

# L'Expressivité et la communicabilité des passions dans la théorie esthétique de Diderot

Hisashi IDA

## 1. L'Ambivalence de la réception de la *Conférence de Le Brun*

Le caractère normatif et général de la typologie des passions de Le Brun a été déjà critiqué au XVII<sup>e</sup> siècle par son rival Roger de Piles, qui a eu une influence dominante sur la théorie officielle de l'Académie après la mort de Le Brun. Dans l'*Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages* (1699), de Piles regrette le maniérisme et le manque de variété qui dénaturent, malgré une analyse démonstrative et minutieuse, les modèles de l'expression des passions proposés par Le Brun dans son ouvrage :

Ses expressions sont belles dans tout ce qu'il a voulu représenter, et le traité curieux qu'il a composé des Passions de l'âme, avec des Figures démonstratives, fait voir la grande attention qu'il y avait faite. Il semble pourtant qu'en cela même, il a trop généralement suivi l'idée qu'il s'en était faite, en sorte qu'elle a dégénéré en habitude et en ce qu'on appelle Manière. Cette habitude est belle à la vérité : mais faute d'examiner la Nature et de voir qu'elle peut exprimer une même Passion de différentes façons et qu'il y en a de particulières qui sont vives et piquantes, il a privé ses Ouvrages d'un prix qui non seulement leur aurait donné entrée dans les Cabinets des Curieux : mais qui leur y aurait procuré une place considérable.

Ce que je dis de cette générale expression des Passions de l'âme peut avoir lieu pour le Dessin des Figures que des Airs de tête que le Brun a représentées, car ils sont presque toujours les mêmes quoique d'un très beau choix : Ce qui vient sans doute, ou d'avoir réduit la Nature à

l'habitude ... ou de n'y avoir pas assez considéré les diversités dont elle est susceptible [...]<sup>1</sup>

Dans le Cours de peinture par principes publié en 1708, de Piles met en question encore une fois la contrainte normative de ces modèles répertoriés des expressions des passions :

Il m'a semblé, au contraire, que si elles étaient fixées par de certains traits qui obligeassent les Peintres à les suivre nécessairement comme des règles essentielles, ce serait ôter à la Peinture cette excellente variété d'expression qui n'a point d'autre principe que la diversité des imaginations, dont le nombre est infini et les productions aussi nouvelles que les pensées des hommes sont différentes.<sup>2</sup>

Il serait trop simpliste cependant d'imaginer que cette montée du naturalisme dans la théorie de l'art et le doute croissant sur la pertinence de la typologie cartésienne des passions aient réglé une fois pour toutes les problèmes techniques de la représentation picturale des passions. Sur le plan de la pratique, les peintres étaient confrontés à une autre question plus fondamentale et plus sérieuse : comment fixer par l'image les mouvements instantanés et imperceptibles de l'âme qui se manifestent sur le visage et le corps ?

Dans sa Conférence donnée à l'Académie royale de peinture et de sculpture en juillet 1667, André Félibien, en prenant la statue de Laocoon comme exemple de la beauté idéale, apprécie l'utilité de l'étude des sculptures antiques, qui ont réussi à fixer les traits extérieurs des passions, qu'il est difficile de saisir sur les modèles vivants, qu'il s'agisse du dessin des poses académiques ou de l'observation d'après la nature :

Comme il n'y a rien dans cette statue qui ne soit formé avec un art merveilleux ; tout le monde demeura d'accord qu'elle devait être la

---

<sup>1</sup>Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Paris, François Muguet, 1699, pp. 518-519. (Nous avons modifié l'orthographe en français moderne.)

<sup>2</sup>Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Paris, Gallimard, 1989, p. 92.

véritable étude des Peintres et des Sculpteurs. Mais qu'ils ne devaient pas l'avoir simplement devant les yeux comme un modèle qui ne servît qu'à dessiner ; Qu'il fallait en remarquer exactement toutes les beautés, et s'imprimer dans l'esprit une image de tout ce qu'il y a d'excellent, parce que ce n'est pas seulement la main qui doit agir lors qu'on cherche à se perfectionner dans cet Art ; Mais c'est au jugement à former ces grandes idées, et à la mémoire à les conserver avec soin.

Et même comme toutes ces fortes expressions ne se peuvent apprendre en dessinant simplement après le modèle, parce qu'on ne saurait le mettre en un état où toutes les passions agissent en lui, et aussi qu'il est difficile de les copier sur les personnes mêmes en qui elles agiraient effectivement à cause de la vitesse des mouvemens de l'âme. Il est donc très important aux Ouvriers d'en étudier les causes ; Et pour voir combien dignement on en peut représenter les effets, on peut dire que c'est à ces belles antiques qu'il faut avoir recours, puisque l'on y trouve des expressions qu'on auroit peine à dessiner sur la nature<sup>3</sup>.

La *Conférence sur l'expression* de Le Brun a été utilisée par les peintres comme cahier d'échantillons en France et dans toute l'Europe jusqu'à la montée du neo-classicisme à la fin du XVIIIe siècle. Les peintres ont délaissé pourtant la partie purement théorique de la *Conférence* consacrée aux descriptions psychophysiques des passions, qui sont des applications de la théorie de Descartes, pour n'en conserver que les illustrations des têtes représentant les passions<sup>4</sup>. Dans les *Cours de peinture par principes*, Roger de Piles remarque que la partie théorique de la *Conférence* de Le Brun consacrée à l'analyse physiologique et cartésienne des passions a peu d'intérêt pour les peintres, qui s'attachent uniquement à représenter les mouvements extérieurs que les passions impriment à l'aspect physique de l'homme :

---

<sup>3</sup>André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, Troisième Conférence, pp. 30-31. (Nous avons modifié l'orthographe en français moderne.)

<sup>4</sup> Voir Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions : The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven & London, Yale University Press, 1994, p. 90. Selon Montagu, les illustrations de la *Conférence* de Le Brun ont été consultées et imitées non seulement par des peintres académiques d'histoire (Antoine Coypel, David, etc.) à qui l'ouvrage était destiné, mais aussi par des peintres de genre comme Greuze et Fragonard. Voir *Ibid.*, chapitre 7.

Le Brun a fait un traité des passions dont il a tiré la plupart des définitions de ce qu'en a écrit Descartes. Mais tout ce qu'en a dit ce philosophe ne regarde que les mouvements du cœur, et les Peintres n'ont besoin que de ce qui paraît sur le visage. Or quand les mouvements du cœur produiraient les passions selon les définitions qu'on en donne, il est difficile de savoir comment ces mouvements forment les traits du visage qui les représentent à nos yeux.

