

Pour une nouvelle lecture de l'antithéâtralité

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. Pour une nouvelle lecture de l'antithéâtralité: Denis Diderot et la théâtralité, ou Michael Fried et le minimalisme. . . . [Diderot, Encyclopaedia, Enlightenment], [Higher School of Economics], Dec 2013, Moscou, Russie. pp.192-208. hal-01780546

HAL Id: hal-01780546

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01780546>

Submitted on 27 Apr 2018

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.

Diderot et la théâtralité, ou Michael Fried et le minimalisme

Communication de Maud Pouradier, UCBN, Identité et subjectivité. Colloque tricentenaire de Diderot, Moscou, 6 décembre 2013.

La célèbre thèse de Michael Fried sur l'antithéâtralité de Diderot et des grands peintres de la seconde moitié du XVIII^e siècle a fait couler beaucoup d'encre. En effet il est paradoxal de parler d'antithéâtralité lorsqu'il s'agit de montrer l'oubli du spectateur et l'élévation d'un « quatrième mur », ce qui bien au contraire peut apparaître comme le comble de la théâtralité. Une telle esthétique de la représentation semble bien au contraire le sommet d'une conception théâtrale de la peinture. C'est tout l'enjeu de la théorie classique française du théâtre que de faire comme si le spectateur était oublié, le rendant inexistant et inopérant, l'événement se déroulant tout comme s'il n'y avait ni scène ni public. La plupart des critiques des thèses de Michael Fried sont revenus aux textes de Diderot et des contemporains pour discuter de l'opportunité du concept de « théâtralité » – mot qui n'existe effectivement pas en français à cette époque, puisqu'il s'agit d'un néologisme du XIX^e siècle. Si Michael Fried est obligé d'utiliser le néologisme *theatricality* (traduction anglaise de théâtralité), c'est parce qu'il n'est précisément pas intéressé par les thèses diderotiennes sur le théâtre, mais sur la peinture – ce qui ne veut pas dire, comme l'a montré Pierre Frantz dans *L'esthétique du tableau*¹, que l'hypothèse friedienne n'aurait pas de fécondité dans le domaine de l'histoire du théâtre. Le critique américain ne se cache d'ailleurs pas, dès l'introduction d'*Absorption and theatricality*, de chercher dans l'histoire de l'art français de la seconde moitié du dix-huitième siècle des armes théoriques contre le minimalisme américain des années 1960. Pour bien comprendre cette notion de théâtralité, il faut donc moins regarder dans un premier temps les contemporains de Diderot – peintres, critiques ou théoriciens de l'art – que l'art contemporain de Michael Fried à l'époque de la rédaction d'*Absorption and theatricality*. Car, pour reprendre le principe même de Michael Fried énoncé au seuil de son livre, « on doit également reconnaître – et ce point mérite d'être souligné – que la critique a, tout autant que la peinture, besoin d'être interprétée². » Ce n'est qu'alors que l'on pourra juger de

¹ Pierre Frantz, *L'esthétique tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

² Michael Fried, *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, p. 11.

la pertinence et de l'impertinence de ce concept appliqué à la seconde moitié du XVIII^e siècle français. Trois moments scanderont cet article : 1) je commencerai par rappeler les présupposés philosophiques et méthodologiques de Michael Fried, 2) je tenterai d'appliquer cette méthode à Michael Fried lui-même, critique de l'art postmoderne des années 1960 redécouvrant des principes critiques antérieurs, 3) c'est alors que, modestement, je tenterai une nouvelle explicitation du concept friedien de théâtralité pour évaluer sa fécondité pour la lecture de Diderot, en m'intéressant aux *Salons* jusqu'en 1765 – puisque selon Fried, ce sont ces textes qui révèlent l'évolution décisive du goût vers une antithéâtralité. Je ne m'appuierai pas sur les *Essais sur la peinture* et les *Salons* qui suivent, en ce que la théorisation grandissante de Diderot peut rendre la description du rapport aux œuvres moins directe. Or c'est bien l'attitude de l'œuvre envers le spectateur et la réaction qui en est attendue qui est interrogée par le concept friedien de *theatricality*. Ce n'est qu'à travers le prisme de Fried que je lirai ces textes, dont je ne prétends pas faire une interprétation exhaustive par ailleurs.

