

**« NOTRE ÂME EST UN TABLEAU MOUVANT ».
ÉNERGÉTIQUE DES ÉMOTIONS ET PUISSANCE
DE L'IMAGE CHEZ DIDEROT**

JEAN-LOUIS HAQUETTE

Université de Reims Champagne-Ardenne

**« NOTRE ÂME EST UN TABLEAU MOUVANT ». THE ENERGETIC
DYNAMICS OF EMOTIONS AND THE POWERS OF IMAGES**

Abstract: In the broader context of the sensualist theory of passions, Diderot's thought on drama and painting is an interesting point of view on the links between visuality and emotions in the 18th century. The image of the "tableau mouvant" is revealing of the opposition between images and language in the expression of emotions, and, in Diderot's view, the inferiority of the latter. In several moments of different texts concerning passions and emotions, the *totum simul* of images is opposed to the successive dimension of language. Accordingly, the poetics of drama relies heavily on gesture and pantomime, when a sublime movement is more meaningful than a long discourse. In the artistic communication of emotions, visual efficiency is the touchstone of success for Diderot, as in his analysis of the failed portrait of Mademoiselle Clairon by Van Loo. In a more unexpected way, the expressive body also plays an important role in Diderot's reaction to Richardson novels. It fosters an integration of detailed gestures in both *Le Neveu de Rameau* and *La Religieuse*, where Diderot skilfully plays with dramatic visual expressivity.

Keywords: Denis Diderot, emotions, *enargeia*, theater, painting, aesthetics
Mots clés : Denis Diderot, émotions, énergie, théâtre, peinture, esthétique

Si un courant philosophique domine progressivement la pensée cognitive du XVIII^e siècle, c'est bien le sensualisme, qui, du Royaume-Uni, se diffuse dans toute l'Europe continentale. Il se traduit notamment par une promotion du visible, qui, contrairement à la pensée baroque, n'est plus considéré comme une propédeutique à l'invisible, mais un moyen de connaissance. Le développement des sciences de l'observation (géologie, botanique, zoologie) en témoigne assez. Le domaine des émotions, ou des passions, pour employer le terme de l'époque¹, se prête très bien à cette approche sensualiste, car la

¹ Il faut rappeler que le terme émotion, dans l'*Encyclopédie*, n'a pas le sens moderne élargi, mais conserve son sens étymologique : « EMOTION, s. f. (*Gramm.*) mouvement léger; il se prend au physique et au moral; et l'on dit : cette nouvelle me causa de l'émotion; il avait de l'émotion dans le poulx. (*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751–1765, vol. 5, p. 572). Quant à « sentiment », le *Dictionnaire de Trévoux* le définit encore d'abord comme sensation

réflexion sur les passions repose depuis longtemps sur la question de l'articulation des états de l'âme à la vie corporelle². L'article « Passion » de l'*Encyclopédie* s'inscrit dans cette filiation, qui fait dépendre étroitement la passion d'une perception: « On peut rapporter toutes les passions à ces deux sources principales, la douleur et le plaisir; c'est-à-dire à tout ce qui produit une impression agréable ou désagréable³. » Sous la même entrée, le *Dictionnaire de Trévoux* propose une approche similaire : « se dit des mouvements et des différentes agitations de l'âme selon les divers objets qui se présentent aux sens⁴. »

Dans ce contexte, j'ai choisi de m'intéresser à la place grandissante que prend la notion de visibilité dans le débat littéraire et esthétique sur les émotions au siècle des Lumières⁵. En effet la perception passe prioritairement par la vue, et la question des images émouvantes occupe le devant de la scène, dans une théorie de la contagion passionnelle. La pensée esthétique de Diderot est un bon point d'observation de cette évolution, car elle donne une place cardinale à ce qu'on pourrait appeler la communication artistique des états affectifs. Dans la lignée d'un de Piles, pour qui la peinture doit toucher le spectateur⁶, Diderot développe une conception de l'œuvre d'art tournée vers la réaction sensible du destinataire, qu'il s'agisse de théâtre ou de peinture. C'est bien sûr un parcours que je proposerai ici, non une réflexion d'ensemble. Il s'appuiera essentiellement sur les textes consacrés au théâtre, mais passera par la peinture pour conduire au renouvellement de l'écriture de la prose. J'essaierai de mettre en lumière quelques enjeux de la rhétorique de la vie affective au siècle des Lumières : comment le visible suscite les émotions, et, de façon réciproque, comment les émotions, états psychologiques, deviennent visuellement perceptibles, et enfin selon quelles modalités l'art peut les susciter.

