

Tangence



La métamorphose (ou la vision) de Denis Diderot The Metamorphosis (or Vision) of Denis Diderot

Michèle Bocquillon

Numéro 73, automne 2003

Histoires naturelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/009121ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/009121ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bocquillon, M. (2003). La métamorphose (ou la vision) de Denis Diderot. *Tangence*, (73), 117–135. <https://doi.org/10.7202/009121ar>

Résumé de l'article

Diderot se pose en rival de Greuze dans le commentaire du tableau *Jeune fille envoyant un baiser* [...] (*Salon* de 1765). En effet, Diderot repeint le tableau sur la toile de ses affects et de cette création fantasmatique surgit son désir pour la jeune fille à laquelle il s'identifie. Il voudrait l'« absorber », mais se laisse lui-même « absorber » par la scène et s'insinue ainsi de l'autre côté du cadre. Fidèle au principe de la ligne ondoyante qui est, selon lui, signe de vie, Diderot, tel « le serpent qui vit », se coule par l'entremise de la caresse de son regard sur le corps féminin. La jeune fille, quant à elle, manipule de façon suggestive une lettre qu'elle vient de recevoir, lettre dont Diderot néglige toute la portée. En effet, cette lettre est le substitut du rival réel et invisible de Diderot : celui qui, au-delà de la position du spectateur dans l'espace, se trouve suspendu au bout du regard de la jeune femme, qui est le seul être qu'elle daigne regarder. Cette lettre palpée de manière significative en dit long sur son désir à elle (elle-même objet de désir) qui est « hors d'œuvre » : la lettre devient à la fois métonymie du corps absent de l'aimé et métaphore de son corps à elle, présent dans toute la force de son désir.

La métamorphose (ou la vision) de Denis Diderot

Michèle Bocquillon,
Hunter College (City University of New York)

Diderot se pose en rival de Greuze dans le commentaire du tableau *Jeune fille envoyant un baiser* [...] (*Salon de 1765*). En effet, Diderot repeint le tableau sur la toile de ses affects et de cette création fantasmatique surgit son désir pour la jeune fille à laquelle il s'identifie. Il voudrait l'«absorber», mais se laisse lui-même «absorber» par la scène et s'insinue ainsi de l'autre côté du cadre. Fidèle au principe de la ligne ondoyante qui est, selon lui, signe de vie, Diderot, tel «le serpent qui vit», se coule par l'entremise de la caresse de son regard sur le corps féminin. La jeune fille, quant à elle, manipule de façon suggestive une lettre qu'elle vient de recevoir, lettre dont Diderot néglige toute la portée. En effet, cette lettre est le substitut du rival réel et invisible de Diderot: celui qui, au-delà de la position du spectateur dans l'espace, se trouve suspendu au bout du regard de la jeune femme, qui est le seul être qu'elle daigne regarder. Cette lettre palpée de manière significative en dit long sur son désir à elle (elle-même objet de désir) qui est «hors d'œuvre»: la lettre devient à la fois métonymie du corps absent de l'aimé et métaphore de son corps à elle, présent dans toute la force de son désir.

J'entrevois [...] : je rentre en moi-même, et je rêve.

Essai sur la peinture (1765)

Il y a un peu plus de vingt ans, Michael Fried soulignait l'importance d'un phénomène particulier dans la peinture française du XVIII^e siècle¹. En effet, il a pertinemment fait observer que la

1. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, Chicago University Press, 1981.

plupart des sujets représentés sur la toile étaient dans un état d'absorption tel qu'ils en oubliaient tout ce qui n'était pas l'objet de cette absorption même — objet qui, en fait, renvoie bien souvent à une activité quelconque (par exemple, à l'écriture ou à la lecture d'une lettre). Cette attitude aurait pour fin de valider la fiction de la non-existence du spectateur. Selon moi, l'état d'absorption du personnage inciterait plutôt le spectateur exclu de la scène à manifester sa présence. En effet, Diderot, dans ses *Salons* (1759-1781), décrète que tout tableau qui peut « attirer, arrêter et attacher² » et, par extension, selon moi, *absorber* le spectateur, est une réussite. Autrement dit, le spectateur séduit, subjugué par le tableau, enlevé à lui-même, s'oublie et se laisse absorber par la représentation, ce qui m'amène dès lors à étendre la notion d'absorption élaborée par Fried. En effet, l'absorption n'est pas uniquement un *état* passif (être absorbé) mais aussi un acte, l'*acte d'absorber* au sens d'incorporer, de prendre en soi, absorber donc dans son sens actif.

Fried fait référence, implicitement, à cette conception de l'absorption, et ce dès les prémisses de son essai, mais, curieusement, sans s'y « arrêter et attacher ». En effet, dans une note en fin de chapitre, il reprend la définition de l'article « Absorber » de l'*Encyclopédie* (1751), article qui donne d'emblée *engloutir* comme synonyme d'*absorber* ; il distingue néanmoins les deux termes :

Absorber exprime une *action générale* à la vérité, mais *successive*, qui en *ne commençant que sur une partie du sujet, continue ensuite & s'étend sur le tout*. Mais *engloutir* marque une action dont l'effet général est rapide, & saisit tout à la fois sans le détailler en parties [...] ³.

Ce qui m'intéresse tout particulièrement dans cette distinction entre les verbes absorber et engloutir, et que je retiendrai pour mon propos, c'est le caractère fragmenté de l'absorption : il s'agit en effet d'une action successive qui saisit le sujet/l'objet en le détaillant en parties.

On peut envisager que le spectateur, loin de se laisser décourager par l'attitude du sujet absorbé (c'est-à-dire aspiré et inspiré par la lettre), reste rivé à la scène représentée et se laisse absorber

2. Fried souligne que ces termes découlent de l'influence d'autres critiques, tels que De Piles et Dubos.

3. Cité par Michaël Fried, *Absorption and Theatricality*, ouvr. cité, p. 183 ; je souligne.



La voluptueuse, gravure par Augustin de Saint-Aubin
et par Robert Gaillard d'après la toile de Jean-Baptiste Greuze
(1725-1805), *Jeune fille qui envoie un baiser par la fenêtre* (1765?).

