un combat, il commence à apercevoir dans le répondant une sorte de courage qui ne lui permet pas de croire qu'il soit toujours meilleur de vivre que de mourir ; et le *qu'il mourût* commence à l'intéresser. Si j'ajoute qu'il s'agit dans ce combat de l'honneur de la patrie ; que le combattant est le fils de celui qu'on interroge ; que c'est le seul qui lui reste ; que le jeune homme avait affaire à trois ennemis, qui avaient déjà ôté la vie à deux de ses frères ; que le vieillard parle à sa fille ; que c'est un Romain : alors la réponse *qu'il mourût*, qui n'était ni *belle*, ni *laide*, s'embellit à mesure que je développe ses rapports avec les circonstances, et finit par être sublime. (*Ibid.*, p. 103)

Communication des passions et genre moral : l'Éloge de Richardson

Comme l'a souligné Pierre Frantz¹², ce qui fait la marque de l'évolution de la notion de tableau au cours du XVIII^e siècle, c'est que celui-ci devient progressivement envisagé comme *unité sémantique*. Ce qui fait tableau pour Diderot dans le « Qu'il mourût » cornélien, c'est précisément la *comparaison* faite par le spectateur entre le discours du « vieil Horace » et les circonstances, comparaison qui demande que le spectateur soit extérieur à la scène pour en saisir toute la sublimité. Ainsi, ce qu'éprouve le spectateur se trouve conditionné l'unité de sens que produit cette comparaison. Cela devient encore plus flagrant quand, dans le *Discours sur la poésie dramatique*, Diderot montre que le tableau constitue *en fait* un redéploiement d'éléments sensibles dont les rapports sont unifiés sous la forme d'une idée :

Demandez-lui par exemple : qu'est-ce que la justice ? Et vous serez convaincu qu'il ne s'entendra lui-même que quand, la connaissance se portant de son âme vers les objets par le même chemin qu'elle y est venue, il imaginera deux hommes conduits par la faim vers un arbre chargé de fruits ; l'un monté sur l'arbre, et cueillant ; et l'autre s'emparant, par la violence, du fruit que le premier a cueilli. Alors il vous fera remarquer les mouvements qui se manifesteront en eux ; les signes du ressentiment d'un côté, les symptômes de la crainte de l'autre ; celui-là se tenant pour offensé, et l'autre se chargeant lui-même du titre odieux d'offenseur.

Si vous faites la même question à un autre, sa dernière réponse se résoudra en un autre tableau. Autant de têtes, autant de tableaux différents peut-être : mais tous représenteront deux hommes éprouvant dans un même instant des impressions contraires ; produisant des mouvements opposés ; ou poussant des cris inarticulés et sauvages, qui, rendus avec le temps dans la langue de l'homme policé, *signifient* et *signifieront* éternellement : justice, injustice. (*Discours sur la poésie dramatique*, VS, IV, p. 1300)

¹² Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau...*, op. cit., p. 182 et sq.

Il s'agit bien, en l'occurrence, de montrer que le tableau est *d'abord* une unité sémantique et que c'est à ce titre qu'il produit son effet sur le spectateur¹³.

C'est en grande partie sur la base de cette conception de la communication des affects que Diderot est amené à penser le rôle pédagogique possible de l'art. Tant que la communication des passions est définie en termes de *contagion*, les ressources du pathétique sont perçues comme des effets pathologiques : le spectateur est entraîné par la représentation des passions. Mais du moment où Diderot les réinterprète à l'aune d'un processus d'identification *asymétrique*, les passions qui atteignent le spectateur sont considérées comme celles d'un *juge* placé en tiers. Le « quatrième mur », alors, déploie toute sa fonctionnalité : il s'agit de me faire *prendre parti*.

