



HAL
open science

“ Vous me tyrannisez, mon poulet ”. La publicité de l’intime dans les premiers Salons

Jean-Christophe Abramovici

► **To cite this version:**

Jean-Christophe Abramovici. “ Vous me tyrannisez, mon poulet ”. La publicité de l’intime dans les premiers Salons. 2021. halshs-03238802

HAL Id: halshs-03238802

<https://shs.hal.science/halshs-03238802v1>

Preprint submitted on 27 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Vous me tyrannisez, mon poulet ».

La publicité de l'intime dans les premiers *Salons*

Des trois mois qu'il passa dans les geôles de Vincennes, pendant l'été 1749, Diderot conserva certainement une sensibilité vive aux questions du destinataire et des modes de diffusion d'un texte : il y apprit à ses dépens que l'anonymat ne permettait pas de diffuser impunément un roman libertin (*Les Bijoux indiscrets*) ou des idées philosophiques osées (*Lettre sur les aveugles*), qu'on risquait gros à jouer avec l'image des personnes *en vue* : niant intelligemment l'évidence, il refusa d'admettre à Berryer, chargé de l'interroger, qu'il était l'auteur du mièvre *Oiseau bleu*, où Mme de Pompadour s'était reconnue dans les traits de la favorite Mirzoza. Aussi Diderot choisit-il pour chacun de ses textes ultérieurs un mode de diffusion approprié, organisant son œuvre en cercles concentriques, des écrits destinés au public de son temps (*Encyclopédie*, drames bourgeois) jusqu'aux fictions conservées par devers soi, dans l'espoir d'une publication posthume (*Le Rêve de d'Alembert* ou *Le Neveu de Rameau* qui de fait – hier comme aujourd'hui – auraient pu lui valoir des poursuites judiciaires pour diffamation...).

Dans cette perspective, la *Correspondance littéraire* offrit à Diderot une forme intéressante de compromis, de publication partielle, réservée à quelques *happy few*, la quinzaine d'abonnés au périodique, et la cour d'artistes, d'hommes de lettres et d'amateurs qui gravitaient autour d'eux. À l'égard de ce lectorat ciblé mais lointain, l'écrivain paraît éprouver des sentiments ambivalents. Préoccupé par la question de la postérité, il ne pouvait ignorer que ce périodique de luxe garantirait à ses écrits une survie presque aussi sûre que la publication en volumes que, de son vivant, commença à préparer Naigeon. Au travers des œuvres qu'il « pré-publia » dans la *Correspondance*, des romans¹ aux *Salons*, Diderot se façonne, en Pygmalion de lui-même, un portrait assez différent de son image publique. Cependant, en particulier dans les *Salons*, les lecteurs réels de la *Correspondance*, confondus avec ces lecteurs à venir, sont présents *in absentia* : feignant d'ignorer ce destinataire second et final, Diderot ne s'adresse formellement qu'au destinataire premier et circonstanciel du texte, Melchior Grimm, le commanditaire, le censeur et l'ami : « Et surtout, souvenez-vous que c'est pour mon ami, et non pour le public que j'écris », rappelle-t-il en conclusion du *Salon de 1763*, soucieux de ne pas « contrister » les artistes, « d'honnêtes gens qui se sont

épuisés de fatigue pour nous plaire » (1763, 254) : posture généreuse le distinguant des auteurs méchants de « brochures » qui rendaient compte des Salons, mais que démentaient maintes de ses propres pages.

L'artifice formel de la lettre à un destinataire éloigné de la capitale était couramment utilisé par les autres salonniers. Citons, pour 1763, la *Lettre à madame **** de Mathon, ou la *Lettre sur les arts écrite à M. d'Yfs de l'Académie royale des Belles Lettres de Caen* par M. du P..., *Académicien associé*. Mais quand les marques d'épistolalité ne sont dans les brochures que des sortes de virgules musicales ponctuant chaque subdivision du texte, leur fréquence forme la basse continue du texte de Diderot. Sur la scène des *Salons*, la relation épistolaire est jouée « comme si le rideau ne se levait pas », pour des lecteurs (abonnés de la *Correspondance littéraire* ou public posthume) qui, comme le Diderot du *Fils naturel*, *spectateurs ignorés* du texte, peuvent surprendre et partager le spectacle d'une relation intime qui ne leur était pas destinée : « Personne que vous, mon ami, ne lira ces papiers, ainsi j'y puis écrire tout ce qu'il me plaît » (*Essais*, 14). C'est sur les formes et les fonctions de cette publicité de l'intime que je souhaiterais m'attarder ici.

