



**HAL**  
open science

## La scénographie, science et art de la scène

Patrick Barres

► **To cite this version:**

Patrick Barres. La scénographie, science et art de la scène. Kairos : revue de la Faculté de philosophie de l'Université de Toulouse-Le Mirail , 2001. hal-01950039

**HAL Id: hal-01950039**

**<https://hal.science/hal-01950039>**

Submitted on 10 Dec 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.

## La scénographie, science et art de la scène<sup>1</sup>

La présentation d'un état des connaissances au XVIII<sup>e</sup> siècle trouve son expression, avec l'*Encyclopédie*, dans un arbre et un dictionnaire qui attestent en ce qui concerne les arts de la scène d'une rupture avec une culture visuelle héritée de la Renaissance. L'article consacré à la scénographie montre l'attachement de celle-ci à la perspective. Un abord plus large des arts de la scène, en suivant d'autres entrées de l'*Encyclopédie* et dans l'exercice d'une lecture croisée, met en lumière une orientation des pratiques qui se démarque de cette structure. L'*Encyclopédie* témoigne à la fois de la consommation de cette rupture et à la fois de l'expression de ce qui est en train de se constituer sur le terrain de la scénographie théâtrale, sans pour autant en ressaisir toute la force et tous les traits dans un seul et même article.

Il nous faut cerner précisément les différents espaces du tableau, de la peinture, du regardeur, de l'architecture et de la scène, poser la question de la plastique et de la relation qu'un objet, au travers du fait plastique, entretient avec le monde. L'intérêt accordé aux matériaux et aux activités propres à chaque forme d'expression artistique nous invite à repérer cette relation en termes de symbolisation.

L'arbre encyclopédique propose une modélisation qui est familière aux naturalistes de l'époque dans l'exposé de leurs recherches, aux côtés d'autres modèles tels que l'échelle et la carte. La forme arborescente de cette configuration permet le classement, la hiérarchisation et l'orientation des connaissances. D'Alembert expose ce modèle dans le Discours préliminaire : « il ne nous reste plus qu'à former un arbre généalogique ou encyclopédique qui les rassemble sous un même point de vue, et qui serve à marquer leur origine et leurs liaisons qu'elles ont entre elles » (*Enc.*, I, Discours préliminaire, XIV). Selon ses propres avertissements, une autre lecture de l'arbre qui dessine des lignes de jonction entre des unités spatialement éloignées est possible. En délaissant les « généalogies », l'arbre encyclopédique, en tant que « vaste labyrinthe » suivant l'expression de d'Alembert, nous invite à suivre des « routes secrètes » (*Enc.*, I, Discours préliminaire, XV). Celles-ci conduisent à des questionnements qui s'inscrivent dans les grandes orientations de l'*Encyclopédie*, concernant par exemple la distinction établie entre spéculation et pratique qui fonde la différence entre science et art, ou la supériorité traditionnellement accordée aux arts libéraux sur les arts mécaniques. En ce qui concerne les arts de la scène, il s'agit par exemple d'évaluer les multiples compétences, rattachées à des disciplines différentes, requises pour une création commune. De manière encore plus générale, d'Alembert précise que tout se « rapporte à nos besoins, soit de nécessité absolue, soit de convenance et d'agrément, soit même d'usage et de caprice » (*Enc.*, I, Discours préliminaire, XIV).

La forme du dictionnaire invite également à des lectures croisées. D'Alembert y convie le lecteur à la fin du Discours préliminaire : « les articles s'expliquent les uns par les autres » (*Enc.*, I, Discours préliminaire, XLI). Cette forme est par ailleurs usitée au XVII<sup>e</sup> siècle. Rappelons que l'*Encyclopédie* de Chambers est à l'origine même de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

Cette circulation au sein du dictionnaire autorise des conjonctions, terme à terme, étendant à l'infini le réseau des correspondances ou des renvois<sup>2</sup>. Elle peut ainsi répondre, suivant le vœu des encyclopédistes, aux besoins spécifiques des artisans, des techniciens, des agriculteurs,

---

<sup>1</sup> Ce texte constitue la version auteur d'un article paru dans la revue *Kayros* : Ordre et production des savoirs dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, Kayros/Presses Universitaires du Mirail, 2001, pp. 9-23.

<sup>2</sup> Dans l'article *Encyclopédie*, Diderot préconise une circulation dans le dictionnaire suivant un système de renvois correspondant au plan général de l'ouvrage qui repose sur des connexions entre les objets (Voir *Enc.*, V, 642-644).

concernés par les arts mécaniques, la représentation et la description des machines, des outils, des opérations. Elle peut satisfaire la curiosité de tout homme épris des progrès de la civilisation. En ce qui concerne le champ de l'art, elle fait apparaître les termes clefs et les notions communes à diverses formes d'expression artistique qui nous renseignent sur les théories et les pratiques de l'époque, en référence aux pratiques antérieures et en relation (en adéquation ou en rupture suivant les cas) avec les partis-pris philosophiques des encyclopédistes et en particulier de Diderot.

Cet abord moins hiérarchisé et généalogique de l'arbre et une mise en contact de différents articles ouvrent de nouvelles perspectives en ce qui concerne les arts de la scène. Nous pouvons nous demander quels sont les territoires qu'investit la scénographie, en tant que perspective et technique picturale, en tant que science du regard, dans l'espace théâtral du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Comprendons-nous cet espace, sur le modèle de l'espace du tableau, comme un espace géométrisé « grandeur nature », si l'on peut dire ?