Images de la vie intérieure

Diderot, dans la *Lettre sur les sourds*, exprime l'idée d'une infériorité, voir une incapacité, du langage verbal à rendre compte de la vie psychique. C'est ce qu'exprime le recours à la métaphore du tableau, dans un passage célèbre :

Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à la rendre avec fidélité ; mais il existe en entier et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup. La formation des langues exigeait la décomposition ; mais

(« propriété de l'animal dont les organes reçoivent les diverses impressions des objets ») puis comme jugement ; le sens moderne n'arrive qu'en troisième position (*Dictionnaire universel français et latin*, dit *Dictionnaire de Trévoux* (1738–1742) : Nancy, tome X, col. 1931–1932).

² On pourrait même penser que le sensualisme est une transposition à la connaissance intellectuelle de la théorie de l'origine sensorielle des passions.

³ *Encyclopédie*, *op. cit.*, vol. 12, p. 146.

⁴ *Dictionnaire de Trévoux*, *op. cit.*, tome V, col. 613.

⁵ Ma réflexion s'appuie notamment sur les études de Delon, M. (1988) : *L'Idée d'énergie au tournant du siècle des Lumières (1770–1820)*. Paris : PUF, et de Frantz, P. (1998) : *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris : PUF.

⁶ Piles, R. de (1708) : *Cours de peinture par principes*. Paris : J. Estienne.

voir un objet, le juger beau, éprouver une sensation agréable, désirer la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant⁷.

Au sein du monde de la peinture, l'auteur oppose l'instant de la contemplation visuelle au processus de la création du tableau. C'est la vie psychique qui est allégorisée : la pensée réflexive, marquée par la successivité du langage, ne peut être parfaitement fidèle à l'immédiateté de l'état de l'âme et à ses variations. Il y a ici une déperdition originaire, ce qui crée une nostalgie de la plénitude émotionnelle. J. Chouillet a beau rappeler que le « tableau mouvant » n'existe pas comme objet dans le monde pictural, il n'en demeure pas moins que la peinture fournit un substrat heuristique⁸ pour penser la saisie de la vie intérieure. Avant le *Laocoon* de Lessing (1766), Diderot transpose à la vie psychique l'opposition entre d'un côté la successivité et la temporalité du langage verbal et de l'autre la simultanéité et la spatialité de l'image peinte :

Autre chose est l'état de l'âme, autre chose le compte que nous en rendons soit à nous-mêmes, soit aux autres ; autre chose la sensation totale et instantanée de cet état, autre chose l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester et nous faire entendre⁹.

La « sensation totale et instantanée » de l'émotion s'oppose à l'« attention successive et détaillée » du langage, comme la peinture au langage, le second terme étant dévalorisé par rapport au premier. On comprend donc que, si l'on veut faire le chemin inverse, c'est-à-dire créer une émotion, il faut s'appuyer autant sur le visible que sur le langage. Pour Diderot, il s'agit pour l'art, notamment dramatique, de recréer ce *totum simul* de l'émotion. Le sens de la vue est privilégié dans le rapport au monde, comme sens dominant ; la pensée de Diderot sur le langage tend de façon récurrente à donner la primauté à l'énergie du visible sur la discursivité verbale¹⁰. On pourrait parler ici d'utopie visuelle, Diderot rêvant d'obtenir par l'image dramatique l'intensité de l'émotion à son état natif dans la conscience¹¹. Il est caractéristique que, pour représenter les émotions, même par la verbalisation, Diderot ait recours à la peinture : « un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse ».

⁷ Diderot, D. (1994–1997) : « Lettre sur les sourds ». In *Œuvres*. Versini, L. (éd.). Paris : Laffont, Bouquins, vol. IV, p. 30.

⁸ Il faut rappeler ici qu'on trouve trois occurrences de « tableau mouvant » dans l'*Encyclopédie* sous les plumes de d'Alembert, Turgot et Jaucourt (respectivement vol. 5, p. iv ; vol. 6, p. 262, vol. 9, p. 652), preuve que l'idée, sinon l'objet, existait chez les contemporains de Diderot. Par ailleurs, Diderot reprend à Mme Riccoboni l'expression « tableau mouvant » à propos du théâtre, comme le rappelle K. Kovacs (« L'expression des passions dans la théorie dramatique de Diderot », *Acta Romanica Szegediensis*, XXII (2003), pp. 93–103). Elle ne fait cependant pas le lien avec *La lettre sur les sourds*.

⁹ Diderot, D. (1994–1997), « Lettre sur les sourds », *op. cit.*, IV, p. 30.