De plus, les définitions de Descartes ne sont pas toujours mesurées à la capacité des Peintres qui ne sont pas tous philosophes, quoique d'ailleurs ils aient bon esprit et bon sens. Il suffit qu'ils sachent que les passions sont des mouvements de notre âme qui se laisse emporter à certains sentiments à la vue de quelque objet, sans attendre l'ordre et le jugement de la raison. Le Peintre doit envisager cet objet avec attention, et le représenter présent quoique absent, et se demander à soi-même ce qu'il ferait naturellement s'il était surpris de la même passion.<sup>5</sup>

La réception des illustrations de la *Conférence* de Le Brun au XVIIIe siècle montre une curieuse ambivalence. Alors que les théoriciens des arts visuels reprochaient de plus en plus à Le Brun le manque de naturel de ses illustrations, reprenant la critique déjà formulée au XVIIe siècle par Roger de Piles, les peintres continuaient de se former sur ces illustrations et les utilisaient comme modèles des expressions à imiter. Les critiques du XVIIIe siècle se plaignaient de ce que les illustrations de Le Brun ne rendent qu'insuffisamment la diversité et les nuances des expressions des passions et des caractères, et de ce qu'elles prêtent au maniérisme<sup>6</sup>.

L'article « Passion » (*peint.*) de l'*Encyclopédie* rédigé par Jaucourt, pousse la conséquence de cette critique plus loin. Jaucourt regrette le manque d'expressivité sur les visages des citoyens français qui sont devenus, selon lui, trop civilisés et artificiels :

Mais comment faire des observations sur l'expression des *passions* dans une capitale, par exemple, où tous les hommes conviennent de

---

<sup>5</sup>Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 92-93.

<sup>6</sup>*Ibid.*, pp. 90-91.

paraître n'en ressentir aucune ? Où trouver parmi nous aujourd'hui, non pas des hommes colères, mais des hommes qui permettent à la colère de se peindre d'une façon absolument libre dans leurs attitudes, dans leurs gestes, dans leurs mouvements, et dans leurs traits ?

Il est bien prouvé que ce n'est point dans une nation maniérée et civilisée, qu'on voit la nature parée de franchise qui a le droit d'intéresser l'âme, et d'occuper les sens ; d'où il suit que l'artiste n'a point de moyens dans nos pays, d'exprimer les *passions* avec la vérité et la variété qui les caractérisent [...]<sup>7</sup>

En revanche, sur le plan pratique et technique, Jaucourt conseille tout de même aux peintres de se référer aux préceptes de la *Conférence* de Le Brun et aux réflexions développées par Watelet sur les nuances des passions pour tirer de la physiognomonie les modèles de la description des sentiments<sup>8</sup>.

Dans l'*Essai sur la peinture*, Diderot fait lui aussi la comparaison des expressions de l'homme sauvage et de celles de l'homme civilisé. Selon Diderot, les différentes conditions de vie déterminent, chez les hommes, les caractères et les expressions qui leur sont propres. Le corps de l'homme sauvage qui chasse, qui court, qui combat les bêtes féroces, qui se défend et qui engendre ses enfants se conforme à leur façon naturelle de vivre. Ils ont des traits déterminés et énergiques, des membres exactement proportionnés. Sa vie solitaire et libre imprime à son corps, à ses gestes et à ses paroles un aspect à la fois digne et farouche qui n'a rien de servile ni de contraint, à la différence des hommes civilisés<sup>9</sup>.

Comme l'homme sauvage a son expression et son caractère, l'homme civilisé a lui aussi une physionomie qui lui est propre. Mais son expression n'est plus simple et unique comme celle de l'homme sauvage. Dans la société, l'expression des individus varie

---

<sup>7</sup>*Encyclopédie*, t. 12, p. 151A.

<sup>8</sup>*Ibid.*

<sup>9</sup>*Essai sur la peinture*, in *Œuvres complètes*, éd. Roger Lewinter, Paris, Le Club français du livre, 1969-1973 (Lew.), t. VI, p. 281. Toutes les citations de Diderot dans le présent article seront tirées de l'édition Lewinter que nous désignerons désormais par l'abréviation « Lew. ».

selon leurs conditions. Ainsi, l'expression des artisans contracte le caractère de leur profession :

Dans la société, chaque ordre de citoyens a son caractère et son expression ; l'artisan, le noble, le roturier, l'homme de lettres, l'ecclésiastique, le magistrat, le militaire.

Parmi les artisans, il y a des habitudes de corps, des physionomies de boutiques et d'ateliers.<sup>10</sup>

L'expression du visage et du corps de l'homme civilisé n'est pas seulement le reflet de ses conditions sociales. Elle est aussi déterminée par ce qu'on peut appeler le caractère national :

Chaque société a son gouvernement, et chaque gouvernement a sa qualité dominante, réelle, ou supposée, qui en est l'âme, le soutien et le mobile.

La république est un état d'égalité. Tout sujet se regarde comme un petit monarque. L'air du républicain sera haut, dur et fier.

Dans la monarchie, où l'on commande et l'on obéit, le caractère, l'expression sera celle de l'affabilité, de la grâce, de la douceur, de l'honneur, de la galanterie.

Sous le despotisme, la beauté sera celle de l'esclave. Montrez-moi des visages doux, soumis, timides, circonspects, suppliants et modestes. L'esclave marche la tête inclinée ; il semble toujours la présenter à un glaive prêt à le frapper.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 281.

<sup>11</sup>*Ibid.*, pp. 281-283. A propos de l'influence du caractère national sur l'expression de l'individu, Marc Fumaroli fait une analyse des portraits du XVII<sup>e</sup> siècle : « La France du XVII<sup>e</sup> siècle vit dans une atmosphère d'émulation, de pique d'honneur, qui prend volontiers un caractère querelleur ou chicanier. [...] Le regard des portraits français du XVII<sup>e</sup> siècle, que nous chargerions volontiers de tristesse baudelairienne, est en fait un *regard d'honneur*. Il prend le spectateur à témoin que son personnage, dans son rang, dans son ordre, dans son âge, dans sa fonction, est dignement représenté et que, de la place où il se tient et dont il connaît les limites autant que les droits, rien ni personne ne lui fera baisser les yeux. Qu'on se mette en face du *Jeune homme à l'épée* de Le Sueur ou du *Portrait de jeune gentilhomme* de Blanchard : ce n'est pas leur image qu'ils guettent, mais un autre regard qui les défie d'être eux-mêmes, et qu'ils sont calmement prêts à défier à leur tour. Que l'on se risque à comparaître devant l'*Omer Talon* de Philippe de Champaigne : il y a là une manière de *paraître* dans la plénitude de sa fonction et dans la juste conscience de son rang qui, chez ce haut magistrat du Parlement de Paris, est une manière d'être. La beauté ici, comme dans le portrait de Juvénal des Ursins de Jean Fouquet, est dans l'économie des moyens mis au service

Le contraste souligné par Diderot entre l'expression naturelle de l'homme sauvage et l'expression contrainte et conventionnelle de l'homme civilisé (surtout celui qui vit en monarchie ou sous le despotisme) rejoint en partie la critique du visage impassible des citoyens modernes formulée par Jaucourt dans l'article « Passion » (*peint.*) de l'*Encyclopédie*.