### *Scénographie, science du regard*

L'article du dictionnaire définit la scénographie comme « la représentation d'un corps en perspective sur un plan (...) tel qu'il paraît à l'œil » (*Enc.*, XIV, 755 a). Il indique le recours aux règles de la perspective pour satisfaire le projet d'imitation et ne mentionne aucun des usages particuliers de la scénographie. La perspective est par ailleurs repérable, dans l'arbre encyclopédique, en tant que science, au niveau de la branche des mathématiques. Les constructions scénographiques qui l'illustrent trouvent leur place dans les planches du recueil consacré aux mathématiques, aux côtés des planches d'optique (associant par exemple une lanterne magique, un œil artificiel et des figures relatives aux verres, lentilles, aux couleurs et à ce qui les produit), d'hydraulique, d'astronomie (par exemple l'*Instrument des passages en perspective* qui, au moyen d'une lunette, « sert à observer les ascensions droites des astres » (*Enc.*, XII, 115 a).

L'anatomie et la perspective sont par ailleurs présentées toutes deux comme deux sciences nécessaires à la pratique du dessin.

La perspective, instaurée à la Renaissance pour reproduire la vision naturelle, fait du tableau, par le travail de construction auquel elle le soumet, une démonstration. Elle fonde une culture visuelle autour de l'espace du tableau. Le plan du tableau, plan de traversée pour le regard, ouvre sur une profondeur illusoire. Il s'associe au cadre, en tant que dispositif, pour soumettre l'espace de la peinture à sa géométrie, au système de coordonnées qu'il édifie. La célèbre gravure de Dürer *Homme dessinant une femme couchée* de 1538 et l'une des planches du *Traité des pratiques géométrales et perspectives* de 1665 d'Abraham Bosse en illustrent le principe. Les trois espaces, du regardeur, du tableau et du modèle sont dessinés, enchaînés par les fils directeurs des lignes de fuite et des trames de la mise au carreau qui règlent l'ordre de la mise en vue et de la représentation. Le tableau figure dans une position à la fois centrale et intermédiaire, introduisant de fait une médiation entre le modèle à reproduire et les premiers termes du travail de construction, à commencer par le positionnement de l'œil.

L'espace de la peinture baroque met en question cette toute puissance de la structure. Philippe Hamou précise qu'au XVII<sup>e</sup> siècle « l'élément esthétique n'est pas du côté perspectif mais, au contraire, dans la possibilité que se réserve le peintre de corriger la rigueur géométrique de la représentation »<sup>3</sup>. L'*Encyclopédie*, dans l'article que Jaucourt consacre à la peinture, marque son intérêt pour la perspective aérienne, pour des procédés picturaux tels que le clair-

---

<sup>3</sup> *La vision perspective (1435-1740)*, textes choisis et présentés par Philippe Hamou, Paris, Payot et Rivages, 1995, p. 34.

obscur<sup>4</sup> et la peinture « large »<sup>5</sup> et pour le travail de la touche. Jaucourt souligne en particulier le caractère « moelleux » que les coups de pinceaux peuvent exprimer, par exemple dans la peinture de Rubens<sup>6</sup>. Le caractère « sec » qui lui est opposé concerne les tableaux « dont les clairs sont trop près des bruns, et dont les contours ne sont pas assez mêlés », qui n'ont « point de tendresse, soit dans les carnations, soit dans les draperies » (*Enc.*, XII, 276 b / XIV, 855 b).

Sur le plan théorique, de nombreux débats s'instaurent, par exemple entre Abraham Bosse et André Félibien ou Grégoire Huret, quant à la souveraineté de la géométrie, quant à la difficulté de projeter les couleurs et les lumières, d'appréhender les reliefs et les substances, quant à une résistance possible d'une matérialité de la peinture<sup>7</sup>.

Le développement qui suit montre leur implication dans le domaine des arts de la scène.

### *Espace théâtral et perspective*

Quel que soit le genre théâtral, qu'il s'agisse du théâtre classique ou d'un théâtre spectaculaire qui exploite les ressorts de la machinerie scénique, qu'il s'agisse du décor d'un intérieur ou d'une place de ville comme nous pouvons en voir à l'époque dans les pièces de Corneille, de Racine ou de Molière, la perspective picturale régit l'espace théâtral du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. L'ornementation du cadre de scène, les décorations (associées au principe du décor unique), la position centrale de l'acteur par rapport au dispositif et la référence obligée de tout élément à la position du prince dans la salle accusent la frontalité, la hiérarchisation et l'orientation forcée.

Les paramètres du tableau, le cadre et le plan, trouvent des équivalents dans l'espace théâtral avec le cadre et le volume de la scène. C'est autour de ces deux termes que se reconnaît l'évolution des pratiques scénographiques, s'étendant progressivement de la représentation à l'investissement du décor dans sa totalité. Le cadre de scène est un dispositif de présentation de la scène. Serlio au XVI<sup>e</sup> siècle, puis Sabbattini au siècle suivant, ornent l'avant de la scène. Le volume de la scène italienne qui s'implante en France au XVIII<sup>e</sup> siècle se définit comme un cube ou une cage de scène. Il est délimité par les plans des côtés cour et jardin et par le fond de scène. Il compose un espace que les scénographes décorateurs du siècle des lumières abordent en formulant de nouvelles exigences, essentiellement plastiques.

---

<sup>4</sup> L'article *Clair-obscur* recommande de suivre les préceptes de De Piles. Il précise que « l'incidence des lumières (...) force le peintre à suivre les lois de la perspective, au lieu que le clair-obscur dépend absolument de l'imagination du peintre » (*Enc.*, III, 499 a).

<sup>5</sup> Peindre large consiste à ne pas trop exprimer « les petites parties des objets qu'on imite », à les réunir « sur des masses générales de lumières et d'ombres » (*Enc.*, IX, 294 a).

<sup>6</sup> « Son pinceau est moelleux, ses touches faciles et légères, ses carnations fraîches, et ses draperies jetées avec art »; souligne Jaucourt (*Enc.*, V, 316 a).