Dans son *Éloge de Richardson* (1761), Diderot montre ainsi que le genre moral auquel se livre le romancier anglais doit être analysé selon les termes que sa dramaturgie lui a permis de développer. Le roman de Richardson est appelé une « mise en action » des sentences des moralistes (*Éloge de Richardson*, VS, IV, p. 155), mise en action dont l'effet pathétique n'est pas réductible à cette contagion affective qui rend, pour ses détracteurs, le roman condamnable¹⁴. Au contraire : cet effet est entièrement conditionné par un jeu d'identification reposant sur la capacité du spectateur à reconstruire le contexte dans lequel l'action évolue, à déceler la fausseté des passions feintes, à reconnaître les vraies passions.

Celui qui agit, on le voit, *on se met à sa place ou à ses côtés* ; on se passionne *pour ou contre lui* ; on s'unit à son rôle, *s'il est vertueux* ; on s'en écarte avec indignation, s'il est injuste ou vicieux. (*Éloge de Richardson*, VS, IV, p. 155 – nous soulignons)

Ô Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, *on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne*. Combien de fois ne me suis-je surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant : « Ne le croyez pas, il vous trompe... Si vous allez là, vous êtes perdu. » (*Id.*)

¹³ Voir : Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot (1745-1763)*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 212-215.

¹⁴ On sait que la condamnation de la lecture des romans est un *topos* qui se perpétue loin dans le XVIII^e siècle. Elle s'appuie généralement sur cette idée que le roman *flatte des passions naturelles* en s'appuyant sur les mécanismes contagieux qui prennent corps dans l'imagination. Pour un exemple de ce type de condamnation tardive, voir Étienne Bonnot de Condillac, *Traité de l'art de penser*, ch. 5 « De la liaison des idées et de ses effets », dans : *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [Réimpressions de l'édition de Paris, 1821-1822], Tome V, p. 38-44.

Approbation, blâme, admiration, irritation, indignation : ce sont là les passions qui soulèvent des juges extérieurs à une action, sympathisant avec les victimes qui avancent inexorablement vers les griffes de leurs bourreaux, s'indignant de la perfidie des manigances de ces derniers. Ce sont là les passions de qui observe une suite d'événements auxquels son intérêt personnel n'est pas mêlé. De là vient le « paradoxe » que nous avons évoqué plus haut : l'identification n'opère que si je ne suis pas intéressé à l'action¹⁵ – ce pourquoi elle doit être refermée sur elle-même ; alors, et alors seulement, je prends intérêt *pour le sort d'autrui*, ce qui, en définitive, constitue la seule définition possible d'une sympathie non égoïste (Diderot écrit : « Qu'est-ce que la vertu ? C'est, sous quelque face qu'on la considère, un sacrifice de soi-même. », *id.*). Le genre moral parvient en quelque sorte à réfléchir depuis une perspective d'impartialité les tenants et aboutissants de nos actes quotidiens.

C'est lui [Richardson] qui porte le flambeau au fond de la caverne ; c'est lui qui apprend à discerner les motifs subtils et déshonnêtes qui se hâtent de se montrer les premiers [...] Si je sais, malgré les intérêts qui peuvent troubler mon jugement, distribuer mon mépris ou mon estime selon la juste mesure de l'impartialité, c'est à Richardson que je le dois. (*Id.*)

L'*Éloge de Richardson* figure donc comme un lieu privilégié dans l'élaboration d'une théorie diderotienne des sentiments moraux. Or, on le voit, celle-ci se construit autour d'une conception de la communication des affects qui se construit *contre* les doctrines fondées sur quelque sentiment naturel de pitié, d'amour pour autrui, ou sur un sens moral inné : si l'éducation morale est nécessaire, c'est très précisément parce que la souffrance d'autrui ne nous atteint pas de prime abord. L'enjeu, ici, comme l'a montré l'article de Goggi que nous citons au début de cette étude, consiste certes dans la tentative de Diderot d'élaborer une théorie de la sympathie qui soit résolument matérialiste, c'est-à-dire ne reposant que sur l'amour de soi, mais, d'autre part, il importe qu'une telle théorie n'aboutisse pas dans une réduction de l'action morale à une action égoïste. C'est pourquoi, dans l'analyse qu'il présente du roman richardsonien, Diderot met en relief la posture particulière que fait prendre au spectateur la narration des événements.

