



L'*ekphrasis* dans la théorie dramatique de Diderot

Ekphrasis in Diderot's dramatic theory

Nicolas Olszevicki



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5384>

DOI : 10.4000/rde.5384

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2016

Pagination : 63-73

ISBN : 978-2-9543871-1-6

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Nicolas Olszevicki, « L'*ekphrasis* dans la théorie dramatique de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 51 | 2016, mis en ligne le 25 novembre 2018, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5384> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5384>

Nicolás OLSZEVICKI

L'*ekphrasis* dans la théorie dramatique de Diderot

Dans un siècle éclairé, dans un siècle où chaque citoyen peut parler à la nation entière par la voie de l'impression, ceux qui ont le talent d'instruire les hommes, ou le don de les émouvoir, les gens de lettres, en un mot, sont, au milieu du public dispersé, ce qu'étaient les orateurs de Rome et d'Athènes au milieu du peuple assemblé¹.

À quarante ans, après avoir privilégié pendant des années l'*Encyclopédie*, Diderot est revenu au théâtre, une passion qui chez lui remonte à l'enfance² et ne l'a jamais quitté. « Isolé sur la surface de la terre, maître de mon sort, libre de préjugés, j'ai voulu une fois être comédien », raconte-t-il dans les *Entretiens sur le Fils naturel*³. Si les conditions économiques difficiles de son arrivée à Paris rendirent ce rêve illusoire, une fois installé dans le « champ intellectuel », Diderot put se faire dramaturge et prendre part aux controverses théâtrales⁴. Les deux pièces qu'il publie en 1757 (*Le Fils naturel*) et 1758 (*Le Père de famille*), proposent des expériences théâtrales si déroutantes que l'on peut se demander si leur principale fonction n'est pas de servir d'illustrations aux démonstrations des textes théoriques qui les accompagnent, ou qu'elles accompagnent.

1. Malesherbes, *Discours prononcé dans l'Académie française le 16 février 1775*, Paris, Demonville, 1775, p. 25.

2. Voir Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950, rééd. 1991, p. 13-45.

3. Diderot, DPV, X, 105.

4. Voir Wilson, p. 218-230.

Le dramaturge et l'orateur

Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* et *De la poésie dramatique* – probablement, avec la *Dramaturgie de Hamburg* de Lessing, les textes de poétique théâtrale les plus importants du XVIII^e siècle –, Diderot propose une réforme globale du drame afin de surmonter « l'emphase, l'esprit et le papillotage »⁵ qui, comme il l'avait déjà dénoncé dans *Les Bijoux indiscrets*, prévalent sur la scène française. Pour ce faire, il faudra donner une représentation plus authentique de la nature, objectif central de sa théorie esthétique⁶, et de produire chez le spectateur des émotions profondes et durables, ce qui suppose « qu'on débarrasse la scène de toutes les bienséances » qui rendent les ouvrages « décents et petits »⁷. Cela implique de revaloriser la dimension visuelle de la représentation au détriment du discours.

Ainsi Diderot conseille-t-il aux dramaturges de proposer aux spectateurs non des péripéties compliquées et surprenantes mais des « tableaux sur la scène », plus adaptés au nouveau public bourgeois. Selon la subtile interprétation sociologique de Peter Szondi⁸, tandis que les intrigues convenaient au monde instable de la Cour, le bourgeois, dont l'existence est ordonnée et prévisible, a besoin de représentations plus stables pour éprouver de l'empathie avec les personnages et recevoir le propos moral de la pièce.

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 dans la scène, si naturelle et si vrai, que rendu fidèlement par un peintre, elle me plaira sur la toile, est un tableau⁹.

Construits sur le modèle de d'art figuratif, les tableaux théâtraux visent à produire un effet direct sur les sens, quand les théories dominantes de l'époque reposaient *a contrario* sur la supériorité du mot sur l'action, comme l'a bien montré Romira Worvill :

Le concept diderotien de tableau dans la scène [...] incarne des principes qui sont radicalement opposés au système de représentation – le code théâtral – qui domine la tragédie française de cette époque. Diderot substitue aux techniques conventionnelles et à l'effet de distanciation de la tradition

5. Diderot, DPV, III, 164.

6. Belaval, *op. cit.*, p. 53-161.

7. Jacques Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984, p. 34.

8. Peter Szondi, « *Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy* », trad. Harvey Mendelsohn, *New Literary History*, vol. 11, n° 2 (Winter, 1980), p. 323-343.