La critique de l'uniformité de l'expression des hommes civilisés se retrouve au début du *Neveu de Rameau* où Moi le philosophe dessine le portrait de cet individu original qu'est le Neveu :

Je n'estime pas ces originaux-là ; d'autres en font leurs connaissances familières, même leurs amis. Ils m'arrêtent une fois l'an, quand je les rencontre, parce que leur caractère tranche avec celui des autres, et qu'ils rompent cette fastidieuse uniformité que notre éducation, nos conventions de société, nos bienséances d'usage ont introduite. S'il en paraît un dans une compagnie ; c'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. Il secoue, il agite ; il fait approuver ou blâmer ; il fait sortir la vérité ; il fait connaître les gens de bien ; il démasque les coquins ; c'est alors que l'homme de bon sens écoute, et démêle son monde.<sup>12</sup>

Dans le *Salon de 1767*, Diderot définira le maniérisme dans les mœurs, dans les lettres et dans les arts comme vice d'une société policée :

Un sauvage maniéré, un paysan, un pâtre, un artisan maniérés sont des espèces de monstres qu'on n'imagine pas [en nature ; cependant ils peuvent l'être en imitation. La manière est dans les arts ce qu'est la corruption des mœurs chez un peuple.]

---

de la force tranquille qui se sait, dans son ordre d'humanité, exemplaire. (Marc Fumaroli, *L'Ecole du silence --- Le Sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1998, pp. 501-502.)

<sup>12</sup>*Le Neveu de Rameau*, Lew., t. X, p. 301.

Il me semblerait donc premièrement que la manière soit dans les mœurs, soit dans le discours, soit dans les arts, est un vice de société policée.<sup>13</sup>

Dans le cas de Diderot comme dans le cas de Jaucourt, nous voyons qu'il s'agit d'une critique rousseauiste de la civilisation et de la société de cour, dont les codes et les règles de la bienséance et de la politesse mondaine atteignent un degré de développement excessif, qui étouffe l'expression spontanée des sentiments en creusant, chez l'individu, une distance factice entre l'être et le paraître<sup>14</sup>.

Le manque de naturel des poses académiques des modèles de la peinture amène Diderot à critiquer du même coup le style ampoulé du jeu et du maintien des acteurs. Dans l'*Essai sur la peinture*, Diderot critique la grâce maniérée enseignée par Marcel, célèbre maître de danse et de maintien de son temps :

Sachez donc ce que c'est que la grâce, ou cette rigoureuse et précise conformité des membres avec la nature de l'action. Surtout ne la prenez point pour celle de l'acteur ou du maître à danser. La grâce de l'action et celle de Marcel, se contredisent exactement.<sup>15</sup>

La critique du maniérisme dans l'enseignement de Marcel que Diderot reprendra dans le *Salon de 1767*, va dans le même sens. Diderot blâme la chorégraphie de Marcel parce qu'elle n'enseigne aux élèves que les actions artificielles des hommes civilisés, alors

---

<sup>13</sup>*Salon de 1767*, Lew., t. VII, p. 412.

<sup>14</sup>Dans *La Société de cour*, Norbert Elias interprète l'apologie préromantique des sentiments que fait Rousseau comme une réaction contre le refoulement prescrit par la rationalité et par les codes de la civilité qui gouvernent la vie de la société de cour : « On ne peut vraiment comprendre J.-J. Rousseau, son influence, les raisons de son succès, si on ne le considère pas comme un représentant de la réaction contre la rationalité de la cour et le refoulement du « sentiment » par la vie de la cour. Une analyse méticuleuse de la tendance au « desserrement » qui marqua, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, le « monde », peut nous fournir des éclaircissements sur les changements de structure qui, dans certaines couches de l'âme --- mais nullement dans toutes --- ont ouvert la voie à une émancipation relative des pulsions émotionnelles spontanées et à la création d'une théorie de l'autonomie du « sentiment ». » (Norbert Elias, *La Société de cour*, Flammarion, 1985, p. 110.)

<sup>15</sup>*Essai sur la peinture*, Lew., t. VI, p. 283.



qu'un acteur doit connaître les actions naturelles dictées par les sentiments :

J'ai dit quelque part que le célèbre Marcel maniérait ses élèves et je ne m'en dédis pas. Les mouvements souples, gracieux, délicats qu'il donnait aux membres, écartaient l'animal des actions simples et réelles de la nature, auxquelles il substituait des attitudes de conventions qu'il entendait mieux que personne au monde. Mais Marcel ne savait rien de l'allure franche du sauvage. Mais à Constantinople, ayant à montrer à marcher, à se présenter, à danser à un Turc, Marcel se serait fait d'autres règles. Qu'on prétende que son élève exécutait à merveille la singerie française du respect, j'y consentirai ; mais que cet élève sût mieux qu'un autre se désoler de la mort ou de l'infidélité d'une maîtresse, se jeter aux pieds d'un père irrité, je n'en crois rien. Tout l'art de Marcel se réduisait à la science d'un certain nombre d'évolution de société. Il n'en savait pas assez pour former même un médiocre acteur ; et le plus insipide modèle qu'un artiste eût pu choisir, c'eût été son élève.<sup>16</sup>

Pourtant, les regrets témoignés par Jaucourt et Diderot sur le caractère artificiel des expressions de l'homme civilisé et la critique que fait ce dernier de la manière en peinture et au théâtre n'empêche pas qu'ils continuent de recourir comme la plupart de leurs contemporains à la typologie des expressions des passions établie par Le Brun. Nous avons déjà vu que dans l'article « Passion » (*peint.*), Jaucourt conseillait aux peintres de prendre pour modèles les expressions des passions répertoriées par Le Brun et complétées par Watelet.

Nous avons aussi remarqué que la *Conférence sur l'expression* de Le Brun avec ses illustrations a servi aux peintres de cahier d'échantillons des descriptions des passions jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. L'influence de la *Conférence* de Le Brun sur les techniques de la représentation artistique des passions ne se limitait pas au milieu des peintres. Compte tenu du profond intérêt que le problème de l'expression suscitait chez les praticiens de tous les arts du XVIIe et du XVIIIe siècle et l'influence importante que la

---

<sup>16</sup>*Salon de 1767*, Lew., t. VII, p. 416.

*Conférence* exerçait sur les artistes pendant cette période, il est bien probable que les acteurs se servaient eux aussi de l'ouvrage de Le Brun comme manuel pratique des expressions des passions<sup>17</sup>. Les anecdotes concernant Garrick et Mlle Clairon qui rapportent leur surprenante capacité à représenter par le visage toute la gamme des passions confirment cette hypothèse<sup>18</sup>. Comme nous l'avons déjà évoqué, les artistes du XVIIIe siècle continuaient de se référer à l'ouvrage de Le Brun en dépit de la critique croissante de son système que faisaient les théoriciens. Cette survivance du système de l'expression de Le Brun sur le plan de la pratique et de la technique de la peinture s'explique, d'une part, par la continuité de la tradition académique de la peinture d'histoire qui le perpétuait comme partie intégrante de son style et, d'autre part, par le besoin qu'éprouvaient les peintres de représenter les passions d'une façon suffisamment distincte pour permettre aux spectateurs de comprendre le sujet didactique de leurs tableaux<sup>19</sup>.