¹⁰ Cf. Haquette, J.-L. (2014) : « Le langage et la puissance de l'image dans l'esthétique de Diderot ». In Le Ru, V. (éd.). *Diderot, Langue et savoir*. Reims : Epure, pp. 13–30.

¹¹ Cf. Haquette, J.-L. (2000) : « Le Public et l'intime, réflexions sur le statut du visible dans le *Fils naturel* et les *Entretiens* ». In Buffat, M. (éd.). *Diderot, l'invention du drame*. Paris : Klincksieck, pp. 59–76.

La visibilité expressive : théâtre et peinture

Cette axiologie est à la racine de la théorie dramatique de Diderot, que ce soit du côté du jeu de l'acteur comme du côté de l'écriture théâtrale. Pour appeler à une réforme du théâtre, l'immédiateté de l'émotion est mise en comparaison avec la rhétorique verbale traditionnelle de l'émotivité, et la comparaison se fait au détriment de cette dernière :

Un ami tendre et sensible revoit un ami qu'il avait perdu par une longue absence ; celui-ci reparaît dans un moment inattendu, et aussitôt le cœur du premier se trouble : il court, il l'embrasse, il veut parler ; il ne saurait : il bégaye des mots entrecoupés, il ne sait ce qu'il dit, il n'entend rien de ce qu'on lui répond ; s'il pouvait s'apercevoir que son délire n'est pas partagé, combien il souffrirait ! Jugez par la vérité de cette peinture, de la fausseté de ces entrevues théâtrales où deux amis ont tant d'esprit et se possèdent si bien. Que ne vous dirais-je pas de ces insipides et éloquentes disputes à qui mourra ou plutôt à qui ne mourra pas, si ce texte, sur lequel je ne finirais point, ne nous éloignait de notre sujet¹² ?

De façon significative, pour critiquer la poétique théâtrale de son temps, Diderot oppose la peinture (au sens figuré) à l'éloquence, l'une étant qualifiée de vraie, la seconde d'insipide. On notera, au passage, l'importance des signes non verbaux, dans le petit « tableau¹³ » que Diderot fait ici. La même topologie se trouve reproduite, en dehors du contexte dramatique direct, pour opposer la contemplation d'un événement réel et son récit :

Avez-vous jamais réfléchi à la différence des larmes excitées par un événement tragique et des larmes excitées par un récit pathétique ? On entend raconter une belle chose : peu à peu la tête s'embarrasse, les entrailles s'émeuvent, et les larmes coulent. Au contraire, à l'aspect d'un accident tragique, l'objet, la sensation et l'effet se touchent ; en un instant, les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent ; celles-ci viennent subitement ; les autres sont amenées¹⁴.

À la successivité provoquée par le récit, lui même successif, s'oppose le *totum simul* de l'émotion née de la perception visuelle. La reprise des mêmes termes (« tête », « entrailles », « larmes ») ne fait que souligner la différence d'intensité des deux émotions, l'une étant soudaine, l'autre progressive¹⁵. On retrouve exactement la même opposition qu'à propos du tableau mouvant, mais située sur un autre plan. De cette conception

¹² *Paradoxe sur le comédien*. In Diderot (1994–1997) : *Œuvres, op. cit.*, vol. IV, p. 1397. Comme on le sait, ce texte repose tout entier sur la place de l'émotion dans l'art de l'acteur. Contre l'opinion dominante, il fait de l'impassibilité de l'acteur la condition de la création de l'émotion chez le spectateur. Pour Diderot c'est cette réflexivité mise au service d'un effet esthétique qui donne un statut d'artiste à l'acteur.

¹³ Il faut rappeler que le mot tableau, même au sens figuré, renvoie toujours à la peinture à l'époque de Diderot. « Ouvrage de peinture sur une table de bois, de cuivre, etc. ou sur de la toile. [...] Il signifie, figurément, la représentation naturelle et vive d'une chose, soit de vive voix, soit par écrit. » *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) : 4^e édition. Paris : Veuve Brunet, vol. 2, p. 792. Le sens figuré repose sur l'énergie de la représentation verbale, qui donne à voir, comme un tableau peint.

¹⁴ *Paradoxe sur le comédien, op. cit.*, p. 1384. La conclusion de l'exemple est dramatique : il faut préférer un « coup de théâtre naturel et vrai » à une « scène éloquente » pour conclure une pièce.