¹⁵ *Ibid.*, p. 156 : « On éprouve à l'aspect de l'injustice une révolte qu'on ne saurait s'expliquer à soi-même. C'est qu'on a fréquenté Richardson ; c'est qu'on a conversé avec l'homme de bien, *dans des moments où l'âme désintéressée était ouverte à la vérité.* » [Nous soulignons]

Narration, tableau pictural et identification : le Salon de 1763

Caractéristique principale de la puissance narrative de Richardson : cette *énergie* de style, qui confère aux descriptions cette puissance d'illusion sans laquelle le tableau ne parvient pas à déployer son effet avec toute la force dont il est susceptible. C'est qu'on ne peut prendre intérêt à ce qui a l'air feint : Richardson « me montre le cours général des choses qui m'environnent. Sans cet art, mon âme se pliant avec peine à des biais chimériques, l'illusion ne serait que momentanée, et l'impression faible et passagère. » (*Id.*) L'illusion – concept fondamental de l'esthétique diderotienne, et dont Lessing s'est ressaisi – est cette qualité de style par laquelle l'artiste parvient à *augmenter la perceptibilité des rapports* constitutifs de la beauté de la représentation. Ainsi, si le tableau de l'injustice décrit dans le *Discours sur la poésie dramatique* peut être multiplié par autant de « têtes » susceptibles de l'exécuter, tous n'auront peut-être pas la puissance requise pour émouvoir. Tout, ici, est affaire de degré : un artiste pourra avoir une grande idée, l'autre saura distribuer ses figures selon une convenance désirable, un dernier aura ce *style* qui donne l'impression de voir la chose même, c'est-à-dire saura rendre toutes les nuances qui font apercevoir jusqu'au détail la complexité narrative de la situation (jeux de physionomie, altérations de la voix, éclair fugitif traversant le regard, etc.)¹⁶. « Sachez que c'est à cette multitude de petites choses que tient l'illusion. » (*Éloge de Richardson*, VS, IV, p. 159)

En un sens, la notion de *tableau* – théâtral, romanesque – telle que Diderot l'emploie constitue une catégorie qui a cet intérêt particulier de faire tenir ensemble les différentes « parties du discours » que la rhétorique et la poétique classiques analysent comme des entités autonomes : invention, disposition et élocution, voire action et élocution, se voient pour ainsi dire « resolidarisées ». La mise en *tableau* suppose cette capacité insigne du poète à déployer une unité sémantique dans le divers de la sensation

¹⁶ On ne peut manquer ici d'évoquer ce passage éloquent de Diderot, extrait de son essai *Sur Térence* (VS, IV, p. 1361) : « Dans les jugements divers que j'entends porter tous les jours, rien n'est si commun que la distinction du style et des choses. Cette distinction est trop généralement acceptée pour n'être pas juste. Je conviens qu'où il n'y a point de choses, il ne peut y avoir de style ; mais je ne conçois pas comment on peut ôter au style sans ôter à la chose. » Passage crucial, où Diderot montre, ensuite, qu'ôter le style revient à ne laisser que le « squelette », entendre que l'idée générale reste, mais perd toute l'énergie qui permet de la faire voir avec toutes les circonstances dont elle est susceptible.

tout en préservant son organicité. L'application de ce schéma à la peinture semblait aller de soi, considérant qu'elle lui empruntait le terme même de tableau¹⁷. Pourtant, la progression manifeste qui caractérise les premiers *Salons*, ceux de 1759 et de 1761, illustre à notre sens que Diderot a avancé dans cette entreprise « à tâtons ». Certes, la notion de tableau était suffisamment élaborée pour permettre à Diderot d'opérer un certain nombre d'analogies entre les parties du discours et les parties de la peinture – unifiant de la sorte sa théorie de la création artistique¹⁸.