La place du critique

Michael Fried décèle au milieu du XVIII^e siècle français, dans le rejet du style rococo, les prémisses de l'art qui compte, et qui donne lieu au modernisme, depuis ses glorieuses avant-gardes russes jusqu'au modernisme américain d'un Kenneth Noland par exemple. Inversement, la vulgarité du rococo n'est paradoxalement pas sans parenté avec le minimalisme américain des années 1960, non qu'il y ait une véritable filiation entre les deux, mais en ce que ces deux styles partagent fondamentalement la même conception de l'art, et la même conception de ce que doit être une expérience esthétique : l'art consiste à provoquer chez le spectateur une attitude corporelle particulière. Il ne s'agit pas de contempler l'œuvre, d'y être absorbé comme dans un objet se tenant un peu en avant ou un peu en arrière de la surface réelle (pour reprendre une expression de Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*), mais bien d'adopter une attitude kinesthésique, un « se tenir en face » tout ce qu'il y a de plus physique. L'art minimal appelle un changement de position. Il pénètre mon espace corporel, m'invitant à réagir corporellement. Autrement dit, les objets minimalistes revendiquent leur non-existence en tant qu'art en dehors de leur interaction physique avec un spectateur. C'est pourquoi tant d'œuvres minimales invitent le spectateur à les pénétrer, la place du spectateur étant bien à

l'intérieur des « objets spécifiques » de Donald Judd. Le spectateur fait pleinement partie du dispositif artistique, il est attendu, sa place est mise en scène, de sorte que l'objet minimal n'a aucune autonomie en dehors du spectateur. C'est contre ce style aguicheur que réagissent, selon Michael Fried, les grands artistes et les grands critiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le style que Michael Fried nomme « antithéâtral », c'est celui où le spectateur est comme oublié, le sujet étant trop absorbé par sa tâche – qu'elle soit minutieuse, comme dans les scènes de la vie domestique, ou trop importante, comme dans les grands tableaux historiques. Le spectateur est alors absorbé lui-même par ces tableaux, absorbement qui n'est évidemment pas une attitude corporelle, mais au contraire un état contemplatif et méditatif – ce que Kant théoriserait outre-rhin comme le sentiment proprement esthétique dans la *Critique de la faculté de Juger*. Greuze, Chardin, plus tard David : autant de peintres antithéâtraux, dans la lignée desquels il ne faut pas hésiter à situer Manet, les avant-gardes et le modernisme de la seconde moitié du XX^e siècle.

Marian Hobson a montré les différentes conceptions de l'illusion à l'œuvre dans l'art du XVIII^e siècle, rendant l'usage du concept de « théâtralité » moins assuré³. Si l'on s'en tient aux textes mêmes de Diderot, force est de constater que tous les tableaux qui semblent regarder le spectateur ou s'adresser directement à lui sont loin d'être considérés par le critique comme aguicheurs ou de mauvais goût. Citons par exemple cet extrait du *Salon* de 1763 :

Drouais peint bien les petits enfants. Il leur met dans les yeux de la vie, de la transparence, et l'humide et le gras et le nageant qui y est. Ils semblent vous regarder, et vous sourire, même de près⁴.

Inversement, le problème des toiles de Boucher est que, telles de vides sonates, elles ne nous *veulent* rien du tout. De même est-ce la vérité de Garrick *jouant* qui est louée dans la sculpture de Le Moyne dans le *Salon* de 1765 :

Ce n'est pas l'enfant Garrick qui baguenaude dans la rue, qui joue, saute, pirouette et gambade dans la chambre ; c'est Roscius commandant à ses yeux, à son front à ses joues [...]. Il est sur scène⁵.

³ Marian Hobson, *L'art et son objet*, Paris, Champion, 2007.

⁴ Diderot, *Œuvres, Esthétique théâtre*, tome IV, Paris, Laffont, 1996, p. 273.

⁵ *Ibidem*, p. 445.

Quand la comparaison avec le théâtre est prise en mauvaise part, c'est moins pour critiquer l'appel au spectateur que tout simplement l'artificialité d'une scène, son manque de naturel. Dans le même *Salon* de 1765, on lit à propos d'un tableau de Roslin :

Voilà les personnages et quelques-uns des accessoires. Couvrez le fond d'une grande terrasse de verdure, et vous aurez toute la sublime composition de Roslin [...]. Une idée folle dont il est impossible de se défendre au premier aspect de ce tableau, c'est qu'on voit le théâtre de Nicolet et la plus belle parade qui s'y soit jouée⁶.

Et pourtant le lecteur du livre de Michael Fried ne peut qu'être frappé par la vérité de son intuition, bien que le concept de « théâtralité » semble sinon inadéquat, du moins non directement applicable aux textes mêmes de Diderot. Il faut donc revenir à la méthode de Michael Fried, et à la manière dont il produit ce concept.