¹⁵ On retrouve l'opposition entre la tête et les entrailles, si importante pour la théorie des émotions chez Diderot (elle est présente dans les *Salons*, notamment celui de 1767, comme dans les écrits sur le théâtre). Malgré la soudaineté de l'émotion issue du spectacle réel, on notera que Diderot la fait partir

découle une réflexion sur ce que nous appellerions aujourd'hui l'émotivité : elle repose sur une capacité à visualiser : « Qui sont donc les hommes les plus faciles à émouvoir, à troubler, à tromper peut-être ? Ce sont ceux qui sont restés enfants, et à qui l'habitude des signes n'a point ôté la facilité de se représenter les choses¹⁶. »

On ne s'étonnera donc pas de l'insistance dans les écrits sur le théâtre, sur l'éloquence du geste, souvent commentée¹⁷. Elle découle directement de cette promotion du lien entre vision et émotion. Pour donner à la parole sa pleine force communicative, les signes non verbaux deviennent capitaux¹⁸ :

[...] dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique, les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée ; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur¹⁹ [.]

Le geste n'est pas simple vecteur d'expressivité, dans la perspective de l'*actio* oratoire ; il supplée, par sa visibilité, aux limites de la communication langagière, toujours inférieure à l'intensité émotive que veut obtenir le dramaturge. Dans ce contexte, un langage visuel peut parfois se substituer complètement au langage verbal : c'est la pantomime, qui signifie, par une image, un état d'âme que les mots ne pourront jamais exprimer avec autant d'efficacité :

[...] il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Macbeth dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Macbeth s'avance en silence et les yeux fermés sur la scène, imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent été encore teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans. Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords²⁰ !

Un détour par le domaine pictural permettra de comprendre toute l'importance des liens entre visibilité et rhétorique de l'émotion²¹. En 1759, Carle Van Loo expose au Salon, un tableau représentant Mademoiselle Clairon dans le rôle de Médée. C'est la femme de

des entrailles pour s'emparer de la tête, alors que dans le récit pathétique, le sentiment se communique de la tête aux entrailles.

¹⁶ *Salon de 1767*. In Diderot (1994–1997) : *Œuvres*. Versini, L. (éd.), *op. cit.*, vol. IV, pp. 622–623.

¹⁷ Voir par exemple Hisashi, I. (1999) : « La « pantomime » selon Diderot. Le geste et la démonstration morale ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 27, pp. 25–40.

¹⁸ Même si l'on peut accepter l'analyse de S. Lojkine, distinguant deux régimes de l'image picturale, entre la période du *Fils naturel* et celle du *Paradoxe*, ici Diderot ne varie pas. Voir Lojkine, S. (1992) : « Le langage pictural dans le *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot », *Le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot, Cahiers Textuel* (Paris VII), pp. 87–99.

¹⁹ *Paradoxe*, *op. cit.*, p. 1379.

²⁰ *Lettre sur les sourds et les muets*, *op. cit.*, p. 17. Il faut souligner que l'exemple, comme souvent dans ce domaine chez Diderot, renvoie à un instant sublime. À cette époque, l'héritage longinien, et sa reformulation par Boileau jouent un rôle important dans la réflexion sur le théâtre. Il se combine ici avec le talent d'un acteur dont l'expressivité gestuelle a fait la célébrité en Europe.

²¹ On sait que l'admiration de Diderot pour Greuze repose sur cette capacité à rendre visible une gamme de passions, dans ses grandes compositions notamment (voir *Salon de 1765*, Diderot (1994–1997) : *Œuvres*, *op. cit.*, vol. III, p. 388 et suivantes).

l'ambassadeur de Russie à Paris, la princesse Gallitzin qui avait commandé au peintre ce tableau au sujet peu commun, glorifiant celle qu'on considérait comme la première tragédienne de son temps²². La toile représente le moment célèbre où Médée, sur son char ailé, échappe à la vengeance d'un Jason désespéré par la mort de ses enfants. Alors que le sujet avait tout pour lui plaire – La Clairon est une des références majeures pour le jeu dramatique dans le *Paradoxe*²³ – Diderot n'aime pas le tableau de Van Loo, à cause de la faiblesse, selon lui, de la représentation des émotions :

C'est une décoration théâtrale avec toute sa fausseté ; un faste de couleurs qu'on ne peut supporter ; un Jason d'une bêtise inconcevable. L'imbécile tire son épée contre une magicienne qui s'envole dans les airs, qui est hors de portée, qui laisse à ses pieds ses enfants égorgés. C'est bien cela ? Il fallait lever au ciel ses bras désespérés, avoir la tête renversée en arrière, les cheveux hérissés ; une bouche ouverte qui poussa de longs cris ; des yeux égarés²⁴.