Illustration gracieusement fournie
par la Bibliothèque nationale de France.

par elle ou, mieux encore, rêve de l'absorber. Alors que le sujet représenté semble manifestement ignorer le spectateur dans la majorité des cas, Diderot, dans son *Salon* de 1767, inaugure, selon Fried, la fiction de la présence physique de ce spectateur *dans* la peinture de genre et, plus précisément, dans la peinture dite pastorale. Afin de commenter les tableaux du paysagiste Joseph Vernet, Diderot saute à pieds joints dans les « sites » qui s'offrent à ses yeux, se dissout littéralement dans le cadre, s'y fond et s'octroie six promenades qu'il va longuement gloser. Diderot s'est, certes, laissé absorber (dans les deux sens du terme) par l'enchantement de la scène bucolique, mais il lui est arrivé aussi, on l'a sans doute oublié, de se laisser absorber par une autre scène et de vouloir s'y immiscer, s'y introduire, et ce deux ans avant celle des paysages idylliques de Vernet. Cette scène, c'est la *Jeune fille qui envoie un baiser par la fenêtre*, s'appuyant sur des fleurs qu'elle brise (ou *La voluptueuse*⁴) de Greuze⁵ : commentaire qui sera le mot de la fin du compte rendu de l'exposition de peinture de 1765. Il s'agit d'un « moment fécond » (expression que j'emprunte à Gotthold

-
4. Cette toile, qui a été gravée par Augustin de Saint-Aubin et par Robert Gaillard, a connu un grand succès ; ce dernier l'a intitulée *La voluptueuse* : rétrécissant le cadre de la vision et oblitérant le cadre de la représentation, il nous présente la jeune femme dans un médaillon soutenu par un cartouche abritant deux colombes, mais sans la lettre et la main droite de la jeune femme.
 5. Fried reprend une partie de l'hypothèse de Diderot (signalons cependant l'absence de l'inventaire fragmenté du corps et du final diderotien : « un tableau à tourner la tête ») pour mettre surtout en relief le caractère d'absorption de la jeune fille, l'absorption de Diderot n'étant pas mentionnée. Il s'agit pour Fried d'une représentation de « *self-abandonment, nearly to the point of extinction of consciousness, via sexual longing. In the context [...] there is no question but that the young woman's involuntary or unconscious actions — in particular that of leaning on and crushing the flowers — were meant to be seen as expressions of intense absorption. (Note too that Greuze chose to call attention to that action in the picture's title.)* » (Michael Fried, *ouvr. cité*, p. 60-61). Je traduis : « total abandon occasionné par un désir sexuel ardent. Dans ce contexte [...] les actes involontaires, voire inconscients de la jeune fille — tout particulièrement celui de s'appuyer sur les fleurs qu'elle brise — sont l'expression de son absorption intense. (Notez que le titre du tableau choisi par Greuze souligne l'importance de cet acte.) » Voir aussi Linda Walsh, « “Arms to be kissed a thousand times” : reservations about lust in Diderot's Art criticism », *Femininity and Masculinity in eighteenth-century Art and Culture*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994, p. 162-183 ; cet article, consacré à la construction de la féminité dans l'œuvre de Diderot, signale l'éloge et la rétractation de ce dernier sans référence explicite au texte — mention pour le moins laconique de ce qui me semble être un exemple flagrant de son approche de la féminité.

Ephraïm Lessing⁶), c'est-à-dire le moment stratégiquement choisi qui, surmontant les limitations temporelles de la peinture, interpelle l'imagination du spectateur, l'incitant ainsi à créer la trame narrative. L'imagination octroie de ce fait, malgré la primauté de la dimension spatiale, une certaine durée à la scène représentée. Le moment fécond autorise, favorise même le « flirt » avec le temps. Loin de se contenter d'admirer la jeune fille exposée à sa fenêtre, Diderot rêve d'une promenade (en solitaire, mais sous le regard voyeur de l'ami Grimm) dans les méandres d'un espace scénique, d'un paysage enchanteur qui n'est autre que celui du corps féminin !

Imaginez une fenêtre sur la rue. À cette fenêtre un rideau vert entr'ouvert ; derrière ce rideau, une jeune fille charmante sortant de son lit, et n'ayant pas eu le temps de se vêtir. Elle vient de recevoir un billet de son amant. Cet amant passe sous sa fenêtre, et elle lui jette un baiser en passant. Il est impossible de vous peindre toute la volupté de cette figure. Ses yeux, ses paupières en sont chargés ! Quelle main que celle qui a jeté le baiser ! quelle physionomie ! quelle bouche ! quelles lèvres ! quelles dents ! quelle gorge ! On la voit cette gorge et on la voit toute entière, quoiqu'elle soit couverte d'un voile léger. Le bras gauche... Elle est ivre ; elle n'y est plus ; elle ne sait plus ce qu'elle fait ; ni moi, presque ce que j'écris... Ce bras gauche qu'elle n'a plus la force de soutenir, est allé tomber sur un pot de fleurs qui en sont toutes brisées ; le billet s'est échappé de sa main ; l'extrémité de ses doigts s'est allée reposer sur le bord de la fenêtre qui a disposé de leur position. Il faut voir comme ils sont mollement repliés ; et ce rideau, comme il est large et vrai ; et ce pot, comme il est de belle forme ; et ces fleurs, comme elles sont bien peintes ; et cette tête, comme elle est nonchalamment renversée ; et ces cheveux châtain, comme ils naissent du front et des chairs ; et la finesse de l'ombre du rideau sur ce bras ; de l'ombre de cette main et de ce bras sur la poitrine ! La beauté et la délicatesse des passages du front aux joues, des joues au cou, du cou à la gorge ! comme elle est coiffée ! comme cette tête est bien par plans ! comme elle hors de la toile ; et la mollesse voluptueuse qui règne depuis l'extrémité des doigts de la main, et qu'on suit de-là dans tout le reste de la figure ; et comme cette mollesse vous gagne et serpente dans les veines du spectateur, comme il la voit serpenter dans la figure ! C'est un tableau à tourner la tête, la vôtre

6. Gotthold Ephraïm Lessing, *Du Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie* [1766], traduction de Courtin revue et corrigée, Paris, Hermann, 1990. La notion de « moment fécond » parcourt le texte de Lessing.

même qui est si bonne. Bonsoir, mon ami, il en arrivera ce qui pourra ; mais je vais me coucher là-dessus⁷.