<sup>7</sup> Suivant les termes de Diderot dans les articles *Art* et *Encyclopédie*, l'ouvrage insiste sur la « matière des arts », par exemple sur les composants physiques et chimiques des arts. Cette orientation générale de l'*Encyclopédie* concernant les arts mécaniques trouve un équivalent dans les objets des arts libéraux. Les encyclopédistes ont également manifesté un intérêt pour la matière des arts libéraux, plus largement pour une définition matérielle de la plastique qui, sans se détourner de la représentation, recoupe d'autres formes de symbolisation telles que l'expression et l'exemplification.

<sup>8</sup> L'article *Théâtre* de l'*Encyclopédie* distingue, à propos du théâtre des anciens, les genres et les décors qui s'y rapportent. « Les tragédies représentaient toujours de grands bâtiments avec des colonnes, des statues et les autres ornements convenables ; les comiques représentaient des édifices particuliers, avec des toits et de simples croisées, comme on en voit communément dans les villes ; et les satyriques, quelques maisons rustiques, avec des arbres, des rochers, et les autres choses qu'on voit d'ordinaire à la campagne » (*Enc.*, XVI, 229 a). La perspective était observée dans ces décors peints.

Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, du cadre de scène aux panneaux peints du fond de scène, en passant par toutes les strates du volume de scène, l'espace offre cependant une construction d'ensemble conforme à la vision perspective. L'espace de la scène est régi par une pensée mathématique qui fonde toute construction du décor sur la perspective, des toiles peintes à l'architecture. La question de la structure demeure centrale, focalisée sur la représentation et l'histoire, au sens qu'Alberti prête à ce terme.

L'utilisation accrue des machines fournit au XVII<sup>e</sup> siècle les premiers termes d'une prise en compte de l'espace dans toute son étendue. Conjointement, la différenciation entre géométrie et scénographie spatiale ou art de l'espace scénique est avérée.

### *Machines de théâtre et décor*

L'*Encyclopédie* accorde une place de premier choix aux arts mécaniques. Il s'agit de valoriser le manouvrier, de montrer l'utilité du travail manuel, de donner en même temps accès à la connaissance à un public le plus large possible. Dans le domaine des arts de la scène, les articles et les planches insistent sur les machines de théâtres, sur les compétences requises pour les faire fonctionner, les associant à la forme d'expression, au genre et au jeu. C'est au travers de telles pratiques que les machines de théâtre rencontrent le théâtre des machines.

La scène de théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle nécessite de multiples compétences. Elle réunit sur le même terrain l'artiste, l'homme des sciences de la perspective, le physicien et l'artisan, le machiniste concepteur et le machiniste utilisateur.

Le terme « machine » est employé aussi bien pour qualifier le corps humain qu'une œuvre d'art, un ensemble d'éléments mécaniques ou encore un artifice. « Le corps humain est considéré comme une véritable machine ; c'est-à-dire comme un corps composé, dont les parties sont d'une telle sorte de matière, de figure et de structure, que par leur connexion, elles sont susceptibles de produire des effets déterminés pour une fin établie », peut-on lire dans l'article *Mécanicien* (*Enc.*, X, 220 a). Dans le domaine de la peinture, le terme indique « qu'il y a une belle intelligence de lumière » et une « belle ordonnance. On dit voilà une belle machine ; ce peintre entend bien la machine » (*Enc.*, IX, 798 a). L'article *Machine (Littérat.)* définit la machine comme « l'artifice par lequel le poète introduit sur la scène quelque divinité, génie, ou être surnaturel (...) pour surmonter quelque difficulté supérieure au pouvoir des hommes » (*Enc.*, IX, 798 b). Le terme « machine » recoupe, suivant ces différentes acceptions, les arts libéraux et les arts mécaniques, et, sur un autre plan, confronte entre eux les systèmes naturels et les systèmes artificiels.

Avec son traité publié en 1638, Sabbattini pose des principes qui régissent l'espace théâtral jusqu'aux propositions obliques du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les compositions symétriques et la perspective commandent les représentations ainsi que les dispositions générales des éléments du décor. L'utilisation de plus en plus accrue des machines de théâtre, du fait de l'engouement manifesté par le public, de la pratique des changements à vue et du décor successif, en particulier à l'opéra, introduit sur scène la mobilité des décors.

Le recours aux machines nécessite l'agrandissement des espaces qui les accueillent. Dissimulées derrière tentures et panneaux peints, les machines assurent la présentation des décors et des personnages. Elles favorisent également des effets particuliers, comme c'est le cas par exemple avec les machines pyriques. Le traité de Sabbattini fait d'ailleurs état de la contribution des diverses sciences impliquées dans la conception et la construction des machines et des décors, servant la cause à la fois de la vraisemblance et du merveilleux.

Les textes et les planches de l'*Encyclopédie* commentent et mettent en lumière les dessous du spectacle, ce que l'on appelle aujourd'hui ses coulisses.

L'article de l'*Encyclopédie* consacré aux machines de théâtre décrit les dispositifs et les mécanismes (les roues, les poulies, les treuils, les cordes et les contrepoids) attachés aux praticables scéniques. La représentation des machines de théâtre, dans les planches, nous renseigne sur la localisation de la machine dans l'espace du théâtre, sur son fonctionnement ainsi que sur les motifs des décorations. Par exemple : « Elevation de la charpente du comble avec le service d'une machine de travers décrivant un triangle, et idées ou esquisses de décorations d'un temple d'architecture rustique, statues animées par une figure de feu, et port de mer avec naufrage. »

Louis Jouvet précise, dans son introduction au traité de Sabbattini, que d'Alembert et Diderot « vont illustrer dans les planches de l'*Encyclopédie* (...) la mise en œuvre des devis de Sabbattini »<sup>9</sup>. Elles se réfèrent aussi explicitement aux dessins que publie Dumont en 1763 dans son *Parallèle des plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France*.