La nouveauté des thèses de Michael Fried porte moins sur l'opposition entre artistes rococo et artistes anti-rococo (la rococo fût-il assimilé à un style « théâtral »), que sur l'usage qu'il fait des critiques. C'est un point qui, nous semble-t-il, a peu fait l'objet de discussion, alors qu'il occupe une place essentielle, et ce dès l'introduction de son livre. Quel statut l'historien doit-il accorder à la critique contemporaine de l'art qu'il étudie ? C'est une question épistémologique tout à fait essentielle pour l'histoire de l'art et de la littérature : Michael Fried, historien et critique d'art, affirme que c'est à travers le prisme de la critique qu'il faut étudier l'art. Une telle proposition serait contestable, si elle ne s'appliquait précisément à cette seconde moitié du XVIII^e siècle où naît la critique au sens moderne du terme.

Le rejet de la théâtralité a partie liée avec la naissance de la critique, et c'est pourquoi il est légitime de construire la grande histoire de l'art antithéâtral à partir de ce milieu du dix-huitième siècle français. En effet, les moments de l'histoire de l'art où un mouvement néoclassique s'oppose à un mouvement sont légion. Michael Fried aurait tout aussi bien pu commencer cette histoire par Manet ou Poussin. S'il faut l'initier avec Greuze, c'est parce que la figure du critique et de l'art antithéâtral sont liés, parce que Greuze et Diderot, Chardin et La Font de

⁶ *Ibidem*, p. 359-360.

Saint-Yenne, la critique et l'art pré-néoclassique sont des couples inséparables. Pour Michael Fried, sa tâche d'historien est ainsi moins de révéler un trait de l'art français après le style rococo, que de le révéler en montrant la pertinence de l'analyse des critiques qui naissent au même moment.

La présente étude tente de combler [un] vide, en laissant les commentaires de Diderot, de La Font de Saint-Yenne, de Grimm, de Laugier et d'une douzaine d'autres auteurs diriger notre attention sur certains traits de la peinture de leurs contemporains qui n'avaient jusqu'à présent jamais été perçus. Pour ceux qui trouveraient cette affirmation trop excessive, disons qu'interprétant ces traits, on ne leur a jamais, depuis cette période, accordé le sens singulier que la force de ces commentaires nous pousse à leur attribuer⁷.

Quelle doit être la place du critique dans l'histoire de l'art ? Il n'est ni un sismographe des tendances artistiques de son époque, ni un théoricien de l'art à proprement parler. Il décèle dans l'art de son temps l'art qui est vraiment important, l'art qui compte, l'art qui est porteur de l'esprit, pour parler comme Hegel – dont Fried déclare au début de recueil consacré au minimalisme qu'il faut en connaître les linéaments pour comprendre sa critique. C'est pourquoi le critique est le véritable guide pour saisir ce qui constitue l'art d'une époque. En ce sens, le critique ne doit pas se caractériser par son originalité, mais au contraire par sa capacité à synthétiser de la manière la plus haute la penser de l'ensemble des critiques.

A la différence de la critique d'art de Baudelaire, excentrique ou du moins idiosyncrasique en dépit des vues qu'elle partage avec l'œuvre d'autres critiques, la critique de Diderot donne accès à une conception de la peinture qui était communément, quoique inconsciemment, partagée dans ses aspects les plus décisifs par un grand nombre de ses contemporains, peintres aussi bien qu'auteurs⁸.

Si le XVIII^e siècle est exemplaire, c'est qu'il est ce moment de l'histoire où l'essence de l'art se révèle dans la critique, à la fois dans l'événement de son apparition (ce qui est propre au XVIII^e siècle), et dans la manière dont le critique s'ajuste à ce qu'il décrit (ce qui est le propre de toute critique). Aussi la critique doit-elle être interprétée, car de même que l'art n'est pas conscient de lui-même lorsqu'il est porteur de l'Esprit selon Hegel, le critique n'est pas conscient de *ce qui* compte dans

⁷ *Ibidem*.