Je ferai remarquer d'emblée, « en passant » (mais pour y revenir), que tout est dans le passage, la mouvance : l'amant passe, la jeune fille donne un baiser en passant, Diderot admire les passages du pinceau, et nous nous attarderons dans la lecture de Diderot à ses propres passages sur le corps de la jeune fille.

Cette hypotypose⁸ fut envoyée à Melchior Grimm, chargé de la transmettre aux lecteurs de la *Correspondance littéraire*⁹ qui ne verront jamais cette peinture. Celle-ci ne fut d'ailleurs pas exposée au Salon de 1765 ; elle ne le sera que quatre ans plus tard, ce qui explique le reniement public de Diderot, qui s'est refroidi face à la chose (ou la Chose¹⁰ ?). Il s'est rétracté, comme il dit alors¹¹ :

-
7. Diderot, *Salon de 1765*, p. 205-206. Toutes les références au *Salon* proviennent de l'édition de Jean Seznec, *Salons*, Oxford, Clarendon Press, 1957 ; dans la suite, elles seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte. Le « bras gauche », à gauche sur la gravure, désigne, on le voit, le bras droit de la jeune femme.
 8. César Chesneau du Marsais, *Des tropes ou Des différens sens*, Paris, chez David, 1757, p. 129 : « L'Hypotypose est un mot grec qui signifie, image, tableau. C'est lorsque dans les descriptions on peint les faits dont on parle, come si ce qu'on dit étoit actuellement devant les yeux, on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter [...] ». Voir aussi Roland Barthes, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 172 : « [...] la rhétorique classique avait en quelque sorte institutionnalisé le fantasme sous le nom d'une figure particulière, l'hypotypose, chargée de "mettre les choses sous les yeux de l'auditeur" non point d'une façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir [...] ».
 9. La *Correspondance littéraire* est loin de connaître une large diffusion, puisqu'elle ne concerne que quelques souscripteurs aristocratiques étrangers (le Gotha). Ce qui signifie en fait que la critique artistique de Diderot était quasi inconnue en France de son vivant. Il n'eut donc pas de ce fait de contradicteurs officiels. Seuls ses intimes, comme Sophie Volland, pour ne citer qu'elle, par le biais d'une correspondance personnelle pouvaient avoir une idée de ce qu'étaient les « pensées détachées sur la peinture » de Diderot. Ses salons commencèrent à être publiés en France en 1795, et leur intégralité ne fut mise à disposition du public qu'à partir de 1857.
 10. Mona Gauthier-Cano, *La jouissance prise aux mots ou La sublimation chez Georges Bataille*, Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 20 : « La Chose, empruntée au "das Ding" freudien, étant à la fois le lieu des pulsions et celui de la Jouissance autour de laquelle, dans sa quête de l'impossible, tourne le désir ».
 11. Cette autocritique est-elle le résultat d'un retour à la raison, au détriment de la sensibilité ? En 1765, l'année de son commentaire enthousiaste, il écrit également ses *Essais sur la peinture* dans lesquels on peut lire : « La sensibilité, quand elle est extrême, ne discerne plus ; tout l'émeut indistinctement. L'un vous dira froidement : "Cela est beau !" L'autre sera ému, transporté, ivre [...] Il balbutiera ; il ne trouvera point d'expressions qui rendent l'état de son

Je suis obligé en conscience de rétracter une bonne partie du bien que je vous ai dit autrefois de la *Jeune Fille qui envoie un baiser par la fenêtre, et qui brise des fleurs sans s'en apercevoir* [sic]. C'est une figure maniérée, c'est une ombre légère, mince comme une feuille de papier et soufflée sur une toile. (*Salon de 1769*, p. 555)

Cette rétractation prend la forme d'une description *après coup* qui, elle aussi, « se rétracte » comme une peau de chagrin, si bien qu'on passe de l'élaboration hyperbolique de 1765 au laconisme incisif en 1769 : en quelques mots, ce codicille annule, renvoie au néant la figure voluptueuse qui s'était déployée sous ses yeux. Il y a ainsi un véritable retournement en son contraire selon la dualité du principe plaisir-déplaisir ; et, comme le souligne André Green, l'affect est le lieu privilégié de ce retournement¹².

Or, Diderot est dans l'*après-coup* dès le commentaire de 1765 : en effet, l'analyse ne figure pas dans la *Correspondance littéraire* au même titre que celles des autres toiles de Greuze choisies pour le Salon cette année-là : sont notamment exposés des portraits féminins comme, entre autres, *La jeune fille qui pleure son oiseau mort* et *Portrait de Madame Greuze*. L'*après-coup* du commentaire, c'est-à-dire sa venue tardive dans l'élaboration de la critique diderotienne, s'explique par le fait que *Le baiser envoyé* (autre titre donné au tableau) ne fait pas partie des toiles retenues pour l'exposition. Curieusement, ce texte clôt le compte rendu du Salon, alors qu'il n'a rien à voir avec ce dernier ; il se retrouve ainsi dans une position intéressante puisqu'il a la prérogative de prendre congé du lecteur. Qui plus est, le commentaire fait suite à celui de l'Anacréon de Taraval, où il est question, certes, d'*Anacréon*, mais aussi d'une femme :

Toute cette composition respire la volupté. La courtisane est un peu mesquine ; on a vu dans sa vie de plus beaux bras, une plus

âme. [...] La raison rectifie quelquefois le jugement rapide de la sensibilité [...] » Voir (*Œuvres esthétiques*, édition de Paul Vernière, Paris, Garnier, 1968, p. 739-740. (Curieusement, cette édition, qui « regroupe, de Salon en Salon, l'opinion de Diderot sur quelques grands peintres qu'il aime ou conteste, mais qui sont — faut-il s'en étonner ? — les seuls peintres qui vivent encore à nos yeux » (dit l'éditeur, p. 444), ne reprend pas, dans le chapitre consacré à Greuze (p. 517-558), le passage en question.) Diderot le clairvoyant s'est donc laissé abuser, aveugler par sa *libido* ? Est-il déçu, après coup, par le tableau qui finalement ne répond pas ou plus à son fantasme ? Son hallucination a-t-elle subi l'épreuve du réel ?