Les intitulés des sections de l'ouvrage de Sabbattini rejoignent les orientations scénographiques de l'époque. Les verbes « dessiner, figurer, représenter », propres à l'espace pictural, se mêlent aux actions de « ajuster, accommoder et placer » qui ressortissent à un espace théâtral conçu sur le modèle du tableau. Les verbes « transformer, faire apparaître ou disparaître » indiquent les potentialités qu'offrent les machines. Ils révèlent l'introduction du décor en mouvement sur la scène et l'investissement plus important de l'espace.

La scénographie comme art de l'espace prend progressivement ses marques par rapport à la science perspective, soulignant la spécificité des différents espaces (espace du regardeur, espace du tableau, espace de la peinture, espace de la scène). La perspective, en tant que procédé géométrique de représentation renvoie à elle-même.

La scénographie ne se limite plus à la définition de la Renaissance, à l'art de mettre les objets en perspective. Elle n'est plus restreinte au seul support de la toile peinte. La pratique des changements à vue, l'utilisation des machines et des décors mobiles ouvrent la scénographie à un abord plastique de l'espace, de l'espace dans son entier. Elle annonce, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, la prise en charge et la mise en œuvre des constituants plastiques de l'espace scénique. Dans le contexte du XVIII<sup>e</sup> siècle et selon les articles de l'*Encyclopédie* consacrés à la décoration et aux spectacles, la rupture avec la symétrie, la multiplication des points de vue et une relative mobilité spatiale permettent d'attacher la scénographie théâtrale aux matériaux spécifiques du théâtre et de fixer en même temps de nouvelles relations entre le jeu des acteurs, leur présence physique, les accessoires et tous les éléments du décor.

### *Réalisme scénographique*

Le détachement de la scénographie des contraintes de l'espace du tableau se manifeste, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec le rejet du point de fuite unique et de l'orientation forcée ainsi qu'avec le rejet de la symétrie. Cette nouvelle approche de l'espace entretient des affinités avec les solutions des peintres baroques et de certains de leurs successeurs.

Tiepolo, Piranèse, Watteau, Fragonard ont engagé des relations étroites avec le théâtre de leur temps, qu'ils aient contribué à la décoration de spectacles ou qu'ils aient tout simplement imprégné leur peinture des motifs de l'opéra ou du théâtre de foire.

Les Bibiena, Juvarra et Servandoni imaginent des décors scéniques suivant le principe de la construction angulaire, multipliant les points de fuite, exploitant les valeurs et les contrastes. Pierre Sonrel souligne qu'au moment où il prend la direction des décors de l'Opéra de Paris,

---

<sup>9</sup> Louis Jouvet, « Découverte de Sabbattini », in Nicola Sabbattini. *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1942, 1994, p. 30.

« Servandoni ne considère plus le décor comme une simple toile de fond, une tapisserie devant laquelle évoluent les personnages. En variant ses points de vue (...), il fait venir ses architectures au premier plan, et les acteurs circulent à l'intérieur des palais qu'il représente »<sup>10</sup>. Servandoni est d'ailleurs cité dans l'*Encyclopédie* comme un décorateur d'exception (*Enc.*, IV, 703 b). La scène représentée dans la planche de l'*Encyclopédie* concernant la salle de la Comédie Française exemplifie ces caractéristiques.

Le décor gagne en ampleur. Dans l'article *Décoration* de l'*Encyclopédie*, Marmontel cite en exemple un partis-pris d'extension du décor jusque dans les cintres (*Enc.*, IV, 701 a). A propos des tragédies, il associe ce principe de non-circonscription de l'espace à l'action et au spectacle qui doit à la fois motiver l'« imagination en liberté » et satisfaire le plaisir des yeux. La partie de l'article consacrée à l'opéra conseille de « varier le coup d'œil que présentent les lieux », d'introduire dans la succession des motifs la gradation et le contraste, d'utiliser les ressources des machines, de manière à « attacher » ou « étonner » le spectateur (*Enc.*, IV, 701 b - 702 b).

Alain Roy souligne que l'initiative de Servandoni « fait que le traditionnel et rigide tableau de perspective est ébranlé au profit d'un réalisme scénographique beaucoup plus dramatique et moins artificiel »<sup>11</sup>.

La variété et le contraste se manifestent au niveau des formes de spectacle, des genres, des jeux (déclamation, pantomime, etc.) et au niveau des décorations, par l'exploitation des multiples ressources de l'illusion, par l'adoption du principe du décor unique ou du décor successif, du principe de l'unicité ou de la multiplicité des points de fuite. Ils s'expriment également à travers les différentes formes de spectacle que connaît le XVIII<sup>e</sup> siècle. Jacques Proust rappelle ce paradoxe : « On va y applaudir des drames touchants, aussi proches que possible, par les situations et par le ton, de l'expérience des hommes ordinaires. Mais on va encore y chercher toutes les formes d'illusion que la technique la plus sophistiquée du temps permet de créer. Les planches de l'*Encyclopédie* reflètent aussi ce goût »<sup>12</sup>.

Les salles de spectacle elles-mêmes bénéficient des progrès techniques de l'époque. On en rénove et construit de nombreuses au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les planches de l'*Encyclopédie* prouvent l'accueil favorable que les auteurs ont témoigné au principe de la salle à l'italienne, en particulier avec la salle de la Comédie de Lyon, construite d'après les plans de Soufflot et qui intègre, avec la forme en U du parterre, les recherches de l'époque en matière d'acoustique.