⁸ Michael Fried, *La place..., op. cit.*, p. 74.

l'art qui compte, de sorte que c'est dans le style, les tournures de phrases et les manières de dire que l'essentiel de l'art qui compte doit être saisi à travers le prisme du critique. De même que l'art porteur de l'absolu doit être interprété pour pouvoir être saisi en tant qu'art (et non en tant que religion par exemple), la critique doit être interprétée – point sur lequel Michael Fried insiste dans l'introduction, et qu'il sait devoir être appliqué à lui-même, puisqu'il se présente sans ambages comme historien d'art se positionnant en premier lieu comme critique de sa propre époque. Et de même que Diderot, le plus important des critiques de son époque, doit regarder les principes artistiques et esthétiques de l'époque antérieure (Poussin et Rubens entre autres) pour juger de l'art de son temps, Michael Fried regarde Diderot face à l'art de son temps pour critiquer le minimalisme des années 1960. Ce n'est que dans ce miroir méthodologique que l'on peut saisir l'intérêt et la portée d'un concept comme celui de théâtralité. Si on ne le fait pas, on en est réduit à affirmer ce qui somme toute est évident – la « théâtralité » n'est pas un concept du XVIII^e siècle et ne peut qu'être partiellement adéquat pour décrire son esthétique.

Le milieu du XVIII^e siècle français est donc doublement important : en ce qu'il constitue le rejet de l'art rococo sur le versant artistique et sur le versant critique. Et si le moment français de la seconde moitié du XVIII^e siècle est si exceptionnel, c'est parce que ce rejet se fait non seulement par le contenu de la critique que par l'avènement même de cette critique. Pourtant Michael Fried ne développe plus ce point après l'introduction : il faut donc se livrer à quelques hypothèses. Certes, on voit bien comment la contemplation d'une toile dont on est comme ignoré engendre une attitude particulière, le sentiment esthétique pour reprendre la notion kantienne. Si l'on voulait kantiser Diderot, il faudrait dire que là où Boucher verse dans l'agréable et le plaisir sensible, Chardin ou Greuze visent véritablement le plaisir esthétique. Pourtant le sentiment esthétique n'engendre pas immédiatement l'attitude critique : si le goût entraîne la discussion – c'est pourquoi il est apte à révéler ce que Kant appelle le sens commun – Kant ne thématise nullement la critique d'art en tant que telle. Il est bien plutôt intéressé par le génie. Or si l'on repart de l'inspiration hégélienne de Michael Fried, il faudrait dire qu'au fond, pour l'historien de l'art américain, le critique est sinon le véritable génie, du moins le corollaire du génie : il est celui par qui le sens advient, celui par qui

l'absolu porté par l'art prend conscience de lui-même – bien qu'imparfaitement puisqu'il faut, encore, interpréter le critique *tout comme la peinture*.

Mais quel est le rapport entre une esthétique antithéâtrale et la possibilité d'une critique d'art ? L'origine de cette intuition friedienne se trouve bien chez Diderot lui-même. Dans le *Salon* de 1763, la naissance du salon et du genre des *Salons* est corrélée à la fin de l'efficacité du goût général chez les Anciens.

Béni soit à jamais la mémoire de celui qui en instituant cette exposition publique de tableaux, excita l'émulation entre les artistes, prépara à tous les ordres de la société, et surtout aux hommes de goût, un exercice utile et une récréation douce ; recula parmi nous la décadence de la peinture de plus de cent ans peut-être, et rendit la nation plus instruite et plus difficile en ce genre. C'est le génie d'un seul qui fait éclore les arts ; c'est le goût général qui perfectionne les artistes⁹.

Il y a des hommes de goût pour décrire, juger et diriger le génie artistique là où le goût général du peuple n'est plus efficace pour accomplir cette tâche. Diderot ne se prive d'ailleurs pas de moquer le goût de la multitude, par exemple dans le salon de 1763.

C'est une chose bizarre que la diversité des jugements de la multitude qui se rassemble dans un Salon. Après s'y être promené pour voir, il faudrait aussi y faire quelques tours pour entendre [...]. Le peuple regarde tout, et ne s'entend à rien [...]. Greuze, pourquoi faut-il qu'une impertinence t'afflige ? [...] Ne sais-tu pas que tu as fait une chose sublime ? Que te faut-il de plus que ton propre suffrage et le nôtre¹⁰ ?

Ce mauvais goût est d'ailleurs à l'image de la plupart des peintres, le métier de critique consistant essentiellement pour Diderot à ramasser les ordures¹¹. On voit bien ici le lien intime de l'artiste véritable et du critique, unis face à la multitude qui n'y entend rien. Loin de synthétiser les avis de la multitude, le critique est bien porteur du véritable esprit, de l'avis qui compte, comme Greuze représente l'art qui compte. Le critique porte ainsi en lui-même une infinité de goûts représentant non pas les goûts du public mais des artistes (« Pour décrire un Salon [...] savez-

⁹ Diderot, *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 236.