12. André Green, *Le discours vivant. La conception psychanalytique de l'affect*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 304.

belle tête, une plus belle gorge, un plus beau teint, de plus belles chairs, plus de grâce, plus de jeunesse, plus de volupté, plus d'ivresse. (*Salon* de 1765, p. 204)

Diderot se rappelle-t-il, *après coup*, avoir vu ailleurs ce qui fait cruellement défaut à la courtisane ? Et si c'était justement notre tableau qui lui était revenu soudainement en mémoire ? Ceci pourrait expliquer cela, autrement dit l'apparition de ce texte-là où on ne l'attendait pas. L'*après-coup* se serait donc opéré à deux niveaux : en effet, il s'agirait à la fois d'une analyse à retardement par rapport à l'ensemble greuzien présenté au Salon et d'un commentaire dans le prolongement d'une œuvre exogène. Le regard posé sur la courtisane ranimerait ainsi le souvenir et le désir d'un « déjà vu » qui brille par son absence dans la toile de Taraval. Du souvenir au rêve, il n'y a parfois qu'un pas.

Les rêveries d'un promeneur...

En fait, le commentaire de 1765 s'apparente au rêve, il montre ce qu'on ne peut pas voir : l'accès à la réalisation d'un désir. Diderot ne résiste pas à l'appel du désir — un désir qui n'est jamais, en somme, que la mise à l'épreuve de son imagination. L'irréalité de l'instant sera transformée par la réalité de l'écriture. L'entrée en matière s'adresse d'emblée à la faculté de fantasmer des lecteurs. L'émotion esthétique excède la représentation, elle l'anime et fait imaginer. « *Imaginez* » invite à concilier le texte et l'image : imaginer ou mettre en image, faire appel à la magie de l'image, du fantasme qui surgit toujours en l'absence de l'autre, l'absence, ici, du tableau que Diderot va complaisamment commenter au gré de ses sensations. Il n'y a pas, à proprement parler, de description réelle de la beauté¹³, mais plutôt une force de sug-

13. Lessing, à propos de la dimension indescriptible de la beauté, considère que seule la peinture peut « imiter la beauté matérielle » (cité par Philippe Hamon, *La description littéraire*, Paris, Éditions Macula, 1991, p. 220). Lessing s'oppose au fameux principe du *ut pictura poesis*. En effet, pour lui, il y a une démarcation nette entre les arts : la poésie, c'est l'art de la narration des actions dans le temps ; la peinture, quant à elle, est l'art de la description des corps dans l'espace, même s'il reconnaît que les corps sont aussi tributaires du temps et qu'inversement les actions ne peuvent être sans les corps qui les déterminent. D'ailleurs, Diderot lui-même (cité par Philippe Hamon, *La description littéraire*, ouvr. cité, p. 132) souligne dans son *Salon* de 1767 toute la « difficulté de décrire et d'entendre une description. Plus on détaille, plus l'image qu'on présente à l'esprit des autres diffère de celle qui est sur la toile. » La beauté entretient donc une relation fondatrice avec la vision.

gestion soulignée par une exclamation récurrente ayant un pouvoir de détonateur sur l'imagination. Une parole trop descriptive aurait été trop lente pour la vivacité de la vision. Diderot ne laisse voir alors que l'explosion de ses affects, tout le travail figuratif restant à faire, un travail subjectif qui ne comblera jamais l'écart, la distance entre ce qui est montré et ce qui est vu, entre la représentation et le représenté. Les mots ne font qu'évoquer les sensations. Il s'agit d'abord d'imaginer une fenêtre qui définit les contours du cadre dans lequel va apparaître une jeune fille dont les charmes inspirent et aspirent la plume diderotienne ; un cadre paré d'un rideau *vert entr'ouvert*¹⁴, on imagine la jeune fille qui *se trouve entre le vert*, reposant au milieu d'un cadre-dans-le-cadre, autrement dit d'un « passe-partout », si l'on veut se référer à la terminologie de l'encadrement.

L'écriture picto-narrative dépasse visiblement le cadre du visible, octroyant le primat à la sensation, à l'affect. Diderot se laisse emporter au-delà de la vision accessible et se risque dans les régions, les méandres de l'hallucination : il édifie la présence de ce qui n'est pas là ; sous l'emprise d'une image, il met en place son « cadre du désir » (le fantasme, selon Lacan). En fait, il voudrait tout simplement pénétrer le tableau, combler l'espace qui le sépare de ce corps fantasmatique, offert, déjà « hors de la toile », « entr'ouvert » (comme la lettre qu'elle caresse), afin de l'effleurer, de le toucher¹⁵, voire de l'investir, et peut-être même de prendre sa place ; car il y a une forme d'identification avec la jeune fille, lisible dans l'équivalence (la correspondance) des deux propositions : « elle ne sait plus ce qu'elle fait ; ni moi presque ce que j'écris ».

Tout en affirmant, par prétérition, l'impossibilité de « peindre toute la volupté de cette figure », il se lance littéralement dans un inventaire des charmes de l'objet avec lequel, nous le verrons, il s'identifie, mais qu'il convoite aussi (l'identification est-elle l'effet du désir ou le désir l'effet de l'identification ?) ; il s'adonne à une

14. Seule note de couleur avec les cheveux châtons.

15. Daniel Bournoux, « L'efficacité iconique », *Nouvelle Revue de la psychanalyse*, Paris, n° 44, automne 1991, p. 278 : « Que nous rappelle le voyeurisme d'ailleurs [...] sinon que notre rétine est d'abord une peau ? Premier degré de l'emprise, le voyeur voudrait toucher l'objet, et s'éprouve violemment touché par lui ». On trouve certes d'autres descriptions du corps féminin fragmenté dans les *Salons*. J'ai cependant choisi de m'« arrêter et attacher » à celle-ci parce que la position intéressante du billet doux et les gestes de la jeune femme (j'y reviendrai plus loin) libèrent cette dernière de sa condition de pur objet.

fragmentation de ce corps, à une découpe jouissive (action successive, progressive, détaillant les parties, qui répond aux besoins de l'absorption ; ce qui correspond à la définition de l'absorption proposée par l'*Encyclopédie*¹⁶). Un corps morcelé et donc imaginaire domine sa vision : l'objet ainsi éclaté en autant de zones érogènes le laisse en arrêt, en suspension (pause rendue par les points de suspension), en érection devant toutes ses ressources, allant de l'extrémité des doigts jusqu'à tout le reste de la figure, en passant par la gorge sur laquelle il s'arrête trois fois, gorge qu'on voit « toute entière » malgré le voile qui la couvre, voile si diaphane que, stratégiquement, il simule la dissimulation, atisant doublement le désir. S'opère ainsi un va-et-vient déambulatoire qui serpente entre la gorge, le visage, les bras et les mains. En effet, si l'on file le tracé-écart¹⁷ emprunté par Diderot, on s'aperçoit qu'il suit le mouvement de « [l]a ligne ondoyante [qui] est le symbole du mouvement et de la vie ; la ligne droite est le symbole de l'inertie et de l'immobilité. C'est le serpent qui vit ou le serpent glacé¹⁸ ».