Marie-Claude Hubert rappelle que « la bourgeoisie, avec le drame, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et au XIX<sup>e</sup> siècle, crée le décor ornemental »<sup>13</sup>. Avec le drame bourgeois, le cadre de scène rompt le contact jusqu'alors convenu entre acteurs et spectateurs. Diderot préconise le rideau de scène comme quatrième mur. Il écrit dans son texte *De la poésie dramatique* : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas »<sup>14</sup>. Un nouveau contact s'établit entre acteurs et spectateurs. L'espace peut désormais être totalement investi par les acteurs en toute liberté. Le personnage n'est plus au centre du dispositif mais joue à l'intérieur même du décor.

---

<sup>10</sup> Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1984, p. 77.

<sup>11</sup> Alain Roy, *Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne*, Paris, Actes Sud, 1992, p. 99.

<sup>12</sup> *L'Encyclopédie Diderot et d'Alembert : Planches et commentaires présentés par Jacques PROUST*, sous le patronage du Comité National du Bicentenaire Diderot (Paris, Hachette, 1985, p. 61).

<sup>13</sup> Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale*, Paris, Colin, 1992, p. 73.

<sup>14</sup> Denis Diderot, *Œuvres*, Tome IV (Esthétique - Théâtre), Paris, Laffont, 1996, p. 1310. Il s'agit de représenter la nature telle que le poète (ou le peintre) la voit, plutôt que d'en « disposer relativement à des moyens techniques et communs » (*Ibid.*, p. 1309) ; autrement dit par rapport à des modèles préétablis et figés, aussi souverains que l'orientation forcée.

« Comme si la toile ne se levait pas » se comprend aussi, du côté de la peinture, comme si la toile de l'espace du tableau, superposable au plan transparent, ne se découvrait pas pour libérer la grille perspective et le système de coordonnées, comme si, ne se dévoilant pas, elle gagnait le statut de surface d'inscription, de réceptacle pour la matière colorée et les touches de peintures. Elle offrirait alors à la peinture la possibilité d'exprimer la chair, de travailler la pâte et les jus, d'exacerber la touche, le trait, le coloris. Elle permettrait à la peinture de travailler une profondeur qui n'a plus rien à voir avec la profondeur illusoire, qui se définit physiquement et symbolise à la fois une matière et une manière (par exemple la fluidité dans la peinture de Rubens). L'espace du théâtre et l'espace de la peinture deviennent des espaces à investir et à construire. Au niveau scénographique et au niveau pictural, le chantier s'organise davantage autour de l'activité de modelage que de la référence obligée et exclusivement métaphorique à un modèle extérieur (à représenter suivant les systèmes de régulation, souverains, de l'autre côté de la toile).

Le cube de scène favorise l'expression d'une scène réaliste, de telle sorte que le spectateur - l'homme « né spectateur », comme l'écrit Jaucourt (*Enc.*, Spectacle, 446 a) - participe à un « véritable spectacle ».

L'*Encyclopédie* rend compte de ces évolutions, des différentes pratiques et des paradoxes. Dans le domaine théâtral, le principe de la construction angulaire dans la pratique du décor ornemental et l'investissement du cube de scène font du scénographe un architecte et un plasticien de la scène.

#### *Dénominateurs communs aux pratiques de la scène du XVIII<sup>e</sup> siècle*

Ces orientations sont également communes aux pratiques des arts du jardin qui requièrent les compétences du scénographe. Les décorations de jardin ne se limitent pas à une exploration de la nature matériau, mais participent à un travail d'ornementation et d'artifice. Des termes empruntés à l'univers du théâtre servent d'ailleurs à décrire cette forme d'art, révélant la part de spectacle qu'offre le jardin, par le travail du paysagiste et par l'activité de tout acteur qui investit cet espace. La nature matériau s'exprime au travers des « changements de scènes occasionnés par les fleurs des saisons ». L'ornementation s'exprime par l'apport « de belles figures, des vases, des canaux, des fontaines, des cascades, des portiques, des treillages, des caisses d'orangers, et des théâtres, gradins et pots de fleurs » (*Enc.*, IV, 704 a). Les planches de l'*Encyclopédie* représentant des fleuristes artificiels en fournissent un exemple. Aux côtés des théâtres de fleurs et des théâtres d'eau, le théâtre de jardin se présente comme « une espèce de terrasse élevée sur laquelle est une décoration perspective d'allées d'arbres, ou de charmille, pour jouer des pastorales » (*Enc.*, XVI, 237 b).

Reconsidérant l'approche strictement géométrique de la scénographie théâtrale, l'espace est pensé comme une aire de jeu ou d'action. Nous pouvons nous demander quelle place occupe la décoration aux côtés des autres matériaux de l'espace et de la scène théâtrale. Les notions que fait apparaître le recoupement de plusieurs articles du dictionnaire consacrés aux spectacles, à ses matériaux et à ses différents espaces fournissent quelques réponses. En n'abordant pas les usages de la scénographie dans l'article qu'elle lui consacre, l'*Encyclopédie* témoigne ainsi des diverses approches pratiques et théoriques qui la concernent. Elle prolonge les débats engagés autour de la question de la perspective depuis son fondement. Elle permet en même temps à ses contemporains de saisir l'émergence d'une esthétique qui rejoint des théories existantes dans le champ des arts plastiques en général et qui manifeste des affinités avec la philosophie de Diderot.



Dans l'article *Encyclopédie*, Diderot présente les renvois comme une partie importante de l'ordre encyclopédique. Il distingue les renvois de choses, les renvois de mots, les renvois satiriques et les renvois qui encouragent, par analogie de qualité dans les substances naturelles, de rapport dans les sciences ou de manœuvre dans les arts, à découvrir de « nouvelles vérités spéculatives », à inventer « de nouveaux arts » (*Enc.*, V, 642a). Les premiers permettent de relier des objets autour de « notions communes » et de « principes analogues », en révélant éventuellement une « force interne et une utilité secrète » de l'ouvrage » (*Ibid.*). En assumant la double fonction de « confirmer et de réfuter » (*Ibid.*), ils nous permettent de relever des notions communes à différentes formes d'expression artistique (peinture, arts de la scène et du spectacle), de comparer les pratiques des anciens et des modernes en ce qui concerne une forme particulière d'art, d'accréditer de manière générale une nouvelle orientation des pratiques artistiques qui accorde du sens, à un niveau plastique, aux matériaux scéniques.