La seconde de ces deux raisons nous intéresse particulièrement, parce qu'elle concerne le problème de la communication des passions par les images. Dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* publiées en 1719, l'abbé Du Bos pose le problème de l'interprétation des images dans les peintures historiques<sup>20</sup>. Selon lui, les peintres ont plus de difficulté que les poètes à exprimer de façon intelligible les passions variées qui émeuvent les personnages dans des situations particulières, car ils ne disposent que de l'image muette comme moyen d'expression, alors que les poètes ont, grâce aux mots, la latitude d'épouser dans la durée les imperceptibles variations des actions et des passions.

---

<sup>17</sup>Voir Jennifer Montagu, *op. cit.*, pp. 50, 85.

<sup>18</sup> Voir Hisashi Ida, «Diderot et l'expression des passions (1) : Le corps expressif », in *Revue de Langue et Littérature Françaises*, Société de Langue et Littérature Française de l'Université de Tokyo, No. 19, 1999, pp. 85-112.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 85.

<sup>20</sup>A propos du rôle que l'ouvrage de Du Bos a joué dans les débats sur l'interprétation de l'histoire à travers les images, voir Francis HASKELL, *History and its images : Art and Interpretation of the Past*, New Haven & London, Yale University Press, 1993, Part 2 « The Use of the Image », 5 « Problems of Interpretation », p. 149.

L'ambiguïté des caractères des passions représentées par Poussin dans *La Mort de Germanicus* montre cette difficulté à laquelle les peintres sont confrontés dans leur expression des passions :

Par exemple, le Poussin a bien pu dans son tableau de *La Mort de Germanicus*, exprimer toutes les espèces d'affliction dont sa famille et ses amis furent pénétrés quand il mourut empoisonné entre leurs bras, mais il ne lui était pas possible de nous rendre compte des derniers sentiments de ce prince si propres à nous attendrir. Un poète peut le faire ; il peut lui faire dire : *Je serais en droit de me plaindre d'une mort aussi prématurée que la mienne, quand bien même elle arriverait par la faute de la nature ; mais je meurs empoisonné ; poursuivez donc la vengeance de ma mort et ne rougissez point de vous faire délateurs pour l'obtenir : la compassion du public sera du côté de pareils accusateurs*. Un peintre ne saurait exprimer la plupart de ces sentiments ; il ne peut encore peindre dans chaque tableau qu'un des sentiments qu'il lui est possible d'exprimer. Il peut bien, pour donner à comprendre le soupçon qu'avait Germanicus que Tibère fût l'auteur de sa mort, faire montrer par Germanicus à sa femme Agrippine une statue de Tibère, avec un geste et avec un air de visage propres à caractériser ce sentiment ; mais il faut qu'il emploie tout son tableau à l'expression de ce sentiment-là<sup>21</sup>.

En poursuivant cette comparaison entre la poésie et la peinture, Du Bos est amené à constater que les qualités extérieures et physiques que les peintres donnent à leurs personnages intéressent moins les spectateurs que les peintures morales et verbales qu'en donnent les poètes et qui peuvent toucher les hommes sans leur réquérir aucune connaissance préalable de leur part sur les

---

<sup>21</sup>Abbé Du Bos, *Les Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [Reproduction de l'édition de 1755 (première édition : 1719) publiée chez Pissot], Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), 1993, Première partie, Section 13, p. 29. Du Bos distingue le sentiment du sublime causé par un tableau et celui qui est causé par la poésie en appelant ce dernier le « sublime de rapport » : « Comme le tableau qui représente une action ne nous fait voir qu'un instant de sa durée, le peintre ne saurait atteindre au sublime que les choses qui ont précédé la situation présente jettent quelquefois dans un sentiment ordinaire. Au contraire, la poésie nous décrit tous les incidents remarquables de l'action qu'elle traite et ce qui s'est passé jette souvent du merveilleux sur une chose fort ordinaire qui se dit ou qui arrive dans la suite. C'est ainsi que la poésie peut employer ce merveilleux qui naît des circonstances et qu'on appellera, si l'on veut, un sublime de rapport. » (*Ibid.*)

personnages représentés. Ce qui n'est pas le cas de la peinture qui, pour faire comprendre clairement ses sujets, ne peut présenter presque exclusivement que des personnages déjà connus des spectateurs. L'interprétation des expressions des figures des tableaux historiques, qui s'appuie ainsi sur des références historiques et poétiques, s'effectue sur le mode de la reconnaissance<sup>22</sup>. Par ailleurs, Du Bos conseille aux peintres d'accompagner leurs tableaux de courtes inscriptions pour faciliter l'intelligence de leurs sujets par les spectateurs, qui doivent être d'abord intéressés par le tableau avant d'être touchés par le message dont il est porteur<sup>23</sup>.

## **2. La théorie de l'expression et la communication picturale des passions.**

Nous pouvons comprendre que la typologie des passions établie par Le Brun répondait effectivement au besoin pratique des peintres, car elle établissait systématiquement et une fois pour toutes le rapport entre chaque sentiment principal et son expression physique, et que cette codification des expressions intégrée au style académique et transformée en norme pouvait assurer la lisibilité des passions représentées dans les peintures d'histoire et des messages idéologiques dont elles se chargent. De ce point de vue, le caractère général et exagéré de la typologie des passions de Le Brun, qui sera souvent critiqué par les commentateurs du XVIIIe siècle ne serait lui même que le prix à payer pour la communicabilité des émotions. Pour Roger de Piles, le but essentiel de la description des passions en peinture consiste à faire éprouver la même passion au spectateur. La peinture sert alors elle aussi à la persuasion, comme l'éloquence et la poésie :

---

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 30. (« [...] il [un poète] est réduit à se servir pour nous toucher, de personnages que nous connaissons déjà ; son grand mérite est de nous faire reconnaître sûrement et facilement ces personnages. »)

<sup>23</sup>*Ibid.*, pp. 30-31.

Mais ce n'est point assez que le Peintre sente les passions de l'âme, il faut qu'il les fasse sentir aux autres, et qu'entre plusieurs caractères ceux qu'il croira les plus propres à toucher surtout les gens d'esprit, ce qui ne peut se faire, à mon avis, que par un sens exquis et par un jugement solide. Quand on a une fois attrapé le goût du spectateur, rien ne l'intéresse davantage en faveur du Peintre.<sup>24</sup>

Comme l'efficacité de la persuasion dépend de la clarté de l'expression et que la peinture ne dispose que de l'image comme moyen de communication, il est inévitable que les peintres choisissent des expressions typiques et simplifiées des passions et préfèrent recourir à des images stéréotypées des émotions pour gagner le plus d'effet possible. Ainsi s'explique l'influence de la *Conférence* de Le Brun et la demande qu'elle vient satisfaire, en classant et mettant à la disposition des peintres les « clichés » codifiés des expressions picturales des passions.