Diderot, tel le *serpent qui vit*, se coule le long de cette chair offerte. La circonvolution de son regard tactile, par ses « passages » successifs, ceint le sein et effleure voluptueusement le corps de la jeune femme. Il touche plus qu'il ne regarde — « [...] de tous les

-
16. Voir aussi la fragmentation du corps féminin dans le tableau de Lagrenée intitulé *Mercury, Hersé et Aglaure jalouse de sa sœur* (Salon de 1767, p. 99) : « Ô les belles chairs, les beaux piés, les beaux bras, les belles mains. La belle peau [...] ».
 17. Diderot n'arrête pas de s'écarter de ce qui l'attire, mais toujours pour y revenir, d'où le tracé sinueux de sa présentation.
 18. Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture* [1776-1777], dans *Œuvres esthétiques*, ouvr. cité, p. 788. Voici ce que dit Jean Rousset (*Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p. 87) de la *ligne serpentine* qu'il associe aussi bien à la littérature qu'à la peinture : « Dès qu'il adopte la formule des correspondants multiples, le roman par lettres est conduit à édifier des structures d'ensemble dont la note dominante est l'entrecroisement des lignes, la fragmentation du discours, les ruptures de ton, le continuel déplacement du point de vue. On est loin de "l'uniformité de ton" et de l'homogénéité classiques. Le temps lui-même est désarticulé, et se meut irrégulièrement : diverses lettres sur le même événement ou des lettres sautées provoquent des arrêts, des reculs, des bonds, des progressions de plans parallèles. Plus de cheminement en ligne droite ; c'est le triomphe de la ligne rompue et de la ligne sinueuse. On évoque la ligne *serpentine*, la seule "ligne de beauté" selon Hogarth. La relation avec cette esthétique si répandue au XVIII^e siècle a été sentie par Dorat, lorsqu'il rapproche la composition rompue, adoptée très volontairement par lui, des nouveaux jardins "à l'anglaise". » Le roman épistolaire est ainsi l'équivalent en littérature, en raison de sa forme ou de son « esthétique du discontinu », de la ligne serpentine en peinture.

sens, l'œil était le plus superficiel ; [...] le toucher, le plus profond et le plus philosophe ¹⁹ » — : primauté donc du tactile, qui suppose le contact, l'espace visuel réclamant, quant à lui, la distance inhérente à la vision. Notez que cette mouvance ondulatoire qui s'est insinuée dans le discours se manifeste aussi partout dans la peinture : elle se révèle dans la position corporelle de la jeune fille alanguie et dans la lézarde du mur, ce trait noir dur mais souple ; les fleurs, pourtant brisées, suivent aussi « la ligne ondoyante ». Cette volonté rebelle à la ligne droite se manifeste aussi par la rupture dans la continuité de l'écriture même, lorsque Diderot, le temps d'une réflexion, abandonne son répertoire corporel qu'il enchâsse dans l'écrin formé par les seuls points de suspension du texte. Cet éclat dans la chaîne énumérative, ce bref interlude autoréflexif, où s'opère une identification possible à la jeune fille, est aussi l'éclair de lucidité qui discerne et reconnaît le manque total d'objectivité : l'excès du désir le mettant hors de lui, il ne sait plus ce qu'il écrit. Il hallucine, il extravague (il s'écarte de la voie) et la voit hors de la toile... venir à lui ? Pourtant, elle ne le regarde pas, elle ne le voit pas, tout son désir à elle est tourné, tendu vers cet amant à qui elle envoie un baiser ; lui seul est la cause de sa « mollesse voluptueuse ». Diderot s'appuie sur une image (représentation) mentale — une *Vorstellung* (Hegel) : en effet, il n'est plus face au tableau quand il le décompose, il n'a plus à sa disposition que la « voyance » d'une réminiscence et donc d'une reconstruction — qui lui rend présent ce qui, en fait, est matériellement absent ; cette absence facilite ses divagations, et l'objet n'étant pas là pour le ramener à la « réalité », il se complaît dans le « milieu indéterminé de la fascination ²⁰ ».

Diderot rival de Greuze

De la répétition de sa perception originale résulte une création propre émergeant de son travail psychique. En devenant peintre à son tour, il finit peut-être par se poser, non en complice, mais

19. Diderot, dans la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* [1751], cité par Eric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou La philosophie de la séduction*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 29.

20. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 26. Dans *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 193, il fait observer : « [...] il ne faut pas se fier à la fascination des images qui [...] rendent tout amour insensé, parce qu'il faut une distance pour que le désir naisse de ne pas se satisfaire immédiatement [...] ».

en rival de Greuze. En effet, ce qu'il nous communique — sa manipulation du désir — excède la représentation greuzienne et la métamorphose. Diderot ne se contente pas de se remémorer et de reconstruire l'objet perçu et perdu (de vue) ; en l'idéalisant, il le remodèle²¹, le repeint sur la toile de ses affects ; il représente l'absence de l'objet par la présence de la décharge émotive : la main et les mots courent sur le papier ; chaque ajout, chaque surenchère de traits (la lettre) qui soulignent les traits (le corps), chaque « passage » coloré d'une teinte nouvelle, chaque frayage qui peaufine l'œuvre, la plume devenant pinceau, est un supplément de peinture — une peinture dont l'expressivité, dont l'originalité est tributaire de la touche, c'est-à-dire de l'affect de l'artiste. « Représenter le corps, c'est toujours prendre acte d'un événement, d'une révélation, d'une métamorphose²². »