9. Diderot, DPV, X, 92.

tragique française – les alexandrins rimés, gestes et costumes stylisés, scénographies génériques – un discours en prose rappelant le langage ordinaire, des gestes mimétiques, des costumes et des scénographies qui respectent de manière fidèle le temps et lieu de l'action de la pièce¹⁰.

La doctrine de Diderot – qui rejoint peu ou prou la formule traditionnelle de l'*ut pictura poesis*¹¹ – n'a cessé de se développer depuis ses premiers écrits. Dans la *Lettre sur les sourds et les muets*, il avait affirmé que la représentation picturale permet une transmission immédiate des émotions : « Notre âme est un tableau mouvant, d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité : mais il existe en entier ; et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression »¹². Si la poésie qui suppose une durée permet de décrire, la peinture remue l'âme plus profondément, car elle est perçue instantanément.

La tradition critique a noté que ce « pictorialisme littéraire » est l'un des principaux apports de Diderot à la théorie théâtrale – en témoignent les textes classiques de Michael Fried et Peter Frantz¹³ –, et elle a rapproché de façon concluante, dès le livre d'Angelica Goodden, certaines de ses propositions poétologiques et la revalorisation de l'*actio* dans la pensée rhétorique du XVIII^e siècle, mais on n'a peut-être pas prêté assez d'attention à une autre branche du domaine de la rhétorique et qui inspire notre auteur pour son projet de réforme¹⁴.

10. Romira Worvill, « From prose peinture to dramatic tableau : Diderot, Fénelon and the emergence of the pictorial aesthetic in France », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 39, 2010, p. 151-170 (ici p. 152, je traduis).

11. Sur la position de Diderot par rapport au *topos* de l'*ut pictura poesis*, voir Jean Seznec, « Un Laocoon français », dans *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, Clarendon, 1957, p. 58-78 ; Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1989 ; Stéphane Lojkin, « Le technique contre l'idéal : 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 et XVIII^e siècles)*, dir. R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé et N. Kremer, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 121-140 ; Élise Pavy, « Écrire l'instant, défi littéraire des *Salons* de Diderot », *Revue Texte-Image*, varia 1 Automne (http://www.revue-texteimage.com/02_varia/pavy1.html), 2007, consulté le 15 mai de 2014 ; Huguette Cohen, « *Ut Pictura Poesis Non Erit*: Diderot's Quest for the Limits of Expression in the *Salons* », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 26, 1997, p. 195-207.

12. Diderot, DPV, Tome IV, 161.

13. Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998 ; Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. fr. C. Brunet, Paris, Gallimard, 1999.

14. À l'exception de l'excellent article d'Élise Pavy, « L'*ekphrasis* et l'appel de la théorie au XVIII^e siècle ». Selon elle, l'*ekphrasis* est une « catégorie vide » à l'âge classique puisqu'elle est remplacée de plus en plus par la notion d'*hypotypose*. Cepen-

Afin de combler cette lacune, nous nous intéresserons ici à ce que le drame diderotien doit à la rhétorique d'inspiration quintilienne.

Diderot et la tradition de l'*ekphrasis*

C'est probablement en réponse à la *Lettre sur les spectacles* de Rousseau (1757), qui provoqua un véritable schisme dans le groupe des philosophes, que Diderot choisit de revenir à la tradition horatienne du *prodesse et delectare*. L'éducation morale du public devient l'une des principales fonctions du théâtre¹⁵. Pierre Frantz a signalé qu'un des axes de la réforme théorique proposée dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* et *De la poésie dramatique* est justement l'affirmation d'une moralité du théâtre lui-même, en tant que cérémonie : « Le théâtre doit avoir une fonction civique, selon un transfert de sacralité. Il réalise dans la cité les cérémonies morales et politiques qui conviennent à un peuple qui n'a plus d'autre religion que celle de l'homme et citoyen »¹⁶. L'enjeu n'est donc plus uniquement la mise en scène de la morale, mais « l'effet du théâtre sur la sensibilité morale du spectateur »¹⁷.