Il ne faut pas négliger le rôle hautement rhétorique et utilitaire des images dans les arts visuels de l'âge classique. Notons que l'usage des mots qui désignent l'idée du stéréotype ne date dans le sens où les modernes l'entendent que du XIX<sup>e</sup> siècle. Le mot « cliché » utilisé d'abord comme terme technique de la typographie et adopté ensuite en photographie n'est reconnu étymologiquement qu'à partir de 1809 et il n'est admis officiellement par l'Académie qu'en 1878. De même, le mot « stéréotype », lui aussi originellement terme technique de la typographie datant de 1803, ne sera utilisé dans le sens courant, moderne et péjoratif (« Opinion toute faite, cliché, réduisant les singularités<sup>25</sup> ») qu'après le début du XX<sup>e</sup> siècle. Quant au mot « poncif », qui désigne le papier-calque pour le dessin, sa dérivation comme terme de l'histoire de la peinture (« dessin fait de routine, selon un type et des procédés conventionnels<sup>26</sup> »), date de 1832, et

---

<sup>24</sup>Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 93.

<sup>25</sup>Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française: Dictionnaire alphabétique et analogique*, Paris, Le Robert, 1989., t. 8, article « Stéréotype », p. 964.

<sup>26</sup>*Ibid.*, t. 7, article « Poncif », p. 588.

son utilisation en tant qu'adjectif dans le sens de « banal » ne date elle aussi que de la même année.

Cette datation lexicographique suggère que le stéréotype ou le cliché dans le sens de l'expression banale et couramment usitée est une notion moderne apparue dans la société bourgeoise du XIXe siècle, sans doute avec le développement sans précédent des techniques industrielles de reproduction (typographie, photographie, etc.) et des médias (journaux, romans-feuilletons, manuels pratiques, etc.), qui permet la prolifération et la consommation des clichés.

Dans la tradition de la rhétorique classique dont le prolongement culturel s'étend sur tout le XVIIIe siècle, les lieux communs (*loci communes* ; « arguments, développements et preuves applicables à tous les sujets<sup>27</sup> »), loin de désigner des idées reçues et des banalités, comme dans la société bourgeoise du XIXe siècle, jouent un rôle central dans l'acte de persuasion. La rhétorique classique consacre une partie considérable de ses traités à la section de l'*Invention*, où il est question de trouver les sujets et les matériaux du discours convenables à la situation dans laquelle se trouve l'orateur. Pour persuader les auditeurs supposés présents aux discours oratoires, l'orateur doit discuter les faits du cas dont il s'agit (qu'il soit judiciaire ou délibératif), non pas en suivant la logique abstraite de la dialectique, mais par un raisonnement assez facile à comprendre car :

[...] le but de la Rhétorique est “ de persuader par des moyens populaires qui sont à la portée de tout le monde ”. Ainsi, beaucoup de ses preuves seront basées sur des *lieux communs* ou “ topiques ”, qui devraient aider l'orateur à trouver quelque chose à dire sur n'importe quel sujet, ou bien comme les rhétoriciens disent, pour “amplifier”<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup>*Ibid.*, t. 5, article « Lieu », p. 1045.

<sup>28</sup>Peter France, *Racine's Rhetoric*, p.17 (traduction en français par Ida). La citation dans le texte de France est tirée de B. Gibert, *La Rhétorique*, Paris, 1730, p. 45.

Mais le choix des sujets et des preuves à employer ne suffit pas à lui seul. L'orateur doit étudier et connaître en profondeur les *mœurs* et les *passions*, qui sont les deux grands moyens de persuasion présentés dans la section de l'*Invention*. Le premier de ces deux moyens enseigne à l'orateur comment apparaître dans ses paroles et ses actions comme un homme vertueux et digne de confiance. Le moyen le plus important de la persuasion reste cependant les *passions* :

La connaissance des passions comme elles sont décrites dans la psychologie aristotélicienne ou cartésienne est utile en deux façons ; premièrement, pour permettre à l'orateur de décrire les passions dans le cours de sa narration, et deuxièmement, de susciter les passions de son auditoire, à fin d'attirer sur soi leur bienveillance. Cela se fait surtout en démontrant ou simulant ses passions soi-même, et cela dépend à son tour des figures qui sont décrites dans la troisième section, *elocutio*.<sup>29</sup>

L'expression des passions dans les arts visuels semble partager beaucoup de ses éléments théoriques avec cette connaissance rhétorique des passions. Jennifer Montagu remarque la similitude entre la typologie des passions de Le Brun et les descriptions des passions faite par René Bary dans son traité de rhétorique *Méthode pour bien prononcer un discours* (1679). Comme le titre l'indique, Bary consacre beaucoup de pages à la description des tons de la voix propres à exprimer chaque passion et ses nuances, en la justifiant par la théorie cartésienne des esprits animaux. Voici par exemple la description de la colère exprimée par la voix :

Si la colère n'est qu'une simple colère, elle a en divers moments la voix élevée, la voix grondante ; elle a la voix élevée, quand celui qui a été offensé se laisse emporter aux premières aigreurs de l'affront parce que dans le défaut de réflexion, il est naturel de se soulager du moins par la voix ; elle a la voix grondante, quand celui qui a été offensé est inférieur à l'injurieux, parce que l'affront qu'il a reçu fait qu'il peste en

---

<sup>29</sup>Peter France, *Racine's Rhetoric*, pp. 17-18.

soi-même de ce qu'il ne peut perdre son ennemi qu'en se perdant soi-même.

Si la colère est quelque chose de plus qu'une simple colère, c'est-à-dire, si elle est soutenue de l'espérance de se venger, ou elle vient d'abord aux mains, ou elle temporise. Si elle vient d'abord aux mains, elle a la voix éclatante et comme indistincte ; elle a la voix éclatante, parce que l'espérance est fanfaronne, et qu'en pensée elle triomphe déjà de l'injurious ; elle a la voix comme indistincte, parce que le reflux des esprits gonfle la langue, et que la langue étant gonflée, la bouche est incapable de bien former les mots. Si la colère temporise, elle a la voix fort émue et néanmoins médiocrement haute ; elle a la voix fort émue, parce que celui qui a été offensé est d'autant plus sensible à l'injure qu'il a du mérite ; elle a la voix médiocrement haute, parce que celui qui a été maltraité n'étant pas encore en état de tirer raison de l'offense reçue, appréhende de recevoir de nouvelles insultes.<sup>30</sup>

Bary décrit aussi des gestes exprimant les passions qui nous intéressent beaucoup par leur caractère pictural et par leur ressemblance avec la typologie de Le Brun :

La Colère, ou pour mieux dire la colère présomptueuse, veut qu'on élève horriblement les paupières, et qu'on avance même la lèvre inférieure, parce que celui qui est vivement piqué d'un affront dont il prétend sur le champ tirer vengeance, semble déjà se venger, et que dans la vengeance l'œil enflammé et la lèvre inférieure avancée marquent l'animosité.<sup>31</sup>

A la lumière de ces études des passions conduites par la rhétorique classique, la *Conférence* de Le Brun, qui s'enracine évidemment dans la même matrice de la culture oratoire, présente elle aussi un effort rhétorique de définitions des expressions des passions servant à l'efficacité de la persuasion. Et là, ce sont les

---

<sup>30</sup>René Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours, et pour le bien animer. Ouvrage très-utile à tous ceux qui parlent en public, & particulièrement aux prédicateurs, & aux avocats*, Paris, 1679, pp. 35-37, cité par Jennifer Montagu, dans *op. cit.*, p. 52. (Nous avons modifié l'orthographe en français moderne.)