Toutefois, en ce qui a trait aux modalités de la communication des affects, il faut à Diderot, semble-t-il, avant d'arriver à une pleine maîtrise de ses concepts, exercer son œil de critique. Si le commentaire de Deshayes qu'offre le *Salon de 1761* (VS, IV, p. 213-215) en laisse présager la possibilité, de même que celui du *Combat de Diomède et d'Énée* de Doyen et que celui de *L'Accordée du village* de Greuze, la question de l'organisation narrative comme source des émotions n'est pas réellement thématisée. Un fait, cependant, mérite d'être relevé : les réactions de Diderot aux tableaux de Deshayes et de Doyen le montrent déjà attentif aux effets de contrastes entre les personnages qui permettent de mettre en évidence le rapport asymétrique qui fonde le mécanisme d'identification. Ainsi, dans le tableau de ce dernier, ce ne sont pas les personnages fuyant de peur pour lesquels nous éprouvons de la sympathie, ce n'est pas par les passions représentées que nous sommes émus, mais par le mouvement général du tableau qui suscite l'effroi (« Cette composition est toute d'effroi », VS, IV, p. 224). C'est l'unité de sens du tableau qui nous fait pénétrer au cœur de sa structure narrative, unité de sens qui repose, notamment, sur le fait que nous reconnaissons les personnages, que nous distinguons leur fonction et leur état : Diderot relate par exemple qu'on a reproché à Doyen le caractère esquissé des dieux présents dans la scène, et cherche alors à réhabiliter « cette imagination qui [lui] paraît de génie » (*Ibid.*, p. 225).

¹⁷ L'article COMPOSITION de l'*Encyclopédie* contenait déjà toutes les indications nécessaires à ce sujet : « Un tableau bien composé est un tout renfermé sous un seul point de vue, où les parties concourent à un même but, et forment par leur correspondance mutuelle un ensemble aussi réel, que celui des membres dans un corps animal. » (VS, IV, p. 120)

¹⁸ Le *Salon de 1761* déclare, par exemple : « La couleur est dans un tableau ce que le style est dans un morceau de littérature. Il y a des auteurs qui pensent ; il y a des peintres qui ont de l'idée. Il y a des auteurs qui savent distribuer leur matière ; il y a des peintres qui savent ordonner un sujet. Il y a des auteurs qui ont de l'exactitude et de la justesse. Il y a des peintres qui connaissent la nature et qui savent dessiner. Mais de tous les temps, le style et la couleur ont été des choses précieuses et rares. » (VS, IV, p. 217)

Quoiqu'il en soit, c'est dans le *Salon de 1763* qu'il nous semble voir ressurgir de manière plus substantielle la question de la sympathie comme effet d'une comparaison entre les actions des personnages et leur situation. Deux remarques préliminaires s'imposent :