Selon Diderot :

Le parterre de la comédie est le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues. Là, le méchant s'irrite contre des injustices qu'il aurait commises ; compatit à des maux qu'il aurait occasionnés, et s'indigne contre un homme de son propre caractère. Mais l'impression est reçue ; elle demeure en nous, malgré nous ; et le méchant sort de sa loge, moins disposé à faire le mal, que s'il eût été gourmandé par un orateur sévère et dur [...]. Ô quel bien il en reviendrait aux hommes si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice!¹⁸

dant, comme nous essayerons de le démontrer, cet abandon terminologique de la notion d'*ekphrasis* dans les manuels et les traités de l'époque n'implique pas, s'agissant du drame, un abandon de ses implications méthodologiques.

15. Sur la fonction morale du théâtre pour Diderot, on peut consulter : Marina Ruiz Cano, « Le théâtre diderotien : pour une esthétique à fonction sociale », *Anales de Filología Francesa*, N° 21, 2013, p. 351-364 ; Robert Niklaus, « La portée des théories dramatiques de Diderot et de ses réalisations théâtrales », *Romanic Review*, 54, 1963, p. 6-19 ; Roger Lewinter, « L'exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot », *D.S VIII*, 1966, p. 119-170 ; et Yvon Belaval, *op. cit.*

16. Pierre Frantz, « Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau », *RDE*, 48, 2013, p. 39.

17. *Ibid.*, p. 40.

18. Diderot, *DPV*, X, 338.

Ce principe est fondamental. En effet, si le spectateur retient des impressions plus que des mots¹⁹, si « on se rappelle facilement les événements mais non le discours »²⁰, le dramaturge doit recourir à d'autres stratégies que l'orateur qui pense que la rationalité est suffisante pour convaincre le public. Mais la « pictorialisation » du discours qui augmente son pouvoir de conviction en provoquant un effet immédiat et profond sur le public, appartient à ce même champ de la rhétorique. La défense de l'efficacité dramaturgique de l'*actio*²¹ reprend celle qu'avait développée Cicéron contre les principes aristotéliens²². Par ailleurs, pour dynamiser le modèle tragique français et rendre le spectateur plus sensible au drame, Diderot recourt à une forme de téléologie qu'il trouve dans la tradition *ekphrastique* de la rhétorique²³.

On ignore si Diderot avait une connaissance de première main des traités de rhétorique antiques, mais il a aussi pu accéder à cette tradition de manière indirecte, grâce aux écrits, entre autres, de

19. *Ibid.*, p. 339 : « Ce ne sont pas des mots que je veux remporter du théâtre, mais des impressions ».

20. *Ibid.*, p. 342.

21. Nous ne nous occupons pas ici de l'autre grande tradition de la rhétorique sur laquelle Diderot s'appuie, celle de l'*actio*. Sur la revalorisation de l'*actio* dans la rhétorique française du XVIII^e, voir A. Goodden, o. c.

22. Cicéron est sans doute le premier à avoir critiqué le projet aristotélien d'épurer la rhétorique de ses aspects spectaculaires en promouvant l'*hypokrisis*. Dans *Les Trois dialogues de l'orateur* (*Œuvres complètes*, tome I, Paris, Firmin-Didot Frères, 1849) il affirme (III, 213) : « *Sed haec ipsa omnia perinde sunt, ut aguntur. Actio, inquam in dicendo una dominatur : sine hac summus orator esse in numero nullo potest ; mediocris ; hac instructus, summus saepe superare* ». (« Mais tous ces avantages, c'est l'action qui les fait valoir. L'action domine dans l'art de la parole ; sans elle, le meilleur orateur n'obtiendra aucun succès ; avec elle, un orateur médiocre l'emporte souvent sur les plus habiles. ») À ce propos, Jacqueline Lichtenstein écrit, dans un livre admirable : « Ni les preuves démonstratives du *probare* ni la beauté persuasive du *delectare* ne suffiraient à briser les résistances ultimes et souvent vagues nées de l'amour et de la haine, du désir et du dégoût, de la compassion et de la répulsion [...]. Pour influencer sur ses auditeurs, l'orateur doit les déranger avec sa voix, les écraser avec ses expressions, les transporter avec ses gestes. Sa présence doit transformer l'oraison en spectacle, l'orateur en acteur et le public en supporteurs » (*The eloquence of color. Rhetoric and painting in the French classical age*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1993, p. 74, je traduis) L'objectif est désormais le *movere*, un sentiment qui surpasse la distinction entre ce qui plaît et ce qui déplaît et qui transporte l'audience au-delà de sa capacité rationnelle. « La puissance de ce discours, qui ne pas simplement plaît mais essaie d'enflammer, caractérise le discours sublime. » (*Ibid.*) L'orateur cicéronien, ainsi, ne doit pas modérer les passions mais, tout au contraire, les enflammer : la commotion du *pathos* est aussi importante, si non plus, que la rigueur du *logos*.