¹⁰ *Ibidem*, p. 245.

¹¹ « Le triste et plat métier que celui de critique ! Il est si difficile de produire une chose même médiocre ; il est si facile de sentir la médiocrité. Et puis, toujours ramasser des ordures, comme Fréron ou ceux qui se promènent dans nos rues avec des tombereaux. » *Ibidem*, p. 251.

vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goût¹² ». Cette infinité est exprimée dans les descriptions du *Salon*, dont ce dernier présente comme une synthèse non advenue encore à la conscience du critique – d'où la nécessité de son interprétation selon Michael Fried. C'est une véritable communion stylistique que décrit Diderot entre le critique et le peintre (« pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet »), de sorte que la plume pourrait comme miraculeusement transcrire de manière littéraire les impressions visuelles. C'est pourquoi, comme l'a bien souligné Michael Fried, c'est bien au style et à la rhétorique utilisés par Diderot qu'il faut s'attacher. Sans doute faudrait-il ici faire le rapprochement avec l'intérêt que porte Diderot aux expériences du père Castel, en parlant d'une sorte de synesthésie visuo-langagière¹³. Or pour qu'un tel processus puisse advenir *est nécessaire l'absorbement* décrit par Michael Fried, et qui dans l'introduction au salon de 1763 est plutôt assimilé par Diderot à la torpeur de la fatigue écrasante.

[T]andis que la tête appuyée sur les mains, ou les yeux égarés en l'air, on en recherche la composition, l'esprit se fatigue, et l'on ne trace plus que des lignes insipides et froides. Mais j'en serai quitte pour faire de mon mieux¹⁴.

Il ne faut évidemment pas croire un instant que Diderot pense écrire des lignes insipides et froides – sauf naturellement quand le tableau décrit est lui-même froid (comme dans la description de la *Médée* de Vanloo, avec l'octosyllabe blanc « on est ébloui, et l'on reste froid¹⁵ »). Je crois plutôt que c'est dans la torpeur que le critique peut se faire le synesthète poétique des tableaux, torpeur qui se transforme en véritable absorbement presque hallucinatoire¹⁶ lorsque le tableau répond à la nouvelle esthétique du XVIII^e siècle, si l'on suit Michael Fried dans ses analyses. La critique doit donc naître quand le goût général a perdu sa fonction, et l'esthétique antithéâtrale rend possible une véritable critique qui ne serait plus seulement négative, mais positive, car dans l'absorbement le critique peut vraiment devenir le

¹² *Ibidem*, p. 237.

¹³ On pourrait relever les nombreux parallélismes que fait Diderot entre l'art d'écrire et l'art de peindre. Par exemple page 247 : « Quand on écrit, faut-il tout écrire ? Quand on peint, faut-il tout peindre ? »

¹⁴ *Ibidem*, p. 237.

¹⁵ *Ibidem*, p. 194.

¹⁶ « Et puis encore une petite digression s'il vous plaît. Je suis dans mon cabinet, d'où il faut que je voie tous ces tableaux. Cette contention me fatigue, et la digression me repose. » *Ibidem*, p. 258.

synesthète poétique apte à faire partager le goût du peintre et le goût du critique (avec toute l'ambiguïté de ce terme, entre le jugement et le style). Ce qui advient alors, c'est une critique *nécessaire* tant du point de vue moral et politique que du point de vue esthétique, car si l'absorbement rend muet – comme les sujets dépeints – il faut néanmoins que quelques uns parlent – ou plutôt écrivent – durant leur mutisme pour qu'un goût général nouveau puisse advenir, et c'est la fonction prophétique du critique. Aussi faut-il prendre au sérieux la métaphore ecclésiastique qu'utilise Diderot dans le *Salon* de 1765 :

[T]ravaillez, donnez-vous bien de la peine, effacez, repeignez, repeignez, et pour qui ? *Pour cette petite église invisible d'élus qui entraînent les suffrages de la multitude* me répondrez-vous, et qui assurent tôt ou tard à un artiste son véritable rang. En attendant il est confondu avec la multitude, et il meurt en attendant que *vos apôtres clandestins aient opéré la conversion des sots*¹⁷.

Il y a donc bien un rôle historique du critique pour Diderot, pris au sérieux par le tropisme hégélien de Michael Fried, et qui justifie de s'intéresser sans doute d'abord aux critiques avant de regarder les tableaux – ou de les regarder à travers les lunettes du critique.