La comparaison du théâtre des modernes avec celui des anciens met en évidence quelques dénominateurs communs. Les auteurs des articles relatifs au théâtre, au poème lyrique et aux spectacles en général dénoncent les pratiques théâtrales modernes et valorisent le théâtre des anciens. Diderot prête-t-il peut-être sa voix au chevalier de Jaucourt, à Marmontel et à Grimm pour énoncer dans l'espace de l'*Encyclopédie* des préceptes que ses écrits développent par ailleurs ?

Les aspects technique, historique, esthétique, social et politique se côtoient au sein du même article *Théâtre* que rédige le chevalier de Jaucourt. L'article *Spectacle* en reprend d'ailleurs dans les mêmes termes un passage entier.

La comparaison porte d'abord sur l'espace du théâtre (« le peu d'étendue de la scène théâtrale moderne » - *Enc.*, XVI, 230 b), sur les moyens de donner à la scène la vraisemblance de l'unité de lieu et sur l'utilisation des machines. La comparaison concerne également la fréquentation du théâtre et l'agrément du public. « Le théâtre chez eux était un lieu vaste et magnifique, accompagné de longs portiques, de galeries couvertes, et de belles allées plantées d'arbres, où le peuple se promenait en attendant les jeux » (*Enc.*, XVI, 227 b). « Parmi les modernes, la foule des spectateurs est médiocre, leur théâtre (...) n'offre qu'un édifice mesquin, dont les portes ressemblent parmi nous, aux portes d'une prison, devant laquelle on a mis des gardes » (*Enc.*, XVI, 231 a). Le chevalier de Jaucourt distingue ensuite l'engagement des pouvoirs publics et la politique suivie à chacune des deux époques. « Il y avait à Athènes une partie considérable des fonds publics destinée pour l'ornement et l'entretien du théâtre » (*Enc.*, XVI, 230 b) ; alors que « nos théâtres sont si mal bâtis, si mal placés, si négligés, qu'il paraît assez que le gouvernement les protège moins qu'il ne les tolère » (*Enc.*, XVI, 231 a). Avec virulence, Marmontel va également dans ce sens dans l'article *Décoration*, ajoutant par ailleurs : « nous savons de plus que nos réflexions ne produiront aucun fruit. Mais notre ambition ne va point jusqu'à prétendre corriger notre siècle » (*Enc.*, IV, 701 b).

A travers ces différents points, l'auteur de l'article s'insurge probablement aussi contre les conditions d'existence des acteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle qui sont rejetés par l'église et qui se produisent dans des spectacles itinérants. Les rares compagnies sédentaires sont attachées à la cour ou à des institutions telles que la Comédie Française.

L'opposition vise la relation que le théâtre, en tant qu'institution, entretient avec le pouvoir, celle que le théâtre en tant que lieu de spectacle entretient avec le public, celle enfin que le théâtre en tant que lieu d'expérimentation entretient avec tous ses acteurs.

En plusieurs points de l'article *Théâtre*, Jaucourt insiste sur l'espace, conseillant aux décorateurs scénographes contemporains, en s'inspirant du modèle des anciens, de l'aborder dans toute son étendue.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle est un siècle de paradoxes où se côtoient le merveilleux, l'artifice et le « tableau des malheurs qui nous environnent », comme le dit Dorval dans les *Entretiens sur le fils naturel*<sup>15</sup>. Les machines de théâtre et la perspective sont présentes aux côtés d'une exploration des potentialités plastiques de l'espace. Cette plasticité s'exprime à travers des notions qui sont communes à différentes formes d'expression artistique et qui, en s'attachant au plaisir, au sensible et au goût, fondent une nouvelle esthétique.

La perspective en tant qu'« erreur agréable »<sup>16</sup>, les machines de théâtre en tant que machines à illusions, la décoration parce qu'elle « commence l'illusion » (*Enc.*, IV, 701 b) et l'investissement plastique de l'espace, par les procédés d'imitation, accroissent le réalisme scénographique. A propos du poème dramatique, Marmontel précise qu'il faut que « par le prestige de l'imitation », l'action soit rendue présente, « que l'intervalle des lieux et des temps disparaisse, et que les spectateurs ne fassent plus qu'un même peuple avec les acteurs. C'est là ce qui distingue essentiellement le poème action du poème en récit » (*Supplément à l'Encyclopédie*, II, 586 b).

Le principe de l'imitation conduit à appliquer ce que l'on observe dans la nature aux représentations de celle-ci en en accusant le caractère factice. A l'article *Récitatif*, Marmontel écrit : « Alternativement savoir et oublier que l'imitation est un artifice ; sentir à chaque instant le mérite de l'art en le prenant pour la nature ; jouir par sentiment des apparences de la vérité, et par réflexion des charmes du mensonge, voilà le composé réel quoique ineffable du plaisir que nous font les arts d'imitation » (*Supplément à l'Encyclopédie*, IV, 583 b).

Les phénomènes naturels constituent des sujets d'intérêt pour les encyclopédistes, tels qu'en exposent les planches de l'Histoire naturelle, par exemple l'éruption du Vésuve de 1754 ou le Pavé des Géants en Irlande et autres roches singulières. L'article *Spectacle* présente comme des curiosités des expressions de la nature telles qu'une « rivière débordée ». Les motifs de décoration qu'exposent les machines de théâtre reflètent aussi ce goût : « port de mer avec naufrage », « banc de gazon en feu », « antre infernal », « volcan enflammé ». Par le jeu des renvois à travers les planches, l'Encyclopédie nous livre quelques motifs<sup>17</sup>. Les machines, par les effets conjugués des dispositifs de présentation de la représentation et des dispositifs particuliers (pyrotechnies et jeux de lumière) introduisent le merveilleux sur scène.