En premier lieu, la relation amicale permet d'entretenir l'illusion d'une consommation libre et désintéressée des toiles. Alors que l'une des principales raisons d'être de l'Académie avait été d'arracher l'œuvre d'art au marais des tractations commerciales, les Salons étaient devenus au fil des ans un lieu où se négociaient les tableaux, où s'évaluait la cote des artistes qui, pour cette raison, ne voulait pas entendre parler de jurys ou de sélection². De même, les comptes-rendus des Salons dans la *Correspondance littéraire* avaient pour finalité de guider la politique d'achat de ses abonnés princiers; et les collections du Musée de l'Hermitage en témoignent, on accordait en la matière beaucoup de crédit au jugement de « M. Diderot ». Ce dernier n'avait pourtant nulle intention d'endosser cette fonction d'intermédiaire. Il n'est fait allusion dans les *Salons* aux acquéreurs des toiles que quand la vente était de notoriété publique ; et c'est rarement pour en approuver le choix : « Si le roi de Prusse s'entend un peu en peinture, que fera-t-il de ce mauvais *Jugement de Paris* [?] » (1761, 124). Quant au jugement sarcastique porté sur le contenu hétéroclite du « cabinet » de M. de Marigny, frère de Mme de Pompadour et, comme Directeur des Bâtiments, responsable de l'organisation des Salons (1763, 184-185), il aurait pu coûter cher à l'impertinent critique que protégeait ici la confidentialité du périodique³. S'entretenir librement d'art, de théorie et de plaisir esthétique avec l'« ami Grimm », c'est inversement pour Diderot repousser le spectre de sa propre

corruption ; de même les *Salons* sont-ils traversés de scénarios d'appropriations non commerciales des œuvres préférées, toujours sur le mode du don et du partage : « Si l'on me donne à choisir un tableau au Salon, voilà le mien ; cherchez le vôtre (sur *La Chasteté de Joseph* de Deshayes, 1763, 211). Que ces tableaux *possédés* en rêve soient tous de nudité relativise fortement le discours moralisateur et contraint tenu sur Boucher : « Je ne serais pas fâché d'avoir ce tableau. Toutes les fois que vous viendriez chez moi, vous en diriez du mal, mais vous le regarderiez » (1759, 103)⁴.

Ni artifice de présentation, ni procédé rhétorique, l'écriture épistolaire relève d'un *faire* propre aux *Salons*, de ce style qui seul « assure l'immortalité à un ouvrage de littérature » (1761, 140). À lire les *Salons* en regard de la correspondance authentique de Diderot, on se convainc aisément que cette “épistolarité” fait l'objet d'une élaboration stylistique attentive. Avec aucun de ses correspondants, Diderot n'utilise par exemple aussi souvent de l'interpellation « mon ami », véritable ponctuation musicale du texte à laquelle Diderot recourt de manière croissante⁵. Si certaines de ces occurrences sont de simples virgules introduisant la conclusion d'un développement (analyse ou digression), la plupart drainent des connotations plus fines qui permettent de décliner les différents aspects de la rhétorique de l'intime dans les premiers *Salons*.