Contre le minimalisme

Revenons donc à la sévère critique du minimalisme par Michael Fried dans *Art and objecthood*. Elève de Greenberg et héritier du projet qualifié de « moderniste », la première critique que formule Fried à l'encontre du minimalisme des années 1960 est le non respect des frontières entre les anciens beaux-arts. Donald Judd revendique pour ses « objets » un statut intermédiaire entre la peinture et la sculpture, ou plutôt un nouveau type d'objet dépassant la vieille opposition entre la peinture et la sculpture. On serait tenté d'objecter à un admirateur de Hegel comme Michael Fried qu'un tel dépassement est une sorte de synthèse : après le moment de la scission que constituerait la séparation de la peinture et de la sculpture viendrait le moment concret de l'objet minimal. Michel Fried lui-même ne va pas sans interpréter ainsi le cheminement d'artistes comme Kenneth Noland, abandonnant le médium pictural classique pour l'aluminium et tendant ainsi au minimalisme. Mais il s'agit en fait aux yeux de Michael Fried d'une impasse : de même que dans la dialectique du maître et de l'esclave, le « dépassement » du

¹⁷ *Ibidem*, p. 363. Je souligne.

maître s'avère une régression vers la jouissance sensible (car il n'a fait que nier abstraitement la mort sans en prendre réellement la mesure, et sans faire travailler cette peur de la mort), dans l'art minimal, le « dépassement » de la peinture et de la sculpture s'avère une régression vers l'art littéraliste. Pour Hegel, l'histoire de l'art montre l'autoposition de l'Idée en une forme, sa scission entre forme et contenu et son dépassement dans l'art spirituel puis la religion. Pour Michael Fried, c'est entre l'objet matériel et la forme qu'il y a scission : conformément au projet moderniste, c'est la forme qui devient le contenu même de l'art. L'art littéraliste ne tente pas de proposer une synthèse entre l'objet matériel et la forme (ce que tente de faire Kenneth Noland par exemple), il se contente de nier la forme en l'assimilant purement et simplement à l'objet matériel. L'objet minimal est donc une forme-objet, un objet n'ayant pas d'autre forme que son contour littéral – ce qui n'est pas un dépassement pour Fried, mais une simple négation abstraite de la forme. Dès lors, le spectateur n'a plus à contempler la forme, à la comprendre, à en saisir le jeu et l'écart avec le contour matériel, mais à suivre son contour. Il n'y a plus d'espace représenté, il n'y a que l'espace littéral, notre espace même, et le spectateur n'a plus comme solution qu'une rencontre tangible avec l'objet. C'était bien le propos de Donald Judd que de créer des objets qui ne renvoient à rien d'autre qu'eux-mêmes, c'est-à-dire à rien d'autre que leur propre matérialité, et non à un espace que l'objet matériel devrait signifier ou imiter sans se confondre avec lui. Cette extériorité appelant une relation quasi tangible est ce que Michael Fried nomme une objectivité (*objecthood*) : il s'agit d'un objet projeté extérieurement, auquel nous sommes confrontés et qui nous met dans une situation au sein de laquelle nous devons réagir. Le problème est que l'art minimal pour Fried ne fait que nous mettre « en situation », mais une situation vide, semblable à celle d'un carrefour ou d'une autoroute. Ce que Fried cherche dans le terme de *theatricality* est cette extériorité et cette présence de l'objet minimal qui nous oblige à réagir – comme nous sommes tenus de choisir un chemin à un carrefour. On ne peut pas passer devant l'objet minimal, on ne peut pas le contempler, on doit se tenir devant, se mettre en sa présence, car l'objectivité est elle-même toute en extériorité : elle nous interdit de nous y absorber. La seule intériorité de l'objectivité est réelle : on ne peut se laisser absorber par la contemplation d'une objectivité, on entre dedans. Pour singer l'intériorité des œuvres d'art – c'est-à-dire la possible contemplation d'une forme présentée par un objet dont les contours sont distincts