1) Le *Salon de 1763* contient une digression sur l'art du portrait qui interroge ce qui, dans ce genre pictural, mérite notre estime (VS, IV, p. 245-246). Diderot défend cette idée que *le portrait doit être conçu autour d'une action pour intéresser*¹⁹. Cette idée tombe à point nommé, puisqu'elle vise justement à distinguer deux types d'expérience esthétique possibles. Les gens du monde tendent à considérer que la ressemblance constitue l'enjeu fondamental de l'art du portrait ; les artistes demandent simplement qu'il soit bien peint. Or, Diderot fait remarquer que la ressemblance est digne du premier « barbouilleur » venu, alors qu'un « beau pinceau » est une chose rare. C'est que la ressemblance, du point de vue pictural, ne demande pas de capacité d'invention. En fait, ce qui assure quelque postérité à un portrait ne peut tenir à la ressemblance pour la simple et bonne raison qu'après un certain, personne ne peut plus en juger, alors que la beauté du pinceau est quelque chose qui demeure. Mais pour peu qu'on tienne compte de la question de l'*intérêt*, on doit aussi comprendre que, sans action, un portrait n'engage pas d'affection sympathique parce qu'il s'adresse directement à nous : « C'est une chose bien douce pour nous, fait dire Diderot aux gens du monde, que de retrouver sur la toile l'image vraie de nos pères, de nos mères, de nos enfants, de ceux qui ont été les bienfaiteurs du genre humain, et que nous regrettons. » Le caractère ambigu du portrait vient alors de ce qu'il fournit une satisfaction qui, au fond, est strictement égoïste : s'il ne fait pas tableau par la représentation d'une action, c'est qu'il s'adresse à nous non du point de vue désintéressé qu'exige la position de spectateur, mais du point de vue intéressé – au sens où nous désirons avoir des portraits de nos proches. C'est par manque de clôture sur soi, et par manque de narrativité, qu'il laisse de glace tous ceux qui ne connaissent pas la personne représentée.

¹⁹ « Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances, sans composition, j'en parlerai peu ; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser, il faut une action, alors ils auront tout le talent du peintre d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance. » (VS, IV, p. 245)

2) En une occasion significative, Diderot critique un tableau en montrant que son peintre n'a pas su ménager l'effet pathétique qu'on en attendrait par le titre. *L'Évanouissement d'Esther* (VS, IV, p. 242-243) par Restout est comparé à un *Esther devant Assuérus* du Poussin – évidemment au grand désavantage du premier, à qui Diderot suggère malicieusement de prendre sa retraite. Ironiquement, Diderot substitue ensuite au froid monarque et à l'Esther moribonde de Restout une scène imaginaire où il serait, lui, en face d'une Sophie pénétrée d'une douleur similaire à celle qui affecte l'Esther biblique. Ce procédé, qui sera pratiqué avec une régularité croissante au cours des *Salons* plus tardifs, rappelle les développements du *Discours sur la poésie dramatique* sur l'identification : Restout n'a pas su respecter ces règles de convenance, qui permettent de donner aux caractères les passions qui correspondent à leur situation. En substituant sa scène imaginaire à celle de Restout, Diderot laisse entendre que le tableau de ce dernier ne présente pas les choses selon les rapports qu'elles *devraient* avoir entre elles. C'est donc un Diderot juge, et au fait de la construction narrative à laquelle renvoie le titre, qui se met à la place d'Assuérus et qui évalue l'adéquation du tableau à ce qu'il prétend représenter. Le principe d'identification, ici, devient alors plus qu'un effet de la scène perçue, mais une configuration *normative* qui permet de déterminer ce que les passions des personnages en présence doivent être – configuration tout à fait similaire à celle qui nous fait éprouver de la terreur ou de la pitié pour un personnage qui avance sans s'en douter vers son propre malheur, configuration qui, encore une fois, illustre que le processus d'identification est avant tout dépendant d'une capacité du spectateur à reconstituer le sens d'un tableau par la mise en relation de tous ses aspects narratifs.

Mais c'est évidemment dans le long commentaire que Diderot réserve à *La Piété filiale* de Greuze que l'importance de cette configuration est mise en relief. D'abord, parce que le genre (« Le genre me plaît. C'est la peinture morale. », VS, IV, p. 275) est par définition voué à produire le type d'effets qu'explique la relation d'identification.²⁰ Fait éloquent, Diderot commence par en réformer le titre en le changeant pour *De la récompense de la bonne éducation donnée* : tout se passe comme si Diderot prétendait

²⁰ Diderot relate ainsi la réaction d'une jeune fille, s'écriant, à la vue du tableau : « Ah, mon Dieu, comme il me touche ; mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer. » (VS, IV, p. 275)

que sa lecture du tableau lui avait fait voir les choses sous un autre angle. Le tableau n'est pas celui de *La Piété filiale*, mais de la récompense que reçoit le personnage principal – qui est le père paralytique. Et cela se découvre d'emblée par la façon dont les rapports entre les divers personnages sont organisés (« Il est entouré de ses enfants et de ses petits-enfants, la plupart empressés à le servir. », *ibid.*, p. 275.).