De l'article BEAU de 1752 aux *Salons* et *Essais de peinture* composés quinze ans plus tard, il y a plus qu'une différence d'approche de la peinture, théorique et livresque dans le premier cas, concrète et sensible dans le second. Sur le plan de l'écriture, Diderot est passé du caractère autotélique du discours philosophique à une écriture dialogique mieux à même d'incarner et de rendre persuasives les idées. On ne lit pas, dans les *Essais*, **Les ombres ont aussi leurs couleurs ; celle d'un corps blanc a des limites et même une masse*, mais : « Mon ami, les ombres ont aussi leurs couleurs. Regardez attentivement les limites et même la masse de l'ombre d'un corps blanc » (*Essais*, 32). Non pas : **C'est toujours l'image d'une bonne qualité ou l'empreinte plus ou moins marquée d'une mauvaise qui attire ou repousse à l'aspect d'un homme ou d'une femme* : mais « Remarquez-le bien, mon ami, interrogez-vous à l'aspect d'un homme ou d'une femme, et vous reconnaîtrez que c'est toujours l'image d'une bonne qualité ou l'empreinte plus ou moins marquée d'une mauvaise qui vous attire ou vous repousse » (39). Le gonflement de la phrase participe d'une rhétorique classique de la persuasion, dont relèvent également, dans les *Salons*, questions rhétoriques (« Vous rappelez-vous, mon ami, la Résurrection du Rembrandt », 1759, 95 ; « Mais dites-moi donc, mon ami,

pourquoi ce Christ est plat dans presque toutes les compositions de peinture ? », 1763, 215), affirmations impliquant le destinataire et transformant l'hypothèse en évidence partagée (« Je ne sais, mon ami, si vous aurez remarqué que les peintres n'ont pas la même liberté que les poètes, dans l'usage des flèches de l'Amour », 1761, 118)⁶.

Au risque de verser par moments dans la minauderie du bel-esprit (« Je ne saurais résister. Il faut absolument, mon ami, que je vous entretienne ici de l'action et de la réaction du poète sur le statuaire ou le peintre, du statuaire sur le poète », *Essais*, 46), Diderot tient avant tout à éviter le ton docte ou professoral, à prévenir grâce au dialogue le risque du système, à conserver ou conférer à ses réflexions la liberté et l'informe de l'esquisse. Penser en tâtonnant, comme on peint par touches : « C'est une belle chose que le crime, et dans l'histoire et dans la poésie, et sur la toile et sur le marbre. J'ébauche, mon ami, au courant de la plume. Je jette des germes que je laisse à la fécondité de votre tête à développer » (1763, 210) ; « Attendez, mon ami: peut-être que ce qui suit donnera quelque vraisemblance à des idées qui ne vous ont amusé jusqu'à présent que comme un rêve agréable, que comme un système ingénieux » (*Essais*, 48).

Pas plus que la toge professorale, Diderot n'entend enfilet, dans les *Salons*, la robe du procureur public. Certes les *Salons* abondent en pointes satiriques, en remarques méchantes ; la plupart sont cependant adoucies par la fiction du dialogue épistolaire avec Grimm. Ainsi la phrase-couperet qui ouvre très souvent les commentaires les plus acerbes est-elle souvent exprimée à l'ami sur le mode de la confidence : « Enfin nous l'avons vu, ce tableau fameux de *Jason et Médée* [de Carle Vanloo]. Ô mon ami, la mauvaise chose ! » (1759, 91) « Avec tout cela, mon ami, de quoi faire une belle tapisserie. » (*Les Amusements de l'enfance* de Bachelier, 1761, 146) : « Ah ! mon ami, quelle guirlande ! quel Amour ! quelles Grâces ! » (*Les Grâces enchaînées par l'amour* de Vanloo, 1763, 182). Dans les deux derniers exemples, c'est paradoxalement l'interpellation qui, en médiatisant l'exclamation emphatique, induit son sens ironique et moqueur. À l'enthousiasme véritable, illuminé et solitaire – risquons l'adjectif, *dorvalien* –, répond cet enthousiasme feint, théâtral et complice. Il arrive aussi à Diderot de déléguer au baron le rôle de juge qu'il répugne à endosser, inversion ludique des rôles qui l'institue alors en avocat compréhensif et généreux : « Mon ami, je vous abandonne M. Jaurat ; faites-en tout ce qu'il vous plaira. Je vous demande seulement un peu d'indulgence pour ses cheveux gris et sa main tremblante.... Mais il est bien mauvais... D'accord, mais il a les cheveux gris, et un visage long et de bonhomie » (1763, 197).