Diderot, qui, à son habitude, refait le tableau, s'appuie sur la tradition des « têtes d'expression », codifiée depuis la conférence de Charles Le Brun à l'Académie de peinture (1668), et dont des exemples visuels avaient été à plusieurs reprises publiés, notamment par J. Audran en 1727²⁵. L'échec du tableau repose donc ici sur l'incapacité à rendre visible avec efficacité la passion dont le personnage doit être pris. C'est d'ailleurs une donnée assez fréquente de la critique picturale de Diderot : le peintre étant réduit à la pantomime, il doit veiller à l'efficacité de la visualisation des émotions.

De façon inattendue, dans un texte curieux de 1772, Mademoiselle Clairon elle-même conseille à un jeune acteur d'aller étudier l'expression des passions chez les peintres. Il s'agit d'un article anonyme publié dans la *Correspondance littéraire* de Grimm en 1772, et intitulé « De l'art théâtral, rêve²⁶ ». Un personnage féminin, mécontent d'avoir composé une mauvaise pièce de clavecin, s'endort, et rêve qu'elle est La Clairon. Deux jeunes gens qui veulent devenir acteurs lui sont envoyés, l'un par Voltaire, l'autre par l'ancien directeur de l'Opéra-Comique. Elle renvoie assez vite le premier, et prodigue ses conseils au second, « qui n'était point beau » mais « avait beaucoup de physionomie », c'est-à-dire était plus expressif. Le « personnage » de Mademoiselle Clairon développe la théorie de l'acteur cultivé (dérivée de celle du *doctus pictor*, développée depuis la Renaissance). Elle intègre à la formation de l'expressivité de l'acteur, puisque c'est l'objectif poursuivi, le modèle pictural et celui de la sculpture :

²² Joseph Léris (1723–1803), dite Mademoiselle Clairon, fut pensionnaire de la Comédie Française de 1743 à 1765. Cf. Mengès, C. (1989) : « Diderot et le portrait de Mademoiselle Clairon en Médée, gravé par Beauvarlet », *Littératures*, 20, pp. 16–24.

²³ « Quel jeu plus parfait que celui de la Clairon ? Cependant suivez-la, étudiez-la et vous serez convaincu qu'à la sixième représentation elle sait par cœur tous les détails de son jeu comme tous les mots de son rôle. » *Paradoxe, op. cit.*, p. 1381.

²⁴ *Salon de 1759*. Diderot (1994–1997) : *Œuvres, op. cit.*, vol. IV, p. 194.

²⁵ *Les Expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, Paris, J. Audran, 1727 (consultable en ligne sur Gallica). L'attitude évoquée combine les planches de l'effroi et du désespoir. Sur ces questions, voir R. Démoris, « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », site Fabula, rubrique Colloque en ligne (<http://www.fabula.org/colloques/document624.php>, consulté le 1/02/2018).

²⁶ Maurice Tourneux, éditeur de la *Correspondance littéraire*, attribue sans hésitation mais sans argument, le texte à Mme d'Épinay. Née Louise Tardieux d'Esclavelles, Mme d'Épinay (1726–1783) fut la maîtresse de Grimm, et collabora, comme Diderot, au périodique manuscrit qu'il dirigeait.

Un cours de tableaux et de statues vous sera, avec le temps, fort utile. Peut-être le ferai-je avec vous, pour vous apprendre à bien voir, et à faire un bon usage de ce que vous aurez vu. Je n'aurai garde de diriger votre coup d'œil sur telle ou telle attitude. Si le statuaire ou le peintre a bien rempli sa tâche, vous apercevrez dans l'instant le sentiment, la passion qu'il a voulu rendre. Nous examinerons cette passion et ses effets, nous verrons si l'attitude et l'expression que l'artiste leur a données sont vraies ; et à force d'observation, votre âme, accoutumée peu à peu à recevoir subitement toutes ces diverses impressions, pliera insensiblement toute votre personne à suivre ses mouvements, et vous finirez par savoir jouer la comédie²⁷.

On remarquera que, comme chez Diderot, si l'artiste a accompli son but, le sentiment est perçu dans l'instant... Si la peinture, dans ce texte, comme dans ceux de Diderot, est un modèle d'expressivité, c'est que, privée du secours de la verbalisation, et en quelque sorte condamnée à la visualisation des passions, elle se rapproche de l'état natif des émotions, qui est pré-langagier. Un théâtre qui veut communiquer une émotion doit se méfier de l'éloquence, et, comme une peinture efficace, miser sur les signes non verbaux... L'énergétique de l'émotion dépend de la puissance de l'image, qu'elle soit picturale ou dramatique.