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 104, cité par Montagu dans *op. cit.*, p. 52. (Nous avons modifié l'orthographe en français moderne.)



figures picturales des passions qui tiennent lieu des figures rhétoriques de l'*elocutio* .

Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les peintres d'histoire, pour qui il importe non moins que pour les orateurs de persuader les spectateurs en excitant leurs passions, et, à leur exemple, les peintres de genre, se servirent des expressions cataloguées et illustrées par Le Brun comme lieux communs de la rhétorique picturale des passions dans un but didactique et moral. Le fait que l'influence de la *Conférence* de Le Brun sur les praticiens des arts visuels et des autres arts ait persisté jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, malgré les objections des théoriciens et leurs critiques du caractère simpliste et artificiel, fréquentes dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ne peut s'expliquer si on ne tient pas compte du caractère rhétorique de la question de l'expression des passions.

Cette contradiction entre la théorie et la pratique de l'expression des passions que nous avons indiquée à propos de l'article « Passion » (*peint.*) de l'*Encyclopédie* se retrouve aussi chez Diderot. Nous avons déjà amplement établi que Diderot critique dans l'*Essai sur la peinture* et le *Salon de 1767* les manières et les attitudes artificielles des poses académiques, au profit des actions et des expressions naturelles.

Pourtant, il serait un peu trop tôt pour en conclure que Diderot nie l'utilité pratique des expressions des passions recueillies par Le Brun. Jacques Proust a démontré, par un rapprochement serré des textes de Diderot et de la *Conférence* , que, bien au contraire, les imageries descriptives des passions qu'on trouve dans les œuvres littéraires telles que la *Religieuse* et les *Salons* de Diderot s'inspirent en fait des lieux communs des passions inventoriés par Le Brun :

Il semble bien que Diderot, comme les peintres de son temps, ait été obsédé par un petit nombre d'expressions stéréotypées --- que nous trouvons cataloguées chez Le Brun --- au point que l'application d'un code arbitraire l'a souvent empêché d'observer directement la réalité,

comme le montre le rapprochement que l'on peut faire entre certaines de ses descriptions, les illustrations correspondantes de Le Brun.<sup>32</sup>

Pour nous, cette probable utilisation des expressions codées des passions par Diderot n'a rien d'étrange. L'observation de la nature et sa représentation artistique sont deux questions foncièrement différentes. Du moment qu'il s'agit de rendre les passions, soit par la peinture soit par les mots, d'une façon persuasive ou vraisemblable, on doit nécessairement recourir à des codes culturels de représentation et à des procédés rhétoriques. En ce sens, il n'y a pas de « degré zéro » rhétorique dans l'expression artistique des passions.

Signalons aussi que la *Conférence* de Le Brun est trop souvent considérée comme un catalogue des modèles des passions prêt à être recopiés sur la toile, pour qu'on ignore que l'ouvrage et ses illustrations fournissent plutôt des prototypes des émotions, destinés à aider les peintres à rendre plus facilement ce qu'ils ont observé sur leur modèle réel<sup>33</sup>. N'oublions pas que la *Contérence* de Le Brun a été écrit, à l'origine, comme un guide technique de description des passions plutôt que comme un catalogue des expressions stéréotypées. A lire attentivement la critique de Roger de Piles contre la typologie des passions de Le Brun, nous comprenons qu'elle est plus dirigée contre l'usage abusif et la copie servile des illustrations de la *Conférence* par les peintres que contre le fondement théorique de la typologie, qui n'a été conçue par l'auteur que pour accoutumer les peintres débutants aux expressions générales des passions :

---

<sup>32</sup>Jacques Proust, «Diderot et la physiognomonie», in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 13 (1961), p. 325.

<sup>33</sup>Jennifer Montagu souligne cette importante différence entre le modèle et le prototype à propos de la *Conférence* de Le Brun : « Just as the descriptions of prototypical emotions are intended to aid recognition of the most intense emotion, but also of lesser degrees of the same emotion, so Le Brun's descriptions were intended as an aid to representing them. And just as the prototypical emotions are always extreme, so too are Le Brun's, though in some cases he may have been motivated towards exaggeration by the realisation that they called for the representation of the most extreme emotions. However, the essential point to be made about both his descriptions and his drawings is that they were not intended as models from which no deviation should be permitted. » (Jennifer Montagu, *op. cit.*, p. 19.)

Pour les démonstrations que Le Brun en a données, elles sont très savantes et très belles, mais elles sont générales ; quoiqu'elles puissent être utiles à la plupart des Peintres, on peut néanmoins sur le sujet faire de belles expressions tout à fait différentes de celles de Le Brun, quoique ce Peintre y ait très bien réussi.

Les expressions générales sont donc excellentes, parce que c'est d'elles que sortent les expressions particulières, comme les branches de l'arbre sortent de leur tronc. Mais je voudrais que chaque Peintre s'en fit une étude, en remarquant, le crayon à la main, les traits qui les désignent, et qu'il se servît pour cela de l'antique et de la nature, afin de se faire ainsi une idée générale des principales passions selon son génie ; car nous pensons tous différemment et nous imaginons tous selon la nature de notre tempérament<sup>34</sup>.

### 3. La rhétorique des passions dans le *Paradoxe sur le comédien*

Diderot est bien conscient du caractère technique et rhétorique de l'expression artistique des passions. Dans l'article « Air, Manière » de l'*Encyclopédie*, il range d'ailleurs la *manière* — que nous l'avons vu critiquer comme attitude fautive dans l'*Essai sur la peinture*, etc. — parmi les connaissances les plus importantes qu'il faut avoir pour réussir comme comédien ou comme courtisan. Diderot distingue l'*air*, qui est l'expression naturelle des passions, et la *manière*, qui est le maintien culturel :

AIR, MANIÈRES, considérés grammaticalement. L'*air* semble être né avec nous ; ils nous frappe à la première vue. Les *manières* sont d'éducation. On plaît par l'*air* ; on se distingue par les *manières*. L'*air* prévient ; les *manières* engagent. Tel vous déplaît et vous éloigne par son *air*, qui vous retient et vous charme ensuite par ses *manières*. On compose son *air* ; on étudie ses *manières*. Voyez les *Synonymes*

---

<sup>34</sup>Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 93-94

*français* . On ne peut être un fat sans savoir se donner un *air* et affecter des *manières* ; pas même peut-être un bon comédien. Si l'on ne sait composer son *air* et étudier ses *manières* , on est un mauvais courtisan ; et l'on doit s'éloigner de tous les états où l'on est obligé de paraître différent de ce qu'on est.<sup>35</sup>

Mais la distinction entre l'expression naturelle et l'expression volontaire est ambiguë et difficile à tenir, d'autant plus que, dans la vie sociale, tout le monde simule souvent par diplomatie ou par fonction un *air* qui ne correspond pas au caractère véritable. Le comédien et le courtisan n'en sont que des exemples typiques. Cette observation pénétrante de Diderot, qui démontre d'une manière paradoxale le caractère conventionnel et social de l'expression personnelle des passions — qu'elle soit involontaire ou volontaire — explique la forte attirance qu'il éprouvait pour la typologie physiognomonique des passions répertoriées par Le Brun. Dans une société civilisée où chacun porte des masques sur son visage et contraint son corps à prendre des positions, ni l'expression ni le déchiffrement des passions n'ont lieu directement, sans la médiation des codes conventionnels de l'expression des passions. Dans cette communication sociale des émotions, ce qui importe avant tout, c'est le paraître. Que le vrai caractère d'une personne corresponde ou non au masque qu'elle porte compte peu, parce que c'est communément d'après l'aspect physique des gens qu'on juge leur caractère moral.