Quand Diderot assume seul les frais de l'invective, c'est encore sur le ton apparent de la confiance. *Mon ami* ne désigne plus alors Grimm, mais l'un de ces artistes dont il disait pourtant espérer qu'ils ne le liraient pas⁷. C'est à chaque fois pour inviter les malheureux, sinon à abandonner le métier de peintre, du moins à rabattre leurs prétentions. Dans nos salons, Bachelier et Pierre sont par deux fois les cibles de telles piques, le premier cantonné au genre décoratif (« Mr Bachelier, mon ami, croyez-moi, revenez à vos tulipes », 1759, 99 ; « Mon ami Bachelier, retournez à vos fleurs et à vos animaux », 1761, 147) ; le second ravalé au rang de barbouilleur (« Pierre, mon ami, votre Christ, avec sa tête livide et pourrie, est un noyé qui a séjourné quinze jours au moins dans les filets de St Clou », 1761, 122) ; « Depuis que ce morceau est exposé, le peintre va tous les matins le retoucher. Retouche, retouche, mon ami. Je te promets que cela n'est ni fait ni à refaire », 1763, 201). Surjouée, la familiarité mêle ici condescendance et moquerie ; elle vise d'abord à faire rire, sur le dos du peintre qui n'y peut mais, le destinataire réel du texte, Grimm et au-delà les lecteurs présents et à venir⁸.

Mais la familiarité est, dans les *Salons*, beaucoup plus qu'un procédé rhétorique visant à emporter l'assentiment du lecteur. Elle restitue l'atmosphère des conversations passionnées entre Grimm et Diderot à l'issue ou à propos des visites qu'ils faisaient au Salon⁹. On sait qu'en 1765 et 1767, de vraies scènes dialoguées mettent en scène les deux hommes¹⁰. Dans les premiers *Salons*, l'échange passe davantage par les notes que Grimm ajoute au texte de Diderot, pour apporter une précision, réparer un oubli¹¹ ou confronter leurs idées. La notice ajoutée sur *L'Accordée de village* de Greuze alterne ainsi les points de vue (« Avant de vous dire mon sentiment, je vais transcrire celui de M. Diderot », 1761, 165, note J), expose le désaccord à propos de la figure de la sœur. En 1763, à propos de l'*Orphée* de Restout, l'assentiment de Grimm est obtenu (« *Convenez*, mon ami, qu'on a prononcé un peu légèrement sur le mérite de ce morceau ») avant même (nouvelle) délibération (« Retournez au Salon, et vous éprouverez, comme moi, qu'on le revoit avec plus de satisfaction qu'on ne l'a vu », 1763, 188).

Plutôt que la visite dialoguée, Diderot privilégie en effet dans les premiers *Salons*, une visite substitutive et virtuelle du Salon à destination – situation topique – d'un ami retiré à la campagne « au milieu de [ses] canards et de [ses] dindons » (1761, 112-113), sans plus d'accès aux toiles exposées que n'en avaient les abonnés de la *Correspondance*. C'est pour ce destinataire "idéal" que le salonnier consigne ses émotions éprouvées à la découverte de l'exposition : « Oh, le beau buste que celui de Le Moine [par Pajou], mon ami, le beau

buste ! » (1761, 103) ; « J'avais bien de l'impatience d'arriver à Deshayes. Ce peintre, mon ami, est à mon sens le premier peintre de la nation » (1761, 134). C'est lui dont Diderot sollicite le regard intérieur capable de recréer le tableau absent : « Imaginez, mon ami; que la scène se passe à table » (1761, 144) ; « Imaginez sur le fond un vase posé sur son piédestal et couronné d'un faisceau de branches d'arbres renversées; au-dessous, un berger endormi sur les genoux de sa bergère. [...] Peignez le tout de la couleur la plus brillante, et vous aurez la Bergerie de Boucher » (1761, 196)¹². C'est en sa compagnie qu'avant Vernet et 1767, on se promène dans la peinture hors des murs du Salon : « Ah, mon ami, que la nature est belle dans ce petit canton ! Arrêtons-nous-y. La chaleur du jour commence à se faire sentir, couchons-nous le long de ces animaux » (Paysages de Louthembourg, 1763, 224). La force évocatoire des *Salons* de Diderot doit beaucoup à cette fiction, attenante au dispositif épistolaire, de l'ami isolé, privé de regard par son éloignement, fait voyant par la magie des lettres du salonnier.