L'*Encyclopédie*, à travers son dictionnaire principal et le supplément, met en avant quelques notions repérées dans la nature et appliquées à toutes les formes d'expression artistiques, aussi bien la décoration théâtrale, que l'art des jardins ou la peinture : curiosité, surprise, unité (en tant que moyen de régulation de la diversité), variété, contraste.

---

<sup>15</sup> Denis Diderot, *Oeuvres*, op. cit., p. 1254.

<sup>16</sup> L'*Encyclopédie* mentionne que « c'est par cette sorte d'illusion que la peinture séduit les sens » (*Enc.*, XII, 436).

<sup>17</sup> Nous pouvons établir, quant au décor corrélé à un genre donné, un parallèle avec la peinture. Louis Marin précise que dans la peinture « le genre paysage se subdivisera lui-même selon le schéma des trois décors scéniques, tragique, comique et satyrique, eux-mêmes hiérarchisés » (Louis Marin, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995, p. 129). Louis Marin repère dans la peinture de Poussin l'expression d'un « effet de sublimité, soit la présentation d'un irréprésentable » qui a pour sujet le tonnerre, l'éclair, la foudre, la tempête (*Ibid.*, p. 130) et qui met en question le dispositif traditionnel de la représentation. Cette notion de l'irréprésentable traverse d'ailleurs des textes de différentes époques tels que l'*Histoire naturelle* de Pline, le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci ou les *Entretiens sur les Vies et les Ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes* de Félibien.

La « symétrie est ennemie de la nature » (*Enc.*, XV, 735 b). Le chevalier de Jaucourt la déconseille de manière générale dans la pratique des Beaux-Arts : « rien n'est plus insipide dans un poème où le génie et la verve doivent régner, et où je dois toujours voir le poète la tête ceinte d'une couronne en désordre, les yeux égarés dans le ciel, les bras agités comme un énergumène, emporté dans les airs sur un cheval ailé, sans éperon qui le dirige, sans mors qui l'arrête, que la méthode, l'équerre, le compas et la règle ; rien n'est plus insipide dans un ouvrage de peinture (...) qu'une balance rigoureuse, une symétrie incompatible avec les circonstances de l'événement, la diversité des intérêts, la variété des caractères. Je conseille à tous ces esprits froids, analystes et méthodiques, de se mettre sous le même joug avec le bœuf, et de tracer des sillons qui plus ils seront droits et égaux, mieux ils seront » (*Enc.*, XV, 735 b). Il récuse simultanément la symétrie et la structure. Aux lignes toutes tracées (les lignes de fuite de l'espace du tableau et l'axe forcé de l'espace théâtral), il préfère les traits de caractère et les directions<sup>18</sup>.

La variété est opposée à la symétrie. « La variété des objets rend le spectacle de la nature toujours intéressant » (*Enc.*, XVI, 847 a). « Rien de plus contraire aux grands effets, à la variété, à la surprise que la symétrie qui par une seule partie donnée vous annonce toutes les autres » (*Enc.*, XV, 735 b). La variété et le contraste s'associent aux règles de la composition : unité, « point de petites lumières éparses qui ne fourniraient point de masses » (*Enc.*, III, 773 b). Dans les *Pensées détachées sur la peinture*, à propos de la composition et suivant le précepte général d'imitation de la nature, Diderot exprime quelques idées relatives à la pratique picturale : harmonie et variété des parties, décentrement de la zone de focalisation principale<sup>19</sup>, contraste des positions, rejet des figures géométriques, refus de la symétrie<sup>20</sup>. La curiosité, l'ordre, la variété, les contrastes et la surprise découpent, sous la plume de Montesquieu, en autant de sections l'article consacré au *goût*. Chaque notion est introduite par le terme « plaisir » qui, distinct du délice et de la volupté, s'attache aux occupations du philosophe (*Enc.*, VII, 762 a - 767 b / XII, 689 a).

La connaissance et la construction des idées, qui permettent d'accéder au goût, aux plaisirs de la variété et du contraste, prennent appui sur des données sensibles. Dans sa *Lettre sur les aveugles* et en référence au travail de John Locke, Diderot précise que l'aveugle « n'a de

---

<sup>18</sup> L'image de la « couronne en désordre » évoque le sort que fait subir Rubens aux constructions savantes qu'élabore Uccello au XVe siècle à propos du *mazzocchio*, en tant que géométrisation du couvre-chef *a cercine*. *La Bataille de San Romano* (vers 1435-1440) d'Uccello illustre ce procédé de construction. *La Bataille des Amazones* (1614) de Rubens constitue un bon exemple de réaction, du fait de la perturbation de sa structure d'ensemble en forme de surface de révolution par un traitement pictural au moyen de touches fluides spiralées et de lignes d'inflexion. Dans le contexte de la Renaissance, la perspective « a permis à l'art de s'élever au rang de science », comme le rappelle Panofsky (Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 159). Au XVII<sup>e</sup> siècle la perspective, en tant que science, ne renvoie qu'à elle-même. L'*Encyclopédie* rend compte de cet état.

<sup>19</sup> « les compositions seraient monotones, si l'action principale devait rigoureusement occuper le milieu de la scène. On peut, on doit peut-être s'écarter de ce centre, mais avec sobriété » (Denis Diderot, *Œuvres, op. cit.*, p. 1025). Voir également p. 1036.