Par l'éclat de sa performance, Diderot tente de transmettre son effervescence, d'empreindre et d'enflammer l'imagination de Grimm ; par procuration, tout lecteur potentiel sera contaminé par l'infiltration de « cette mollesse qui serpente dans les veines », cette maladie contagieuse que lui a transmise la jeune fille. Il incite ainsi le spectateur à tomber en arrêt devant cette vision ; médusé, en érection lui aussi, convié au plaisir esthétique, il devrait s'inscrire alors mentalement dans l'œuvre, se laisser absorber par elle et/ou l'absorber. On se doit de souligner l'*ethos*²³ prégnant à l'œuvre : une exclamation anaphorique, un affairément jubilatoire — les mots défilent : énumération, accumulation, accélération, concaténation, surenchère exclamatoire se déroulant dans un flot rapide, jaculatoire —, un jet qui expose à une vision orgasmique, source d'une jouissance non dénuée d'angoisse puisque au service de la (petite) mort. En scrutant l'être de l'image, Diderot y reconnaît sans doute une apparition plutôt qu'une apparence (apparence

21. Diderot (cité par Eric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou La philosophie de la séduction*, ouvr. cité, p. 183) distingue la mémoire de l'imagination : « [...] la mémoire est des signes, l'imagination des objets », et poursuit : « Ce qu'ajoute l'imagination, c'est la chair même du réel, le chatolement du sensible. »

22. Claude Reichler, *L'âge libertin*, Paris, Minuit, 1987, p. 111.

23. Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987, p. 34, insiste sur l'importance de l'*ethos* attaché à l'être du discours ; le locuteur donne une certaine image de lui-même, étant donné que son discours est inséparable d'un ton particulier ; le discours devient « indissociable de la façon dont il prend corps ». Le locuteur devient le personnage qui adopte en parlant le ton et les manières appropriées à l'efficacité de son discours. Le ton est ainsi associé à un caractère et une corporalité, autrement dit à une manière de dire liée à une manière d'être.

dans le sens classique d'illusion mais aussi de la *Darstellung* hégélienne, c'est-à-dire une présentation, une manifestation, l'apparition de son propre désir²⁴. La jeune fille est ainsi à la fois objet de fantasme et objet de pulsion ; de cet entrelacs jaillit la représentation et s'ordonne la chaîne pulsion-représentation-investissement.

Diderot, en tant que spectateur, s'introduit aussi, me semble-t-il, de l'autre côté du cadre ; on peut penser qu'il se dédouble et « s'éclate » (on peut le lire aussi dans le sens actuel du terme), d'une part en s'identifiant à la jeune femme et en désirant être absorbé par la toile, d'autre part en voulant absorber la toile, via son désir du corps féminin. Denis, c'est elle et lui : il se divise ou il se multiplie. Diderot est donc tantôt elle, qui reçoit une lettre d'amour, tantôt lui, qui, tout en écrivant à Grimm (le destinataire officiel), écrit peut-être, en fin de compte à cette jeune fille idéalisée, objet de son identification (et il n'y a pas d'identification sans idéalisation).

Et si, sous cette lettre, à première vue ostensible, se glissait en filigrane une lettre d'amour ? L'une n'exclut pas l'autre, la lettre à double emploi, à double sens : une réponse attendue par l'ami Grimm et une demande d'amour à la jeune fille... la réponse qui, sous l'effet de l'affect, se transforme, se métamorphose en demande. Et si, en fin de compte, c'était la jeune fille qui, au lieu d'avoir reçu la lettre, était sur le point de l'envoyer ? Et si la lettre peinte, le billet doux auquel Diderot n'accorde que l'ombre d'un regard, mais que le tableau de Greuze rend de façon intéressante, en disait plus long ; palpée, *entr'ouverte* de façon suggestive par la jeune fille, posée dans l'alignement, le prolongement de son corps, de son sexe, elle est peut-être le signe motivé de « l'érotique dans l'iconique », le « signe-qui-attache²⁵ », c'est-à-dire l'indice d'une communication compréhensible et accessible aux amants seuls,

24. Denis Diderot, *Le neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, édition de Jean Varloot et Nicole Évrard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 67 : « J'ai un cœur et des yeux ; et j'aime à voir une jolie femme. J'aime à sentir sous ma main la fermeté et la rondeur de sa gorge ; à presser ses lèvres des miennes ; à puiser la volupté dans ses regards, et à en expirer entre ses bras », confie le MOI dans le dialogue philosophique qui le met aux prises avec LUI. MOI est certes ici plus explicite, il va au-delà du visuel, met en acte, « performe » (palpe, presse, jouit) ce qu'il imaginait en contemplant le tableau de Greuze. Mais la mise en scène (en mouvement) du tableau donne naissance à un texte somatique, parcouru par un frisson sexuel qui ne fait pas douter un instant de la jouissance réelle, éprouvée par son « lecteur ».

25. Daniel Bougnoux, « L'efficacité iconique », art. cit., p. 273.

voire d'une communication inconsciente? Que voir sous le renflement suggestif du rideau vert lui aussi entr'ouvert et qui tente de voiler le sexe que la lettre pointe? Que dire de cette main droite dodue qui fait signe, paume ouverte, offerte? Autant de signes où le « voir déborde le savoir ». « La représentation picturale s'affaire à présenter un matériau d'abord indiciel ou sensible, rebelle à l'ordre linéaire de la compréhension ou de la lecture²⁶. » Il faut donc s'autoriser un certain flottement et laisser glisser le signifiant, au gré de ses figurations, dans les méandres de la condensation et du déplacement.

Il n'y a pas de clôture à la scène décrite; en effet, « il en arrivera ce qui pourra »; on baisse le rideau et le rêve se poursuit dans l'intimité, à l'abri du regard du spectateur que l'on congédie: bonsoir. La scène se prolonge ainsi à huis clos, mais la représentation, quant à elle, est bel et bien clôturée: circulez, il n'y a plus rien à voir. Le plaisir voyeuristique que l'on a voulu un temps partager se renverse en jouissance narcissique. L'objet de désir a sans doute fait advenir le désir même comme objet avec lequel l'artiste se retrouve, en fin de parcours, face à face: son plaisir devient interdit de parole. « Il en arrivera ce qui pourra... »: exercice périlleux, où Diderot s'en remet entièrement à la vision entrevue derrière le rideau vert entr'ouvert... il la transpose et la déroule dans l'espace privé de son rêve — demeuré inachevé — qui retracera vraisemblablement l'évocation d'une chair indéfiniment poursuivie.