Mais s'agit-il entièrement d'une fiction ? On trouve dans la correspondance de Diderot les échos d'un drame oublié qui, s'il fut semble-t-il temporaire, regarde au premier chef la genèse des *Salons*. Grimm, en 1762, perdait la vue.

Grimm est malheureux comme les pierres. Il étouffe sa peine dans son cœur. Sa santé se perd. Il est certain qu'il devient aveugle. Je lui ai écrit aujourd'hui. Ah ! mon amie, quelle lettre ! L'ami s'y était peint avec ces caractères si pathétiques, si vifs, si délicats auxquels vous avez quelquefois reconnu votre amant avec transports. Il est arrivé sur-le-champ de la Briche. Avec quels plaisirs nous nous sommes embrassés. Je les ai baisés, n'en soyez pas jalouse. Oui, comme si c'eût été les vôtres, je les ai baisés cent fois, ces yeux si beaux où je voyais jadis la sérénité du ciel et qui s'éteignent. [Lettre à Sophie Volland, 14 juillet 1762¹³]

S'il s'invente peut-être dans les *Salons* une poétique, voire un genre littéraire, il s'agit d'abord pour Diderot de voir avec et pour les yeux de l'ami. L'effusion sensible dont cette lettre est empreinte n'est pas non plus étrangère à la tonalité de nos textes, où l'écrivain se met en scène dans son intimité.

Au premier rang des biographèmes qu'il est étonnant de rencontrer dans les *Salons*, il y a bien sûr les allusions à Sophie Volland. En 1759, Diderot rapporte un propos de sa maîtresse, probable première lectrice de son premier « Sallon », au sujet du malade trop vigoureux de *La Piscine miraculeuse* de Vien : « Et que ma Sophie a raison quand elle dit que s'il est malade, il faut que ce soit d'un cor au pied » (1759, 95). Le *Salon de 1759* est, il est vrai, extrait d'une lettre à Grimm écrite du Grandval, consacrée en grande partie au dernier séjour que Diderot vient de passer chez les Volland¹⁴. Quatre ans plus tard, Diderot se met en

scène au chevet de Sophie, en contrepoint d'un commentaire au vitriol du tableau de Restout où le roi Assuerus touche de son sceptre Esther évanouie à ses pieds :

Pour moi, qui ne règne par bonheur que sur le cœur de Sophie, si elle se présentait à mes yeux dans cet état, que ne deviendrais-je pas ? comme je serais éperdu ! Quels cris je pousserais ! Malheur à ceux qui ne seconderaient pas à mon gré mon inquiétude !... Belle Sophie, qui est le malheureux qui vous a causé de la peine ? Il le paiera de sa tête. Revenez à la vie. Rassurez-vous... Ah, je vois vos yeux se rouvrir. Je respire... L'insensible et froid monarque ne dit pas un mot de cela. Ah, je ne veux jamais régner; j'aime mieux aimer à mon gré. [1763, 190]

À qui cependant doit-on attribuer l'audace de telle "confidences" ? À l'écrivain que la situation épistolaire autorisait à jouer de la confusion du public et du privé, ou à son destinataire, qui choisit de conserver ces notations intimes dans les versions manuscrites à destination des lecteurs de la *Correspondance littéraire* ? Qu'est-ce que ces derniers pouvaient savoir de la situation conjugale de Diderot et de sa vie amoureuse, et dans quelle mesure cela les intéressait-il ? Sans doute Grimm avait-il conscience que la liberté de ton des écrits de Diderot faisait tout leur prix et que ses correspondants princiers étaient friands de toutes les rumeurs dont bruissait la capitale. Diderot sut-il ou déplora-t-il que soient ainsi mise en lumière son intimité ? Toujours est-il qu'il ne s'autorisera plus dans les *Salons* ultérieurs pareille liberté¹⁵.