Le *Paradoxe sur le comédien* , reprenant l'idée du modèle idéal exposée dans le *Salon de 1767* , développe des réflexions sur ces procédés artificiels et rhétoriques de l'expression des passions. Dans le *Paradoxe* , Diderot soutient qu'un grand acteur joue froidement les émotions du personnage sans les éprouver réellement, niant le précepte horatien « Si vis me flere dolendum est primum ipse tibi (si tu veux me faire pleurer, tu dois pleurer toi-même le premier) » qui a longtemps fait autorité, comme une

---

<sup>35</sup>*Encyclopédie*, article « Air, Manière », Lew. , t. XIV, p. 963.

de vise, dans la littérature, la rhétorique, la peinture, le théâtre et d'autres genres d'imitation de l'âge classique<sup>36</sup>. Les accents des passions rendus sur scène par l'acteur d'une façon si vraisemblable qu'ils arrachent les entrailles des spectateurs, ne sont en fait que des expressions de passions imitées, où chaque ton de la voix est calculé en accord avec un système de déclamation et réglé par une loi d'unité. Ils sont le résultat d'une longue expérience et de fréquentes répétitions. Ces accents imités des passions se marquent aussi bien par la voix que par les gestes :

[...] c'est qu'avant de dire : « Zaïre, vous pleurez ! » ou « Vous y serez, ma fille », l'acteur s'est longtemps écouté lui-même ; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment que vous vous y trompiez. Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace. Il sait le moment précis où il tirera son mouchoir et où les larmes couleront ; attendez-les à ce mot, à cette syllabe, ni plus tôt ni plus tard. Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l'exécutait, qui lui laisse, heureusement pour

---

<sup>36</sup>L'Abbé Du Bos reprend dans son ouvrage cette thèse horacienne : « Pourquoi les acteurs qui se passionnent véritablement en déclamant ne cessent-ils pas de nous émouvoir et de nous plaire, bien qu'ils aient des défauts essentiels ? C'est que les hommes qui sont eux-mêmes touchés nous touchent sans peine. Les acteurs dont je parle sont émus véritablement et cela leur donne le droit de nous émouvoir, quoiqu'ils ne soient point capables d'exprimer les passions avec la noblesse ni avec la justesse convenable. La nature dont ils font entendre la voix supplée à leur insuffisance. Ils font ce qu'ils peuvent ; elle fait le reste.

De tous les talents qui donnent de l'empire sur les autres hommes, le talent le plus puissant n'est pas la supériorité d'esprit et de lumières ; c'est le talent de les émouvoir à son gré, ce qui se fait principalement en paraissant soi-même ému et pénétré des sentiments qu'on veut leur inspirer. C'est le talent d'être comme Catilina, *simulateur de tout ce qu'on veut*, qu'on appellera, si on veut, le talent d'être grand comédien. » (Abbé Du Bos, *Les Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), 1993., p.14.)

le poète, pour le spectateur et pour lui, toute la liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps.<sup>37</sup>

Sur la scène tragique, où tout doit être soumis à un agrandissement théâtral et conventionnel, l'accent naturel et l'expression personnelle des passions n'est pas en mesure de convaincre les spectateurs de la vraisemblance du jeu :

Mais portez au théâtre votre ton familier, votre expression simple, votre maintien domestique, votre geste naturel et vous verrez combien vous serez pauvre et faible. Vous aurez beau verser des pleurs, vous serez ridicule, on rira. Ce ne sera pas une tragédie, ce sera une parade tragique que vous jouerez. Croyez-vous que les scènes de Corneille, de Racine, de Voltaire, même de Shakespeare, puissent se débiter avec votre voix de conversation et le ton du coin de votre âtre ? Pas plus que l'histoire du coin de votre âtre avec l'amphise et l'ouverture de bouche du théâtre<sup>38</sup>.

Contrairement à l'opinion commune, la vérité au théâtre n'a rien à voir avec la copie servile de la nature qui à elle seule ne produit que des images faibles et mesquines. Pour que le jeu de l'acteur semble vrai, il faut que tous les détails de son expression des passions soient dictés par un modèle idéal, qui n'existe que dans son imagination :

Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux. Ce modèle n'influe pas seulement sur le ton, il modifie jusqu'à la démarche, jusqu'au maintien. De là vient que le comédien dans la rue ou sur la scène sont deux personnages si différents qu'on a peine à les reconnaître.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> *Paradoxe sur le comédien*, Lew. , t. X, pp. 430-431.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 435.

L'expression naturelle et spontanée des passions individuelles manquent non seulement de vraisemblance mais aussi de cette grâce sans laquelle l'acteur ne peut jamais atteindre cette grandeur tragique qui émeut les spectateurs. En comparant le sang-froid du jeu du grand comédien à la maîtrise stoïcienne et héroïque du gladiateur ancien, Diderot affirme la supériorité des actions embellies par la stylisation académique sur les actions naturelles et plates :

Une femme malheureuse et vraiment malheureuse pleure et ne vous touche point ; il y a pis, c'est qu'un trait léger qui la défigure vous fait rire ; c'est qu'un accent qui lui est propre, dissonne à votre oreille et vous blesse ; c'est qu'un mouvement qui lui est habituel vous montre sa douleur ignoble et maussade ; c'est que les passions outrées sont presque toutes sujettes à des grimaces que l'artiste sans goût copie servilement, mais que le grand artiste évite. Nous voulons qu'au plus fort des tourments, l'homme garde le caractère d'homme, la dignité de son espèce. Quel est l'effet de cet effort héroïque ? De distraire de la douleur et de la tempérer. Nous voulons que cette femme tombe avec décence, avec mollesse, et que ce héros meure comme le gladiateur ancien au milieu de l'arène, aux applaudissements du cirque, avec grâce, avec noblesse, dans une attitude élégante et pittoresque. Qui est-ce qui remplira notre attente ? Sera-ce l'athlète que la douleur subjugué et que la sensibilité décompose, ou l'athlète académisé qui se possède et pratique les leçons de la gymnastique en rendant le dernier soupir ? Le gladiateur ancien comme un grand comédien, un grand comédien ainsi que le gladiateur ancien, ne meurent pas comme on meurt sur un lit, mais sont tenus de nous jouer une autre mort pour nous plaire ; et le spectateur délicat sentirait que la vérité nue, l'action dénuée de tout apprêt, serait mesquine et contrasterait avec la poésie du reste.<sup>40</sup>

La conséquence de cette remarque est grave et déconcertante, parce qu'elle aboutit à une position diamétralement opposée à celle qu'adopte Diderot lui-même dans l'*Essai sur la peinture* où il se réclame d'une théorie naturaliste des actions fondée justement sur la critique de la manière artificielle des poses académiques.