Mais s'il est empreint de l'objet, Diderot ne pourra, sans doute, appréhender son mouvement insinuant et donc fascinant parce qu'insaisissable; il doit le laisser serpenter sous peine d'être victime d'une immobilité qui « glace »... Le serpent ondoyant se métamorphosera-t-il en « ouroboros » qui se mord la queue?

Avant d'aller plus loin, il serait peut-être utile de rappeler que ce que Diderot a vu et a voulu communiquer, il l'a ensuite, dirais-je, « perdu de vue²⁷ », ce qui montre bien que l'appréciation visuelle est mobile et que ses effets sont changeants et imprévisibles: on peut brûler aujourd'hui ce que l'on a adoré hier. En outre, la tentative de « voir » s'accompagne souvent d'un « revoir », non pour réviser, mais pour voir autrement, pour

26. Daniel Bougnoux, « L'efficacité iconique », art. cité, p. 271

27. En effet, il revoit la toile quatre ans après leur première entrevue; la variation du cadre la découvre différente à ses yeux; il ne se fie plus à ce qu'il vit alors et reconsidère son appréciation de l'œuvre *hic et nunc*.

enrichir la vision. Il s'agit de voir peut-être à nouveau, mais surtout à neuf.

Pour une lecture autre : place au regard féminin

Ouvrons dès lors, dans une telle perspective, la voie au regard féminin, car on aura remarqué que la lectrice, la spectatrice, a été exclue jusqu'ici de mes considérations. Ce n'est certes pas une volonté délibérée, encore moins un oubli de ma part, mais c'est que la femme au XVIII^e siècle n'est guère prise en considération en tant que consommatrice du tableau, surtout lorsqu'elle est elle-même mise en scène ; elle apparaît séance tenante comme bel objet consommable, mis à disposition du regard masculin. Norman Bryson l'a clairement souligné dans sa perception de l'espace rococo : commentant les positions respectives des sexes dans l'espace même de la représentation, il remarque, prenant la peinture de Boucher comme exemple, que l'homme y est campé comme adorateur de l'image, c'est-à-dire de son fantasme, et qu'il y a sans conteste une division des rôles entre les sexes :

[...] l'espace rococo met en relief la division des rôles : la femme est l'image et l'homme le détenteur du regard. [...] Dans cette structure le regard masculin est phallique et l'homme représenté dans la peinture devient le substitut du spectateur. En fait, l'image s'adresse exclusivement à la sexualité masculine²⁸.

Le regard, apanage de la gent masculine, réifie l'autre — et l'offre en partage au contemplateur complice.

Mais revenons à cette *Jeune fille qui envoie un baiser*... Fried relève un état d'absorption tel que le spectateur qui lui fait face en devient transparent : « elle semble regarder son amant au-delà de la position du spectateur²⁹ ». Remarquons encore une fois que la spectatrice est à nouveau évincée. On n'imagine pas que la jeune fille puisse être regardée par une femme. Sa vocation d'objet du

28. Je traduis. Le texte original se lit : « [...] it clearly announces the division of roles : Woman as Image, Man as Bearer of the Look. [...] Within this structure, the gaze of the male is phallic, and in this the male within the painting acts as surrogate for the male viewer, to whose sexuality the image is exclusively addressed. » Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 98.

29. Je traduis. Le texte original se lit : « she appears to look through him to her lover ». Michael Fried, *Absorption and Theatricality*, ouvr. cité, p. 61 ; je souligne.

désir masculin est implicitement reconnue. Il n'y a que *lui* qui puisse la regarder et la désirer en tant qu'image créée à l'image de son désir. Fried spécifie, dans son introduction, qu'il ne tient pas compte dans son étude des réalités économique, sociale et politique de l'époque; ce qu'il entend surtout par là, c'est le contexte de l'émergence de la bourgeoisie et ses implications socioculturelles; le « cadre » contextuel est donc ainsi pensé en termes de classes et non de sexes.

La représentation greuzienne commentée par Diderot est mise aujourd'hui à la disposition de la spectatrice. Il faut évidemment tenir compte du changement d'*épistémè*³⁰ (facteur d'une transformation de la vision qui met à jour et découvre alors d'autres éléments). En fait, on ne peut faire abstraction de l'écran — au sens lacanien³¹ du terme —, c'est-à-dire du répertoire d'images culturelles intégrées par chaque sujet de la vision, qui pourrait faire percevoir autrement aujourd'hui une représentation du XVIII^e siècle et inciter ainsi à une autre lecture.

En effet, une lecture autre³², dans laquelle la spectatrice, tout comme Diderot, peut convoiter la jeune fille ou s'identifier à elle; une lecture qui peut laisser voir que la femme représentée se présente aussi elle-même, et résiste à l'objectivation. En fait, elle renvoie le regard inquisiteur, le neutralise, en refusant d'accueillir le spectateur dans son champ de vision; de surcroît, elle impose son propre regard, qui en dit long et voit loin, par sa façon même de voir à travers et/ou au-delà de la position du spectateur dans

30. Au sens foucauldien de champ historiquement situé, c'est-à-dire un changement dans la conception des choses relative au changement d'époque. On peut avancer qu'une lecture faite aujourd'hui du tableau de Greuze sera différente par ce que notre époque nous fait voir et qui n'était pas envisagé ou envisageable au XVIII^e siècle: en l'occurrence, une lecture féministe...

31. Pour une bonne mise en pratique/adaptation des concepts lacaniens « œil-regard-écran », voir Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York, Routledge, 1996.

32. À l'exemple de la lecture de l'*Olympia* de Manet, faite par Mieke Bal dans *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York, Routledge, 1996, p. 282-284: « *But that is not to say that the viewer inscribed in the painting has to be male. [...] Pointing out a possible position for a female viewer, a "you" interested in other issues than question of prostitute versus courtesane, is emphatically not claiming that Manet intended such viewings.* » Je traduis: « Le spectateur représenté dans la peinture ne doit pas être nécessairement masculin. [...] Faire remarquer l'intervention possible d'une spectatrice intéressée par d'autres questions que celle de la prostituée versus la courtisane, ne veut pas dire que Manet envisageait une telle façon de voir. »

l'espace, de voir ce qu'on ne peut voir : l'objet de son désir ; une lecture où il serait question de la jouissance féminine... du point de vue du féminin.