À l'égard des adresses le concernant, Grimm adopte une attitude plus ambiguë. Le découpage auquel il procède efface les phrases relevant de la seule modalité épistolaire (« Adieu, mon ami. Portez-vous bien. Amusez-vous beaucoup. Incessamment j'irai partager la douceur de vos journées », 1761, 164) ou dont le caractère intime lui paraît trop marqué. Parmi ces dernières, figure cette étonnante récrimination d'auteur harcelé : « Mon ami, vous êtes d'une impatience qui me désespère; vous ne me laissez pas le temps de me contenter. [...] Vous me tyrannisez, mon poulet ; vous me tyrannisez, et vous n'en faites pas mieux, ni moi non plus » (1761, 148). En septembre 1761, Diderot est alors à Paris, occupé à corriger les épreuves des volumes de planches de l'*Encyclopédie*. Ne trouvant pas le temps d'achever la rédaction de son *Salon*, il se désole¹⁶. Le 16, il espère une nouvelle fois terminer le « livre » dans la journée, et annonce à Mme d'Épinay sa visite à La Chevrette ; le lendemain, une nouvelle mise en demeure de Grimm fait capoter ses projets d'excursion :

Je m'étais presque engagé d'aller retrouver à la Chevrette mes pigeons, mes oies, mes poulets, mes canetons, et mon cher cénobite [le porc de la ferme de la Chevrette]. C'est une partie remise. Je viens de recevoir de Grimm un billet tyrannique qui blesse mon âme trop délicate. Je me suis engagé de lui faire quelques lignes sur les tableaux exposés au Salon. Il m'écrit que si cela n'est pas prêt demain, il est inutile que j'achève. Je serai vengé de cette espèce de dureté, et je le serai comme il convient. J'ai travaillé hier toute la journée ;

aujourd'hui tout le jour ; je passerai la nuit, et toute la journée de demain ; et à neuf heures il recevra un volume d'écritures. [Lettre à Sophie Volland, 17 septembre 1761¹⁷]

De la lettre contrariée à Sophie Volland à l'invective enjouée insérée dans le *Salon*, il y a plus qu'un simple changement d'humeur, l'indice d'un travail d'élaboration littéraire. Au « billet tyrannique » du commanditaire répond une récrimination minaudante (« vous me tyrannisez ») ; des « poulets » peuplant les basses-cours de Mme d'Épinay, on passe à ce surprenant « mon poulet », petit nom doux que Littré range joliment dans la classe des « termes de caresse »¹⁸, et qui donne au compte-rendu de commande des allures de billet doux...

Il importe peu de savoir si Diderot comptait que cet inconvenant « poulet » perdrait ses plumes sous les coups de ciseaux du « plus volontaire » de ses amis¹⁹. Une telle phrase témoigne surtout de son attention à ne pas soulever le rideau qui le séparait des lecteurs de la *Correspondance*, à n'écrire vraiment « que » pour Grimm. Cette publicité de l'intime ne fait néanmoins des *Salons* ni une autobiographie, ni de l'autofiction. Elle témoigne plutôt de la volonté de Diderot d'échapper dorénavant aux ornières de la théorie, fût-elle esthétique. Parler d'art avec *sentiment*, c'est pour lui rappeler les conditions matérielles de sa consommation, inscrire cette dernière dans le *continuum* sensible de l'existence.

Jean-Christophe ABRAMOVICI
Université de Valenciennes

^{1/} Au premier rang desquels *Jacques le fataliste*, paru dans la *Correspondance*, en quinze livraisons entre novembre 1778 et juin 1780.

^{2/} Voir Udolpho VAN DE SANDT, « Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781 », in *Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781* (Hôtel de la Monnaie, 5 oct. 1984-6 janvier 1985), Paris, Éditions de la RMN, 1984, p. 90 suiv.

^{3/} L'un des rares conseils délivrés par Diderot à propos de *L'Accordée de village* est entièrement marquée du coin de l'ironie : « Un homme riche qui voudrait avoir un beau morceau en émail, devrait faire exécuter ce tableau de Greuze par Durand qui est habile avec les couleurs que M. de Montami a découvertes. Une bonne copie en émail est presque regardée comme un original; et cette sorte de peinture est particulièrement destinée à copier » (1761, 170)

^{4/} Voir « Voir le nu », in Jean-Christophe ABRAMOVICI, Pierre FRANTZ, Jean GOULEMOT, *Diderot, Salons de 1759, 1761, 1763. Essais de peinture*, Neuilly-sur-Seine, Atlante (coll. "clés-concours"), 2007.