Le renouvellement de la prose

Cette conception, toute orientée chez Diderot vers le théâtre, et critère de l'analyse picturale, ne s'applique pas qu'à ces domaines. Il me semble qu'elle touche aussi le domaine de la fiction en prose, ce qui a été moins souvent relevé. C'est dans l'essai *De la poésie dramatique* qu'on trouve explicité ce rapprochement, dans ce qui apparaît comme une digression inattendue :

C'est la peinture des mouvements qui charme surtout dans les romans domestiques. Voyez avec quelle complaisance l'auteur de *Pamela*, de *Grandisson* et de *Clarisse* s'y arrête ! Voyez quelle force, quel sens et quel pathétique elle donne à son discours ! Je vois le personnage ; soit qu'il parle, soit qu'il se taise, je le vois ; et son action m'affecte plus que ses paroles²⁸.

Le lecteur des romans de Samuel Richardson, surtout *Clarissa Harlowe* (1748) et *Sir Charles Grandison* (1753), sera sans doute surpris du jugement de Diderot. C'est plutôt l'éloquence verbale de la passion qu'il retiendra que sa force visuelle. Il n'en demeure pas moins que Diderot lit le roman en quelque sorte à la lumière de l'énergie visuelle dramatique. La répétition du « je vois » annonce la pointe : « son action me touche plus que ses paroles ». La maxime pourrait être appliquée au théâtre, mais c'est de roman qu'il s'agit. Il y a ici un souvenir de lecture qui est explicité dans l'*Éloge de Richardson*, publié en 1761 :

²⁷ Grimm, M. et alii (1877-1882) : *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. In Tourneux, M. (éd.). Paris : Garnier, vol. 9, p. 407.

²⁸ *De la poésie dramatique*. Diderot (1994-1997) : *Œuvres, op. cit.*, vol. IV, p. 1338.

Je ne me rappelle point, sans frissonner, l'entrée de Clémentine dans la chambre de sa mère, pâle, les yeux égarés, le bras ceint d'une bande, le sang coulant le long de son bras et dégouttant du bout de ses doigts, et son discours : *Maman, voyez, c'est le vôtre*. Cela déchire l'âme²⁹.

On est face à une lecture visuelle du passage, qui isole dans la prose les procédés du théâtre. L'image frappante n'est d'ailleurs pas sans affinité avec le passage déjà cité qui soulignait l'expressivité sublime du geste de Lady Macbeth, dans la pièce de Shakespeare. L'adjectif sublime est d'ailleurs aussi employé à propos de Clémentine.

Si Diderot apprécie chez Richardson la puissance des images, qui contribue à l'expressivité passionnelle, il la met aussi en pratique, dans un certain nombre de textes de fiction en prose, notamment dans des œuvres devenues célèbres mais qui demeurèrent confidentielles de son vivant, *Le Neveu de Rameau* et *La Religieuse*³⁰. Je me contenterai de donner un passage en exemple pour chacune. Le point commun est l'utilisation expressive du geste, qui renouvelle en partie l'écriture romanesque de l'époque. En effet l'éloquence du corps n'est que rarement présente, ou seulement de façon schématique et topique³¹. Diderot quant à lui donne à certains de ses personnages une gestuelle expressive.

Le cas le plus connu et le plus spectaculaire est celui du neveu de Rameau, doué d'une capacité extraordinaire pour la pantomime. À plusieurs reprises dans le texte, le personnage, par sa gestuelle imite soit des attitudes (celles de musiciens notamment) soit des émotions. C'est le cas dans le passage suivant :

Puis il se mit à sourire, à contrefaire l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant ; il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attaché sur d'autres yeux, la bouche béante, les bras portés vers quelque objet ; il attend un ordre, il le reçoit, il part comme un trait, il revient, il est exécuté, il en rend compte ; il est attentif à tout ; il ramasse ce qui tombe, il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds ; il tient une soucoupe ; il approche une chaise ; il ouvre une porte ; il ferme une fenêtre, il tire des rideaux ; il observe le maître et la maîtresse ; il est immobile, les bras pendants, les jambes parallèles ; il écoute, il cherche à lire sur les visages et il ajoute : Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux³².

²⁹ *Éloge de Richardson*. In Diderot (1994) : *Ceuvres esthétiques*. Vernière, P. (éd.). Paris : Dunod, Classiques Garnier, pp. 46–47. Il s'agit de la scène de la folie de Clémentine, que sa mère a voulu faire saigner par un chirurgien pour qu'elle retrouve son état normal. Elle a cru qu'on voulait la tuer. Cf. S. Richardson, *Sir Charles Grandison*, T. III, lettre 26, (<https://ebooks.adelaide.edu.au/r/richardson/samuel/grandison>, consulté le 1/02/2018). Sir Charles Grandison tombe amoureux d'une jeune Italienne catholique, dont il a aidé le père. Cet amour est rendu impossible à cause de la différence des religions. Le mot de Clémentine est dans la traduction, pas dans l'original.