23. Sur ce thème, voir Aron Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970.

Fénelon et Boileau. Comme l'a remarqué Stéphane Lojkin, l'influence de l'*ekphrasis* est manifeste dans la composition des *Salons*²⁴ :

Ce n'est donc pas en le confrontant à une image que le lecteur lit, apprécie et juge le texte qui lui est livré ; c'est par rapport à une pratique de l'ἔκφρασις, un rituel de la description de peinture, qu'il est censé se déterminer [...] Ce détournement n'est pas sémiotique, mais poétique, le problème n'étant pas de passer d'un système et d'un support sémiotiques à un autre mais de transposer un modèle rhétorique antique de l'ἔκφρασις dans une réalité moderne, où cette pratique est anachronique.

Selon lui, les textes diderotiens ne sont pas des simples reconstructions linguistiques des tableaux, auxquels elle devraient être comparées afin d'apprécier leur ressemblance. Autrement dit, la description

ne se lit pas forcément pour être confrontée au tableau qu'elle décrit, mais bien plutôt, dans un premier temps du moins, pour être intégrée, subsumée à un modèle général de l'ἔκφρασις, modèle rhétorique dont les implications anthropologiques et idéologiques sont lourdes. Le premier écart, le premier détournement que rencontre le lecteur n'est donc pas celui de l'image au texte, comme on pourrait s'y attendre, mais du modèle rhétorique à sa traduction diderotienne.

Avant d'aller plus loin, il faut revenir sur la signification du terme *ekphrasis*. La définition communément reprise dans la seconde moitié du XX^e siècle, provient d'un article classique de Leo Spitzer (1962), dans lequel le critique allemand formulait une interprétation de « *The ode on a grecian urn* » de John Keats qu'il proposait de lire comme un exemple manifeste d'*ekphrasis* :

C'est en premier lieu une description d'une urne – c'est-à-dire, qu'elle appartient à ce genre, connu dans la littérature occidentale depuis Homère et Théocrite jusqu'aux parnassiens et Rilke, sous le nom d'*ekphrasis*, la description poétique d'une œuvre d'art picturale ou sculpturale, une description qui implique, pour reprendre les mots de Théophile Gautier, « une transposition d'art », la reproduction grâce au *medium* verbal d'objets d'art perceptibles par les sens²⁵.

24. « Les Salons de Diderot, ou la rhétorique détournée », *Détournements de modèles*, Éditions Universitaires du Sud, Toulouse, 1998, p. 249-295.

25. Leo Spitzer, « The "Ode on a grecian urn", or content vs. metagrammar », dans *Essays on English and American Literature*, dir. Anna Hatcher, Princeton, Princeton University Press, 1962, p. 206-207 (je traduis).

L'*ekphrasis* comme description verbale d'une œuvre d'art visuel, si la proposition spitzerienne a survécu, c'est peut-être parce qu'elle constituait une synthèse commode. Cependant, cette définition est réductrice. Dans la tradition classique de la rhétorique – telle qu'elle est codifiée dans les *Progymnasmata* (série d'exercices pratiques de rhétorique qui étaient proposés dans les écoles grecques de l'Empire romain), puis chez les principaux théoriciens de l'art oratoire (en particulier Quintilien et Hermogène) –, l'*ekphrasis* ne désigne pas exclusivement la description verbale d'une œuvre visuelle mais « un discours qui apporte vivement devant les yeux l'objet dont on parle »²⁶. *Apporte devant les yeux* (*hup'opsin agôn*) : la métaphore, comme l'indique Webb, évoque le dramaturge, « qui produit littéralement des personnages et des actions sur la scène et les offre aux yeux du public »²⁷.