de cette forme – et la possibilité de passer du temps à sa contemplation, l'art minimal ne sait proposer qu'un vide dans lequel il faut entrer. Fried se sent ici probablement proche du Diderot critique de la pornographie picturale de Boucher. Il y a du mauvais goût à se mettre ainsi en travers du spectateur, à solliciter son intrusion. Comme Diderot n'hésite pas à donner des conseils pour, tel un apôtre de l'Église glorieuse future, commencer déjà son avènement (en modifiant le goût des peintres et en leur suggérant de nouveaux tableaux), Michael Fried tente d'enrayer le développement de ce qu'il est convenu désormais d'appeler l'art « postmoderne ». Sans doute est-ce moins l'art français du XVIII^e siècle en tant que tel qui intéresse Michael Fried que la relation que tente d'instituer Diderot à l'art de son temps, mais relation qui n'est possible qu'avec un certain type d'art, à savoir un art appelant la contemplation – l'« absorbement ». En effet l'art de Boucher comme l'art minimal n'appelle aucune critique, aucune interprétation – c'est d'ailleurs une caractéristique revendiquée par Donald Judd ou Robert Morris. Contre un art rejetant l'idée d'une interprétation critique *et* son corollaire qu'est un sens de l'histoire de l'art, il est nécessaire d'en appeler au critique incarnant cette interrelation victorieuse – puisque le rococo fut effectivement dépassé par le néoclassicisme.

L'esthétique matérialiste de Diderot.

La théâtralité friedienne redéfinie en termes d'extériorité totale, nous pouvons revenir à Diderot pour comprendre à la fois ce que cherchait Michael Fried dans la lecture des *Salons* et pour mieux appliquer sa grille de lecture aux textes diderotiens. Comme je l'ai esquissé après bien d'autres, le concept de théâtralité (*a fortiori* avec ses résonances françaises) est difficilement applicable aux textes de Diderot si on ne conserve pas l'intuition de Michael Fried concernant la pure extériorité des objets minimalistes. Trois traits des *Salons* semblent en revanche correspondre à l'intuition friedienne.

1. Le mouvement d'intériorisation, ou le paradigme de la statue.

Diderot valorise incontestablement une certaine retenue des sujets figurés par la peinture ou la sculpture. Je ne m'y attarderai pas, car Michael Fried lui-même abonde en ce sens. J'ajouterai cependant une remarque sur l'origine sensualiste d'une telle esthétique de la retenue. De ce point de vue, la comparaison de sa critique de la *Résurrection de Lazare* par Deshayes et du *Pygmalion* de Falconet est

instructive¹⁸ : si le tableau de Deshayes est manqué tandis que la sculpture de Falconet est presque¹⁹ parfaite, c'est que Lazare ressuscitant est conscient qu'il ressuscite – alors qu'il devrait l'ignorer et se contenter de jouir de ses sensations. Au contraire, la statue qui s'éveille sous les ciseaux de Pygmalion a le léger sourire d'une enfant qui prend plaisir aux sensations qu'elle découvre. Il s'agit évidemment à chaque fois d'une réécriture de l'expérience de pensée de la statue de Condillac (*Traité des sensations*, 1754). Peut-être l'étrange bienséance de Diderot concernant les nus féminins (qui doivent être surpris mais jamais montrés, et ne doivent en aucun cas avoir des airs de « catin ») vient-elle du fait que toute œuvre d'art est une sorte de statue qui s'anime afin de faire consonner le « clavecin vivant » que nous sommes – pour reprendre la métaphore de Diderot dans son *Entretien entre d'Alembert et Diderot*. Le mystère résidant dans l'éveil de la conscience de soi par le moyen terme de sensations matérielles extérieures, il faut que l'œuvre montre la possibilité physique du mouvement allant de l'extériorité des taches de couleur vers l'intériorité de l'espace représenté. Si l'œuvre d'art peut physiquement réaliser cela, alors une statue pourrait bien prendre conscience de soi par la simple sensation, et alors que sujet percevant peut être convaincu de cette possibilité. Michael Fried a bien montré que l'absorbement du sujet percevant est parallèle à l'absorbement du sujet représenté²⁰. Evidemment une œuvre qui aurait pour projet artistique de rejeter toute intériorité pour se projeter vers l'extériorité n'aurait strictement aucun intérêt.

2. Le rejet de l'académisme comme rejet de l'extériorité s'auto-engendrant.

La lecture de Michael Fried permet de comprendre pourquoi, tout en rejetant le style rococo, Diderot rejette aussi un style trop académique – qui semblerait pourtant convenir à son goût anti-rococo et préclassique. Je m'appuierai ici sur sa critique du *Rendez-vous de chasse du prince de Condé* par Louthembourg dans le *Salon* de 1765.

Si quelqu'un ignore l'effet maussade de la symétrie, il n'a qu'à regarder ce tableau. Tirez une ligne verticale du haut en bas ; pliez la toile sur cette ligne, et vous verrez la moitié de l'enceinte tomber sur l'autre moitié, à

¹⁸ *Salon* de 1763, p. 262 et p. 286.