³⁰ Rédigé vers 1762, revu en 1773, *Le Neveu de Rameau* demeura manuscrit jusqu'à la mort de Diderot en 1784. Voir l'introduction et le dossier de Jean-Claude Bonnet. In Diderot (1983) : *Le Neveu de Rameau*. Paris : Flammarion, GF. Il parut pour la première dans une traduction allemande de Goethe en 1805, et en français en 1823. *La Religieuse* fut publiée dans la *Correspondance littéraire* en livraisons entre octobre 1780 et mars 1783. Elle parut en volume en 1796. Voir l'introduction de Florence Lotterie. In Diderot (2009) : *La Religieuse*. Paris : Flammarion, GF.

³¹ De façon caractéristique, Anne Coudreuse part de *La Religieuse* de Diderot dans son article « Le langage du corps souffrant dans quelques œuvres du XVIII^e siècle. » In Girardini, E. – Henrot, G. (2004) : *Le corps à fleur de mots*. Padoue : Unipress, pp. 43–67.

³² *Neveu de Rameau, op. cit.*, p. 126.

Le style accumulatif et coupé vise à rendre la *maestria* du personnage-caméléon. Cette succession de personnages n'est pas sans rapport avec le jeu d'un comédien que Diderot admirait, David Garrick (1717–1779), le plus célèbre acteur shakespearien du XVIII^e siècle, directeur du théâtre de Drury Lane à Londres. Il s'était produit dans les salons parisiens, qu'il avait marqués justement par son talent expressif pour la pantomime. Diderot l'avait rencontré. Il a recours à son exemple comme justification de sa position, dans le *Paradoxe* :

Garrick passe sa tête entre les deux battants d'une porte, et, dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu. Est-ce que son âme a pu éprouver toutes ces sensations et exécuter, de concert avec son visage, cette espèce de gamme ? Je n'en crois rien, ni vous non plus³³.

Dans le *Neveu*, il s'agit d'écrire la pantomime et de faire vivre un personnage hors du commun, fascinant et agaçant, qui a marqué durablement les lecteurs de ce texte à partir du XIX^e siècle. Ce n'est pas d'abord par son verbe qu'il est passé à la postérité, mais par sa gestuelle.

Dans la *Religieuse*, c'est plus nettement l'exemple de Richardson qui sert de guide à l'écriture. Le geste n'y a pas le côté spectaculaire qu'il possède dans le *Neveu*, mais il vient participer à l'énergie de la représentation des passions³⁴. Ainsi, au début de son séjour au couvent, la supérieure va remettre une lettre à Suzanne, qui lui annonce la décision de sa famille. La gestuelle de la main vient accompagner une émotion qui est en l'occurrence feinte, comme le savent et Suzanne et le lecteur, et susciter, en vain, la curiosité :

Un matin, après l'office, je vis entrer la supérieure chez moi. Elle tenait une lettre. Son visage était celui de la tristesse et de l'abattement ; les bras lui tombaient ; il semblait que sa main n'eût pas la force de soulever cette lettre ; elle me regardait ; des larmes semblaient rouler dans ses yeux ; elle se taisait et moi aussi. Elle attendait que je parlasse la première ; j'en fus tentée mais je me retins [...] Elle tenait toujours sa lettre d'une main pendante, au milieu de ces questions, elle la posa sur ses genoux, et sa main la cachait en partie. Enfin [...] voyant que je ne lui demandais point ce que c'était que ce papier, elle me dit : « Voilà une lettre »³⁵.

Le sens de la scène tout entière repose sur l'implicite, et le sens passe donc par les signes non verbaux. L'écriture romanesque y acquiert une précision nouvelle, en intégrant au récit de paroles la « pantomime » expressive. Avec un art consommé de la mise en scène, Diderot reprend la gestuelle de la main pour accompagner la réaction de Suzanne à la lecture de la lettre en question, qui la condamne à vie au couvent :

³³ *Paradoxe, op. cit.*, p. 1394.

³⁴ Il faut dire que les états émotifs subis par Suzanne ou dont elle est témoin sont souvent extrêmes.