D'après les *Progymnasmata* et certains passages de l'*Institution oratoire* de Quintilien, l'orateur qui visait l'excellence se devait de donner à son discours une forte composante imaginative grâce auquel ses auditeurs pourraient visualiser ce qu'il avait *peint* avec des mots. Le trope fondamental, en ce sens, est l'*enargeia*, laquelle, depuis Platon, est convoquée pour affirmer la capacité des mots à reproduire chez le lecteur ou l'auditeur la perception de l'objet naturel dans toute sa vivacité²⁸.

Chez Quintilien, la distinction entre *narratio* et *enargeia* correspond à la distinction entre *diegesis* et *ekphrasis* chez d'autres théoriciens. La *narratio* est l'information dépouillée d'ornements, qui raconte les faits d'une manière ordonnée et précise (ce qu'on pourrait appeler, en reprenant le lexique des formalistes russes, la « fable ») ; l'*enargeia* (c'est-à-dire l'*ekphrasis*) est le moyen par lequel « le public se sent présent dans les événements décrits et émotionnellement impliqué en eux »²⁹. Dans le Livre VIII de l'*Institution oratoire*, Quintilien dit que le simple récit des événements n'a d'effet que sur l'ouïe, alors que la construction ekphrastique agit plus en profondeur, car elle influe sur l'« œil de l'esprit » (*oculis mentis*)³⁰. Aussi Murray Krieger a-t-il suggéré, dans une étude majeure, qu'il y a eu, depuis l'antiquité, deux

26. Voir Ruth Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Burlington, Ashgate, 2009. Dans la version du Theon du *Progymnasmata* : « L'*ekphrasis* est un discours (*logos*) descriptif (*periegematikos*) qui met devant les yeux (*hup'opsin agon*) la chose montrée vivement (*enargos*) » (Webb, *op. cit.*, p. 197).

27. *Ibid.*, p. 54.

28. Sur ce thème, voir Murray Krieger, *Ekphrasis. The illusion of the natural sign*, Baltimore, John Hopkins U.P., 1992, p. 85 et suiv.

29. Webb, *op. cit.*, p. 89.

30. Quintilien, *Institution oratoire*, Paris, Panckoucke, 1832, VIII, 3, p. 70.

manières différentes de comprendre le concept d'*enargeia*, qui ont généré, en particulier au XVIII^e siècle, deux esthétiques aux objectifs opposés. Dans la première (*enargeia I*), inspirée par les écrits de Platon, la « vivacité » dépend de la qualité mimétique de la re-présentation : elle s'efforce de ressembler le plus à la « chose », sans pouvoir jamais offrir au public la puissance de l'expérience originale. La seconde (*enargeia II*) est définie par sa capacité à capter l'imagination du public et à l'impliquer de façon plus empathique avec l'objet décrit³¹.

La première *enargeia*, purement reproductive, est d'autant plus efficace qu'elle ressemble à l'objet ; la seconde est productive et implique nécessairement un *excès*. Dans l'article « Énergie » du *Dictionnaire européen des Lumières*, Michel Delon affirme que cette notion était « centrale dans les débats esthétiques des Lumières » par opposition au rationalisme classique :

Comme le rationalisme classique postulait une adéquation des mots et des choses, les langues étaient censées affiner cette équivalence pour gagner toujours en précision, la qualité première, exigé d'elles, étant la clarté ; l'énergie restait suspecte de véhiculer des résidus magiques selon lesquels le mot participerait de la chose, partagerait avec elle un pouvoir essentiel³².

Krieger, pour sa part, affirme :

En inversant la hiérarchie entre l'objet et l'imitation – une hiérarchie inhérente à la théorie mimétique –, la hiérarchie de valeur entre signes naturels et arbitraires est également inversée. Le *medium* verbal de la poésie se voit élevé au pouvoir de conduire à l'art au-dessus de la nature³³.