---

<sup>40</sup>*Ibid.*, pp. 435-436.

Les actions naturelles de la foule qu'on observe dans les rues ont beau constituer un beau tableau, elles ne pourront jamais, se produisant sans concertation, du fait de la seule sensibilité naturelle, dépasser l'effet artistique des actions concertées et harmonisées des acteurs sur la scène :

#### Le Second

Mais si une foule d'hommes attroupés dans la rue par quelque catastrophe, viennent à déployer subitement et chacun à sa manière, leur sensibilité naturelle, sans s'être concertés ils créeront un spectacle merveilleux, mille modèles précieux pour la sculpture, la peinture, la musique et la poésie.

#### Le Premier

Il est vrai. Mais ce spectacle serait-il à comparer avec celui qui résulterait d'un accord bien entendu, de cette harmonie que l'artiste y introduira lorsqu'il le transporterà du carrefour sur la scène ou sur la toile ? Si vous le prétendez, quelle est donc, vous répliquerai-je, cette magie de l'art si vantée, puisqu'elle se réduit à gâter ce que la brute nature et un arrangement fortuit avaient mieux fait qu'elle ? Niez-vous qu'on n'embellisse la nature ? N'avez-vous jamais loué une femme en disant qu'elle était belle comme une Vierge de Raphaël ? A la vue d'un beau paysage ne vous êtes-vous pas écrié qu'il était romanesque ? D'ailleurs vous me parlez d'une chose réelle, et moi je vous parle d'une qui a ses progrès et sa durée. Prenez chacun de ces acteurs, faites varier la scène dans la rue comme au théâtre, et montrez-moi vos personnages successivement, isolés, deux à deux, trois à trois ; abandonnez-les à leurs propres mouvements ; qu'ils soient maîtres absolus de leurs actions, et vous verrez l'étrange cacophonie qui en résultera. Pour obvier à ce défaut, les faites-vous répéter ensemble ? Adieu leur sensibilité naturelle, et tant mieux.<sup>41</sup>

Diderot compare enfin la convention artistique du théâtre au contrat social. Là encore, Diderot dénie la vraisemblance artistique des actions naturelles qu'il a tant préconisées dans l'*Essai sur la peinture*, en comparant les actions théâtrales des acteurs aux manières artificielles des hommes civilisés :

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 437.



Il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout. Qui est-ce qui appréciera le mieux la mesure de ce sacrifice ? Sera-ce l'enthousiaste ? Le fanatique ? Non, certes. Dans la société, ce sera l'homme juste ; au théâtre, le comédien qui aura la tête froide. Votre scène des rues est à la scène dramatique comme une horde de sauvages à une assemblée d'hommes civilisés.<sup>42</sup>

L'homme expressif au sens de l'homme de la nature n'a plus de place dans le *Paradoxe sur le comédien*. L'expression artistique des passions n'est pas la démonstration directe de ses émotions naturelles ni de sa sensibilité, bornées par son caractère personnel, mais une pure imitation des symptômes extérieurs des passions d'après un modèle idéal :

Et vous verrez que les symptômes extérieurs qui désignent le plus fortement la sensibilité de l'âme ne sont pas autant dans la nature que les symptômes extérieurs de l'hypocrisie ; qu'on ne saurait les y étudier, et qu'un acteur à grand talent trouvera plus de difficulté à saisir et à imiter les uns que les autres ! Et si je soutenais que de toutes les qualités de l'âme la sensibilité est la plus facile à contrefaire, n'y ayant peut-être pas un seul homme assez cruel, assez inhumain pour que le germe n'en existât pas dans son cœur, pour ne l'avoir jamais éprouvée, ce qu'on ne saurait assurer de toutes les autres passions, telles que l'avarice, la méfiance ? Est-ce qu'un excellent instrument... Je vous entends ; il y aura toujours, entre celui qui contrefait la sensibilité et celui qui sent, la différence de l'imitation à la chose. — Et tant mieux, tant mieux, vous dis-je. Dans le premier cas, le comédien n'aura point à se séparer de lui-même, il se portera tout à coup et de plein saut à la hauteur du modèle idéal. — Tout à coup et de plein saut ! --- Vous me chicanez sur une expression. Je veux dire que, n'étant jamais ramené au petit modèle qui est en lui, il sera aussi grand, aussi étonnant, aussi parfait imitateur de la sensibilité que de l'avarice, de l'hypocrisie, de la duplicité et de tout autre caractère qui ne sera pas le sien, de toute autre passion

---

<sup>42</sup>*Ibid.*, pp. 437-438.

qu'il n'aura pas. La chose que le personnage naturellement sensible me montrera sera petite ; l'imitation de l'autre sera forte [...] <sup>43</sup>

Le grand comédien contrefait les signes des émotions qu'il ne ressent pas lui-même dans son âme, à la différence de l'homme sensible. Mais c'est bien lui qui persuade et émeut le plus les spectateurs, en leur donnant l'illusion de la réalité. L'art du grand comédien est comparable à celui d'un persifleur qui dispose des cœurs par de fausses démonstrations des sentiments :

Je persifle quelquefois, et même avec assez de vérité pour en imposer aux hommes du monde les plus déliés. Lorsque je me déssole de la mort simulée de ma sœur dans la scène avec l'avocat bas-normand ; lorsque dans la scène avec le premier commis de la marine, je m'accuse d'avoir fait un enfant à la femme d'un capitaine de vaisseau, j'ai tout à fait l'air d'éprouver de la douleur et de la honte ; mais suis-je affligé ? suis-je honteux ? Pas plus dans ma petite comédie que dans la société où j'avais fait ces deux rôles avant de les introduire dans un ouvrage de théâtre. Qu'est-ce donc qu'un grand comédien ? Un grand persifleur tragique ou comique, à qui le poète a dicté son discours. <sup>44</sup>

L'imitation artistique des passions par l'acteur frêle l'hypocrisie du moment qu'il inspire aux spectateurs des sentiments faux qu'il n'éprouve pas. Il s'agit dès lors du problème de la sincérité dans l'art qui a suscité de vives discussions sur l'influence pernicieuse du théâtre et des autres arts depuis Platon jusqu'à Rousseau. Clôtons cet article en soulignant que le Paradoxe sur le comédien et la notion rhétorique de l'expression des passions que sa thèse soutient nous renvoient aux questions morales et sociales de la représentation.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 485.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 445.