L'organisation sémantique de la peinture de Greuze répond tout à fait aux exigences de Diderot : véritable *tableau*, s'y enchaîne toute une série d'événements qui convergent pour permettre à l'esprit d'en capter l'unité de sens. Cela permet à l'instantanéité de la scène figée sur le tableau de se déployer dans le temps. Ainsi : « Tout est rapporté au principal personnage et ce qu'on fait dans le moment présent, *et ce qu'on faisait dans le moment précédent.* » (*Ibid.*, p. 276) En effet, Diderot, dans la description qu'il fait du tableau, se permet de reconstituer tout le hors-champ dont les traces viennent amplifier la grandeur du moment :

À côté de sa fille est la 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, et elle avance de côté sa tête pour entendre. (*Ibid.*, p. 276 – nous soulignons)

L'accomplissement du peintre, qui a su faire un tableau au sens propre du terme, se marque du fait que toutes les parties de la peinture atteignent au plus haut niveau de solidarité : convenance des passions avec les caractères, ordonnancement sans confusion, vérité de la couleur, mouvement. Diderot défend Greuze contre nombre des critiques qu'on lui fait, en leur reprochant d'être fondées sur de mauvaises interprétations de la scène – seuls demeurent quelques petits défauts insignifiants. L'énergie de la scène atteint donc un paroxysme qui élève l'émotion jusqu'à hauteur d'un « transport ».

Ce qui émeut dans la scène, donc, ne tient pas à telle ou telle expression, mais à son organisation sémantique. C'est que nous nous mettons à la place de ce père paralytique qui reçoit « un secours marqué de celui de qui il était le moins en droit de l'attendre ». (*Ibid.*, p. 277) C'est en effet par le truchement d'un tel système de relations que le *sens* du tableau que nous parvenons à reconstituer produit son effet et nous émeut. Émotion qui vient de cet effet de substitution par lequel nous découvrons une norme morale et qui nous y attache.

Ne devons-nous pas être satisfaits de le [le pinceau] voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu ? (*Ibid.*, p. 275)

Conclusion

Comme nous l'annoncions en amorce de cette étude, ce qui importait avant tout pour nous était de montrer que la question de la sympathie telle qu'elle sera abordée par Diderot au moment où il rencontre la théorie smithienne des sentiments moraux pourrait avoir une origine précoce dans la réflexion sur les mécanismes de l'expérience esthétique. Certes, à ce moment, Diderot la traite toujours, en quelque sorte, de biais. Cependant, on peut repérer ce que nous avons appelé ici une configuration qui, par sa souplesse, peut être déplacée par Diderot d'un champ de réflexion vers un autre. On ne s'étonnera pas que Diderot ait pu en venir à en étendre l'application à la morale.

Au cœur de cette configuration se trouve cette idée fondamentale que le processus d'identification est ce qui permet dans un même mouvement de découvrir les normes morales et de nous y attacher. C'est là un aspect intéressant de la pensée du jeune Diderot, puisque lui qui fonde la possibilité de faire du théâtre et des autres arts un outil de régénérescence des mœurs.

Or, cela n'était possible qu'à mettre en cause les théories de la communication des passions héritées de ces penseurs qui, comme Malebranche, veulent en réduire le mécanisme à un pur régime de relation cause/effet entre des corps. Le matérialisme de Diderot se trouve de la sorte, une fois de plus, éviter de verser dans un réductionnisme outrancier.

Mitia Rioux-Beaulne
Université d'Ottawa