¹⁹ Car Diderot en inverserait bien la construction !

²⁰ On en trouvera un exemple dans le *Salon* de 1765 à propos de *La Charité romaine* de Bachelier : « si le peintre a du génie, ce soldat ne sera aperçu ni du vieillard ni de la femme qui l'allait, il ne le sera que du spectateur qui retrouvera sur son visage l'impression qu'il éprouve, l'étonnement, l'admiration et la joie. » *Ibidem*, p. 339.

l'entrée de cette enceinte au bout de barricade tomber sur un bout de barricade ; en s'avançant de là peu à peu vers le fond, des chasseurs et des chiens tomber sur des chasseurs et des chiens ; successivement une portion de la forêt tomber sur une égale portion de forêt ; l'allée qui sépare ces deux portions touffues et la table placée au milieu de cette portion, coupées en deux tomber aussi, l'une des moitiés de la table sur l'autre moitié, l'une des moitiés de l'allée sur l'autre. Prenez des ciseaux et divisez par la ligne verticale la composition en deux lambeaux, et vous aurez deux demi-tableaux calqués l'un sur l'autre²¹.

C'est tout l'inverse des paysages où l'on vagabonde en pensée, happé tantôt derrière tel bosquet, tantôt derrière telle barrière. Le problème du paysage de Louthembourg est qu'il est tout en extériorité, au point qu'il semble s'engendrer lui-même par simples pliages et « étoilement²² ». Ce faisant, la construction de l'espace est comme en relief sur la toile (comme une « croûte de pain²³ »), et ne fait pas ce mouvement d'aspiration vers l'intériorité. Au contraire il s'agirait de montrer que bien que semblant émaner d'un au delà de la toile, c'est en fait l'extériorité de la toile qui conduit dynamiquement vers un intérieur.

3. L'esthétique atmosphérique

Un dernier trait de l'esthétique diderotienne est mis en valeur par le rejet friedien du minimalisme : le refus du vide, qui est un reproche fréquent dans les *Salons* de 1763 et 1765. Citons par exemple sa critique d'*Andromaque explorée devant Ulysse* de Doyen en 1763 : « Et ce vide énorme qui sépare Ulysse de la scène, et qui le relègue à une distance choquante ? Il coupe la composition en deux parties dont on ferait deux tableaux distincts, l'une à conserver précieusement, l'autre à jeter au feu²⁴ ». Ce vide – tant spatial qu'affectif – brise l'unité compositionnelle. C'est le vide entre les membres d'un corps nu²⁵ qui le transforme en corps « mannequiné ». C'est le vide entre les objets d'une nature morte qui les transforment en « accessoires²⁶ ». Au contraire le talent de Chardin consiste à montrer l'humidité et les couleurs diaphanes de l'« air ». Le style, « c'est l'art de rendre cet air pour ainsi dire sensible, cette vapeur légère qui règne dans les grands édifices²⁷. » Si l'on en croit la critique de Boucher dans le *Salon* de 1765, l'esthétique du vide est une esthétique de la séparation, de la décomposition, qui transforme le tableau en pure

²¹ *Ibidem*, p. 400.

²² Je reprends ici l'expression de Georges Didi-Huberman à propos de Simon Hantaï.

²³ *Ibidem*, p. 369.

²⁴ *Ibidem*, p. 282.

²⁵ On peut lire sous cet angle la critique de Boucher dans le *Salon* de 1765, p. 312 et sq.

²⁶ *Ibidem*, p. 359-360.

²⁷ *Ibidem*, p. 281. Egalement p. 345.

extériorité (c'est la « croûte de pain »). Cette esthétique du vide est donc une esthétique du détail accessoire mis en avant de manière extraordinaire. Telle est l'obscénité de Boucher au delà de ses sujets. Le vide est obscène car il est fétichiste, pour employer un vocabulaire évidemment anachronique. Il renvoie le spectateur à la matérialité de la toile, et à son extériorité, quand l'expérience esthétique a peut-être pour fonction de prouver la possibilité d'un matérialisme conséquent, pouvant justifier l'expérience de la conscience de soi et de l'intériorité.

Je me permettrai donc de reformuler les thèses de Fried à l'aune de Diderot non comme une esthétique anthithéâtrale, mais comme une esthétique de la plénitude – contre une esthétique du vide. Chez Diderot, cette esthétique de la plénitude prend la figure d'une esthétique atmosphérique.