^{5/} On relève 4 occurrences dans le *Salon de 1759*, 17 en 1761, 18 en 1763 (et probablement davantage dans le manuscrit autographe qui ne nous est pas parvenu), 15 dans les *Essais de peinture*.

^{6/} Voir des effets similaires aux p. 124 et 137.

^{7/} La fin des mémoires de Suzanne présente un cas analogue de préterition : au moment d'avouer qu'elle a épié la confession de sa supérieure, Suzanne « [se] flatte secrètement que [Croismare] ne lir[a] pas » ce passage, tout en le rendant présent par la fiction du dialogue (*La Religieuse*, in *Contes et romans*, dir. Michel DELON, Pléiade, 2004, p. 373).

^{8/} Dans les *Essais*, l'interpellation hautaine de Boucher participe d'un positionnement moralisant de plus en plus marqué au fil des *Salons* (« Si tu ne t'adresses jamais qu'à un polisson de dix-huit ans, tu as raison, mon ami, continue à faire des culs et des tétons », *Essais*, 59). Tous autres sont bien sûr les adresses familières aux artistes que fréquentait Diderot et qu'il gratifie pour certains du titre d'*ami* : essentiellement Greuze (« notre ami Greuze [...] Greuze, mon cher, vous vous moquez de nous », 1761, 156 ; « Courage, mon ami Greuze! Fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela », 1763, 234) et Pigalle (« Pigalle, mon ami, prends ton marteau, brise-moi cette association d'êtres bizarres », *Essais*, 58).

^{9/} Grimm évoque lui-même leur visite en commun du Salon de 1757 ; on suppose qu'ils leur arrivèrent de renouveler l'expérience à l'occasion des manifestations ultérieures.

^{10/} Discussion sur le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard en 1765 (253 suiv.) ; sur l'influence du luxe sur les beaux-arts en 1767 (164 et suiv. ; à la suite d'une discussion avec Nageon sur Lagrenée).

^{11/} Adjonction, en 1761, d'une notice sur Baudouin, que Diderot avait sans doute volontairement écarté de sa sélection (1761, 165).

^{12/} Autres invitations à se représenter mentalement la toile p. 90 et 154.

^{13/} *Œuvres complètes*, éd. Roger Lewinter, Paris, Cercle Français du Livre, 1969-1973, t. V, p. 669.

^{14/} *Ibid.*, t. III, p. 796-800.

^{15/} Dans les *Essais* de 1766, le nom de Sophie réapparaît cependant, à côté de celui de Grimm, dans une démonstration plus théorique sur la rapidité des changements d'expression faciale : « C'est l'abbé Trublet qui s'est montré, et j'ai l'air ironique. C'est mon ami Grimm ou ma Sophie qui m'ont apparu, et mon cœur a palpité, et la tendresse et la sérénité se sont répandues sur mon visage » (25) ; en 1767, la figure anonyme et topique de la bien-aimée est appelée par l'évocation des tableaux de ruine d'Hubert Robert : « C'est là que je regrette mon amie. C'est là que nous jouirions de nous, sans trouble, sans témoins, sans importuns, sans jaloux » (1767, 339).

^{16/} « Grimm arrive ce soir de la Chevette. Je lui avais promis d'aller au Salon, et de lui esquisser un jugement rapide des principaux morceaux qui y sont exposés. Le dégoût, l'ennui, la mélancolie m'ont empêché de lui tenir parole ; et c'est encore un chagrin pour moi » (Lettre à Sophie Volland, 12 septembre 1761 ; CFL, V, p. 612-613).

^{17/} *Ibid.*, t. V, p. 617.

^{18/} Avec cet exemple tiré du *Gil Blas* de Lesage : « Hé bien, mon poulet, me dit-il, lorsque nous fûmes hors de table, es-tu content de mon ordinaire ? »

^{19/} Dans la lettre qu'il adresse le 25 octobre 1761 à Sophie Volland, Diderot revient sur la tyrannie qu'exerce sur lui ses amis « et surtout ce Grimm, le plus volontaire d'entre eux », comme conscient de sa propre "servitude volontaire" : « empire que je leur abandonnais [...] N'y a-t-il personne que je domine, sans en avoir d'autre droit que la faiblesse de celui qui se laisse dominer ? » (CFL, V, p. 650).