³⁵ Diderot (2009) : *La Religieuse*. Paris : Flammarion, GF, p. 20

Je pris la lettre, je la lus d'abord avec assez de fermeté ; mais à mesure que j'avançais, la frayeur, l'indignation, la colère, le dépit, différentes passions se succédant en moi, j'avais différentes voix, je prenais différents visages et je faisais différents mouvements. Quelquefois je tenais à peine ce papier, ou je le tenais comme si j'eusse voulu le déchirer, ou je le serrais violemment comme si j'eusse été tentée de le froisser et de le jeter loin de moi³⁶.

À lire de tels passages, on pourrait sans doute appliquer au roman de Diderot la désignation générique forgée par la critique anglo-saxonne des années 1970 pour les œuvres de Richardson : *dramatic novel*³⁷. Même si la postérité n'a pas vraiment consacré la rhétorique des émotions pratiquée par Diderot dans ses propres pièces de théâtre, elle a au contraire pleinement reconnu le potentiel dramatique des fictions en prose, et mis sur la scène avec succès des textes qui n'étaient pas destinés à être joués. La fécondité de la réflexion sur la place de la puissance des images dans l'énergétique des émotions a ainsi trouvé un accomplissement paradoxal.

BIBLIOGRAPHIE

- Dictionnaire universel français et latin*, dit *Dictionnaire de Trévoux* (1738–1742) : Nancy.
Dictionnaire de l'Académie française (1762) : 4^e édition, Paris, veuve Brunet.
Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1751–1765).
Les Expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun (1727) : Paris, J. Audran.
Coudreuse, A. (2004) : « Le langage du corps souffrant dans quelques œuvres du XVIII^e siècle. » In Girardini, E. – Henrot, G. (éd.) : *Le Corps à fleur de mots*. Padoue : Unipress, pp. 43–67.
Delon, M. (1988) : *L'Idée d'énergie au tournant du siècle des Lumières (1770–1820)*, Paris, PUF.
Démoris, R. (2018) : « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », site Fabula, rubrique Colloque en ligne (<http://www.fabula.org/colloques/document624.php>, consulté le 1/02/2018).
Diderot, D. (1983) : *Le Neveu de Rameau*. Paris : Flammarion, GF.
Diderot, D. (1994) : *Œuvres esthétiques*. Vernière, P. (éd.) Paris : Dunod, Classiques Garnier.
Diderot, D. (1994–1997) : *Œuvres*. Versini, L. (éd.). Paris : Laffont, Bouquins, vol. IV. Esthétique – Théâtre.
Diderot, D. (2009) : *La Religieuse*. Paris : Flammarion, GF.
Frantz, P. (1998) : *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris : PUF.
Grimm, M. et alii (1877–1882) : *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. Tourneux, M. (éd.). Paris : Garnier.
Haquette, J.-L. (2000) : « Le Public et l'intime, réflexions sur le statut du visible dans le *Fils naturel* et les *Entretiens* ». In Buffat, M. (éd.). *Diderot, l'invention du drame*. Paris : Klincksieck, pp. 59–76.
Haquette, J.-L. (2014) : « Le langage et la puissance de l'image dans l'esthétique de Diderot ». In Le Ru, V. (éd.) : *Diderot, Langue et savoir*. Reims : Epure, pp. 13–30.
Ida, H. (1999) : « La « pantomime » selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 27, pp. 25–40.
Kinkead-Weekes, M. (1973) : *Samuel Richardson: dramatic novelist*. London : Methuen.

³⁶ *Ibid.*, p. 21

³⁷ Cf. Konigsberg, I. (1968) : *Samuel Richardson and the dramatic novel*. Lexington : University of Kentucky press, et Kinkead-Weekes, M. (1973) : *Samuel Richardson : dramatic novelist*. London : Methuen.

- Konigsberg, I. (1968) : *Samuel Richardson and the dramatic novel*. Lexington : University of Kentucky press.
- Kovacs, K. (2003) : « L'expression des passions dans la théorie dramatique de Diderot. » *Acta Romanica Szegediensis*, XXII, pp. 93–103.
- Lojkine, S. (1992) : « Le langage pictural dans le *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot », *Le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot, Cahiers Textuel* (Paris VII), pp. 87–99.
- Mengès, C. (1989) : « Diderot et le portrait de Mademoiselle Clairon en Médée, gravé par Beauvarlet », *Littératures*, 20, pp. 16–24.
- Piles, R. de (1708) : *Cours de peinture par principes*. Paris : J. Estienne.

Jean-Louis Haquette
Département de Lettres Modernes
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Université de Reims Champagne Ardenne
57, rue Pierre Taittinger, 51100 REIMS
jean-louis.haquette@univ-reims.fr