Parler de jouissance féminine ramène irrésistiblement à Lacan et à la Sainte Thérèse du Bernin. Selon lui, la femme n'est *pas-toute* dans la jouissance phallique et sa jouissance est essentiellement divisée. Dans cette division, il tente de voir la part d'indicible de la jouissance de la femme — une jouissance énigmatique à dimension mystique, c'est-à-dire ineffable. Je n'envisage pas ici la jouissance sous cet angle et je dirai, quant à moi, qu'elle est, non pas divisée, mais plurielle ; en effet, comme le souligne Luce Irigaray, « [...] la géographie de son plaisir est bien plus diversifiée, multiple dans ses différences, complexe, subtile, qu'on ne l'imagine³³ ». En fait, Diderot qui s'est mis, peut-être l'espace d'un instant, dans la peau de la jeune fille, a pu, vraisemblablement, l'*imaginer*. On pourrait alors lire sa « promenade » différemment : au lieu d'y voir, *a priori*, un plaisir exclusivement phallique où il dispose de l'objet, on pourrait imaginer que, dans une relation dialogique, il offre à la jeune fille, qui est, peut-être, après tout, l'initiatrice de la rencontre — elle hèle —, ce qu'elle désire : l'effleurement, le toucher de « la géographie de son plaisir ». La promenade en solitaire se métamorphose ainsi en découverte joyeuse et concertée.

Cette jeune fille donc, qui envoie un baiser et dont la sensualité, la volupté, met Diderot dans tous ses états est, elle aussi, un *sujet-qui-désire*. Diderot, malgré la réification qu'il lui fait subir, n'en est pas dupe, il a bien dû le reconnaître quand, *en s'identifiant à elle*, il dit : « Elle est ivre... elle ne sait plus ce qu'elle fait ». Elle lui rappelle ainsi qu'il « s'oublie lui-même comme objet imaginaire de l'autre³⁴ ». En tant que désirante, elle se veut désirable pour la personne aimée à qui elle s'adresse par la médiation de la main droite qui lui envoie un baiser. La main gauche, quant à elle, se tend inconsciemment vers la lettre (le billet doux) qui semble, selon Diderot, lui avoir glissé de la main. Mais elle ne veut justement pas laisser échapper ce qui fonctionne ici comme le substitut du corps absent (visible mais non palpable) qu'elle veut saisir : *la main*, instrument crucial puisque conducteur (par le baiser) et détenteur (par le toucher) de l'amour. La main qui envoie, autrement dit la

33. Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984, p. 28.

34. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre IV. La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p. 435.

main qui « poste », et l'autre qui reçoit, assurent l'échange amoureux : *la main véhicule du désir*³⁵.

Mais la lettre... La lettre en soi, représentation à la fois indicelle et symbolique de la relation amoureuse — cette lettre qui a pour fonction le nouage du sujet à son objet de désir et dont Diderot fait, en définitive, si peu de cas —, a une position remarquable dans l'espace greuzien. En effet, elle se situe dans l'entre-deux, sur le bord de la fenêtre, en bordure du cadre, juste à la frontière du dedans et du dehors, — une zone mitoyenne, une frange, voire une béance, qui tient les amants à distance. La lettre serait en somme agent de liaison : elle resserre les liens distendus par l'espace réel qui les sépare en pointant vers l'espace imaginaire et symbolique qui les rapproche. Diderot ne voit, dans la position de l'extrémité des doigts de la main gauche, qu'une disposition relevant de l'espace scénique : le bord de la fenêtre. Il semble qu'il y ait une confusion entre le bord de cette fenêtre et la lettre ; en effet, c'est la lettre qui dispose de la position des doigts de la jeune fille et non le bord de la fenêtre sur laquelle la main repose. On le voit, Diderot a, dès cet instant, effacé, gommé la lettre de la représentation.

En outre, cette lettre subrepticement caressée en tant que *métonymie* du corps de l'autre, *lettre-corps*, est déjà en soi dans une position de fétiche (ce support indispensable à la symbolisation du manque) : elle est bien, en ce sens, une invitation au plaisir, voire à la jouissance. Mais ce n'est pas tout : cette lettre est aussi la *métaphore* du corps de la jeune fille, *corps-lettre*³⁶ non assujetti mais qui

35. Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, dans *Œuvres esthétiques*, ouvr. cité, p. 798 : « Toutes les parties du corps ont leur expression. Je recommande aux artistes celle des mains. L'expression, comme le sang et les fibres nerveuses, serpente et se manifeste dans toute une figure. » Par le choix du titre, *Jeune fille qui envoie un baiser par la fenêtre, s'appuyant sur des fleurs qu'elle brise*, Greuze attire certes l'attention sur les fleurs brisées afin de souligner la langueur d'une jeune femme en proie au désir. Curieusement, le prolongement de ce bras qui, perdant tout contrôle, s'abandonne et brise malencontreusement les fleurs, retient néanmoins adroitement de l'extrémité des doigts une lettre entr'ouverte et caressée subrepticement. Les deux actions simultanées, « performées » par la jeune femme, sont dès lors le baiser et la caresse ; elle a certes oublié les fleurs, mais pas l'objet de son désir. En regardant ce tableau, je lis « Jeune fille qui envoie un baiser par la fenêtre, caressant un billet doux qu'elle entr'ouvre ».

36. Un *corps-lettre* que Diderot, en quête d'interprétation, a lu et relu dans ses allées et venues répétées.

37. Il y a, bien évidemment, une part d'objectivation dans tout exhibitionnisme, mais il s'agit d'objectivation volontaire, d'auto-objectivation.

s'exhibe, s'offre et s'envoie délibérément³⁷ comme une lettre «entr'ouverte», délicatement effleurée et qui laisse affleurer, non par les mots mais par le geste, l'appel à une déhiscence future, à une jouissance à venir³⁸.

38. Le rapport analogique est donc circulaire (lettre-corps et corps-lettre), et les termes qui le constituent demeurant, pourrions-nous dire, «flottants».