Cette seconde acception de l'*ekphrasis* s'impose dans la culture française avec le *Traité du sublime* du Pseudo-Longin, qui, même si cela peut sembler paradoxal, se diffuse à la toute fin du XVII^e siècle et au XVIII^e grâce à une traduction de celui qui serait, selon une autre idée reçue, le principal défenseur des valeurs de modération, d'ordre et de rationalité dans les arts : Nicolas Boileau³⁴. Selon le Pseudo-Longin, que nous citons dans la traduction de Boileau, les discours vifs, *ekphrastiques*, ont une certaine capacité incantatoire qui non seulement persuade mais capte l'attention de l'auditeur, ce qui prolonge leur effet dans la durée et augmente leur intensité. Le sublime est, en

31. Krieger, *op. cit.*, p. 93-95, 158-159.

32. Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 457-458.

33. Krieger, *op. cit.*, p. 158 (je traduis).

34. Sur l'importance du concept d'*enargeia* au XVIII^e siècle, voir Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des lumières*, Paris, PUF, 1988.

effet, « ce qui forme l'excellence et la souveraine perfection du discours », car « il ne persuade pas proprement mais il ravit, il transporte et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader »³⁵. Alors que le discours persuasif a sur le public autant de pouvoir que celui-ci est prêt à lui en donner, « il n'est pas ainsi du sublime », qui « donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute »³⁶.

Ces *images*, que d'autres appellent *peintures* ou *fictions*, sont aussi d'un grand artifice pour donner du poids, de la magnificence et de la force au discours. Ce mot d'*image* se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit. Mais il se prend encore dans un sens plus particulier et plus resserré, pour ces discours que l'on fait *lorsque par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voient les choses dont nous parlons et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent*³⁷.

Au moyen donc de l'*ekphrasis*, qui peut être définie comme le fait de rendre visible le langage, on parvient à toucher le public plus profondément grâce à l'immédiateté de l'affection visuelle. Dans l'article ENCYCLOPÉDIE, qui fait écho à la *Lettre sur les sourds et les muets*, Diderot affirme :

Les peintures des êtres sont toujours très incomplètes ; mais elles n'ont rien d'équivoque, parce que ce sont les portraits mêmes d'objets que nous avons sous les yeux. Les caractères de l'écriture s'entendent à tout, mais ils sont d'institution ; ils ne signifient rien par eux-mêmes. La clé des tableaux est dans la nature, & s'offre à tout le monde : celle des caractères alphabétiques & de leur combinaison est un pacte dont il faut que le mystère soit révélé³⁸.

Le discours ekphrastique, qui évoque l'immédiateté et la naturalité des tableaux, a cependant d'autres effets dans la poésie et dans les arts oratoires, bien que toutes convergent vers un même objectif, central dans la rhétorique de la sensibilité du XVIII^e siècle³⁹, et plus particulièrement dans la théorie du théâtre développée par Diderot. Boileau expliquait déjà :

35. Boileau, *Œuvres*, t. III, p. 21-22,

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*, p. 77 ; nous soulignons.

38. *Enc.*, V, 638.

39. Paul Goring, *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

le but qu'on se propose dans la poésie, c'est l'étonnement et la surprise : au lieu que dans la prose, c'est de bien peindre les choses et de les faire voir plus clairement. Il y a, pourtant, cela de commun: qu'on tend à émouvoir en l'une et en l'autre rencontre⁴⁰.

Contrairement à la sculpture, qui vise la plus grande similitude entre l'objet d'art et le modèle (ce que Krieger désigne comme « *enargeia I* »), le discours rhétorique, s'il veut être efficace, doit trouver « le surnaturel et le divin »⁴¹ : l'excès. Diderot souligne cette dimension : « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare, de sauvage »⁴².

Ce n'est pas par coïncidence que Fénelon, premier auteur de l'« âge de l'éloquence » (Marc Fumaroli⁴³), s'appuie, dans ses *Dialogues sur l'éloquence* (composés à la fin du XVII^e siècle, mais publiés seulement en 1718), sur le traité du Pseudo-Longin traduit par Boileau pour établir son modèle rhétorique. Opposant deux styles différents d'orateurs, le porte-parole de Fénelon compare Isocrate et Démosthène. Alors que le premier est un raisonneur froid, qui cherche seulement à polir⁴⁴ ses pensées pour produire un discours harmonique, et pour ce faire consacre dix à quinze années à des détails stylistiques de son panégyrique sur l'unification de la Grèce après le désastre de la guerre du Péloponnèse et sous la menace persique, « Démosthène émeut, échauffé et entraîne les cœurs »⁴⁵. Quand le premier s'embrouille dans des « jeux d'esprit », suit les préceptes modérés et froids de la rhétorique aristotélicienne⁴⁶, privilégiant la structure logique de l'argument par rapport à l'objet de la représentation, le second prononce un discours véhément et chaud, passionné et émouvant, dans le style recommandé par le *Traité du sublime*.

Le fait que le Pseudo-Longin soit dit plus admirable qu'Aristote est étonnant à une époque où l'idéal de l'*honnêteté* domine, lequel

40. Boileau, *op. cit.*, p. 77-78.

41. *Ibid.*, p. 135.

42. Diderot, DPV, X, 402.

43. Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Droz, 1980.

44. Sur la complexité du verbe *polir* et son dérivé *politesse* au XVIII^e siècle, voir l'article de Peter France, « Polish, Police, Polis » dans son *Politeness and its discontents. Problems in french classical culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

45. Fénelon, *Œuvres diverses de Fénelon*, Paris, Lefèvre, 1824.

46. Aristote distingue deux sortes de persuasion hiérarchiquement ordonnées : la première, plus technique, est celle dans laquelle l'orateur arrive de manière logique à ce qu'il voulait démontrer ; dans la seconde, la démonstration ne se dégage pas du discours proprement dit mais des ornements qu'on lui ajoute. La *Rhétorique* d'Aristote est, selon J. Lichtenstein (*op. cit.*, p. 67), la tentative aristotélicienne la plus aboutie pour redonner à la *lexis* un statut ontologique privilégié dans un siècle de décadence oratoire.

suppose que le goût esthétique, le bon sens moral et la perfection politique sont complémentaires⁴⁷. Est-il possible que Longin, qui a vécu dans les temps troublés d'Aurélien et de Zénobie, si loin « de la politesse du précédent », ait eu un goût « meilleur qu'Isocrate »⁴⁸ ? La réponse du porte-parole de Fénelon est stupéfiante :

Quoiqu'il fût d'un siècle fort gâté, il s'étoit formé sur les anciens, et il ne tient presque rien des défauts de son temps. Je dis presque rien, car il faut avouer qu'il s'applique plus à l'admirable qu'à l'utile, et qu'il ne rapporte guère l'éloquence à la morale.

S'il la repousse explicitement, Fénelon a ici une intuition essentielle pour comprendre l'esthétique française du XVIII^e siècle et la poétique théâtrale de Diderot : le goût esthétique ne va pas *nécessairement* de pair avec la politesse des mœurs. Les arts pourraient-ils ne pas encourager la socialisation et le raffinement des mœurs, voire les repousser ? Peut-on sans risque considérer l'art comme un espace autonome, devant être évalué au moyen de principes non pas moraux, politiques ou religieux, mais exclusivement esthétiques ? Si le temps n'est pas encore à l'affirmation de l'autonomie de l'art⁴⁹, elle est déjà présente comme hypothèse, hypothèse dangereuse, inquiétante, que Diderot n'aura de cesse d'affronter tout au long de sa carrière.

Nicolás OLSZEVIKI
Universidad de Buenos Aires-CONICET

47. Selon Jolanta Pékacs, « la conception de l'honnêteté se présente comme un paradigme qui met en relation des caractéristiques politiques, économiques et sociales qui sont inhérentes à l'Ancien Régime » (*Conservative tradition in pre-revolutionary France : Parisian Salon Women*, Ottawa, National Library of Canada, 1998, p. 24, je traduis).

48. Fénelon, *op. cit.*, p. 13.

49. Pour une histoire succincte du concept d'autonomie esthétique, voir Marcelo Burello, *Autonomía del arte y autonomía estética*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012.