<sup>20</sup> Diderot écrit à ce sujet : « la peinture est tellement ennemie de la symétrie que, si l'artiste introduit une façade dans son tableau, il ne manquera pas d'en rompre la monotonie par quelque artifice, ne fût-ce que par l'ombre de quelque corps, ou par l'incidence oblique de la lumière » (Denis Diderot, *Œuvres, op. cit.*, p. 1031). Le passage qui suit montre la lecture progressive des différentes parties d'un tableau, que préconise Diderot, et la règle qui la conduit, l'exercice du lien et de l'enchaînement contigu plutôt que la référence à un système prédéfini : « dans la description d'un tableau, j'indique d'abord le sujet ; je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe ; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement ; aux expressions, aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite, ou le tableau mal ordonné » (*Ibid.*, p. 1033).

connaissance des objets que par le toucher »<sup>21</sup>. « Il a la mémoire des sons à un degré surprenant ; et les visages ne nous offre pas une diversité plus grande que celle qu'il observe dans les voix »<sup>22</sup>. « Il juge de la beauté par le toucher »<sup>23</sup>. Diderot se demande en particulier quelle expérience l'aveugle a-t-il de la géométrie ? « Une ligne droite, pour un aveugle qui n'est point géomètre, n'est autre chose que la mémoire d'une suite de sensations du toucher placées dans la direction d'un fil tendu »<sup>24</sup>. Ceci a des répercussions au niveau de l'espace théâtral et de l'appréhension sensible que les spectateurs ont de ce qui se joue, se meut, se voit et s'entend. La scénographie ne règle plus géométriquement l'espace de la scène. Attentif à l'action et à l'ensemble des matériaux scéniques, le spectateur expérimente le « toucher de l'espace ».

Certaines des idées que formule Diderot dans ses écrits recourent un contenu de l'*Encyclopédie* au niveau des articles consacrés à la scène, à la décoration, aux spectacles, aux machines, au merveilleux, aux fontaines et aux éléments de l'art urbain et de l'art des jardins en général, au goût, laissant ressortir quelques dénominateurs communs en termes de notions. En créant, entre tragédie et comédie, le genre sérieux (le nouveau théâtre bourgeois), Diderot cherche à développer une nouvelle approche du théâtre, concernant les auteurs, les acteurs, le jeu, l'espace théâtral lui-même, un théâtre qui s'ouvrirait à un public plus large et populaire. Ces différents points reprennent l'orientation générale vers la plasticité qui marque jusqu'alors l'évolution des pratiques théâtrales.

Les notions repérées dans les articles de l'*Encyclopédie* se retrouvent parmi les préceptes qu'énonce Diderot à propos du théâtre et qui visent une exploration de toutes les potentialités qu'offrent à la fois les acteurs et le décor.

Les *Entretiens sur le fils naturel* et la *Lettre à Madame Riccobini*<sup>25</sup> en fournissent les termes clefs. Nous pouvons en retenir quelques phrases significatives : « il faut (...) décorer tout le théâtre » (*Lettre*, 1286) ; « ne soyez donc plus symétrisés, raides, fichés, compassés et plantés en rond » (*Lettre*, 1287) ; « la peinture, la bonne peinture, les grands tableaux, voilà vos modèles » (*Lettre*, 1289) ; « il faut s'occuper fortement de la pantomime<sup>26</sup> ; laisser là ces coups de théâtre dont l'effet est momentané, et trouver des tableaux » (*Entretiens*, 1247) ; « en ôter tout ce qui resserre un lieu déjà trop étroit ; avoir des décorations » (*Entretiens*, 1227) ; « chaque art a ses avantages ; il semble qu'il en soit d'eux comme des sens. Les sens ne sont tous qu'un toucher ; tous les arts, qu'une imitation » (*Entretiens*, 1268).

Orientée vers la vraisemblance et l'expression de tableaux plutôt que des coups de théâtre, la conception de Diderot concernant l'espace théâtral et le jeu réunissent les points suivants : la mobilité de l'acteur sur la scène et la variété des mouvements, l'investissement par le décor de l'intégralité de l'espace, la variété dans les décorations, un espace étendu offrant plusieurs points de vue, des compositions non symétriques, dynamiques, non hiérarchisées.

Cette philosophie, qui trouve de nombreux points de convergence avec les développements de l'*Encyclopédie*, atteste d'une nouvelle approche du théâtre, une approche poétique qui insiste sur les matériaux, les techniques, les savoir-faire et qui témoigne au niveau de la scénographie

---

<sup>21</sup> Denis Diderot, *Œuvres*, op. cit., p. 813.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 816.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 818.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 822.

<sup>25</sup> Denis Diderot, *Œuvres*, op. cit., pp. 1201-1273 et pp. 1283-1296.

<sup>26</sup> « C'est le langage de l'action, l'art de parler aux yeux, l'expression muette », écrit Marmontel (*Supplément à l'Encyclopédie*, IV, 231 a).

de la liberté prise par rapport aux contraintes de la perspective<sup>27</sup>. La scénographie, en se constituant, n'est plus seulement un art de la structure mais un art de l'espace et de la scène. Le scénographe du XVIII<sup>e</sup> siècle n'est plus exclusivement prisonnier de ses rets qui nous retiennent jusqu'à l'infini dans la souveraine géométrisation de l'espace et dans la traversée d'un espace de représentation, qu'il soit tableau ou cadre et volume de scène. Il explore les matériaux du théâtre, son architecture, son espace, sa couleur, sa lumière, sa texture et les corps, nous rendant plus sensibles à ce dont nous pouvons avoir l'expérience en temps réel et sous nos yeux, en particulier à ce qui se noue entre les corps et les décors. Il ne s'agit pas de géométriser l'espace théâtral mais de penser une plastique spatiale qui ne s'ancre pas résolument du côté de la structure mais qui, en explorant les matériaux, en appelle aussi à différents sens.

La vignette supérieure d'une planche relative au dessin et à la peinture nous présente un dernier petit « théâtre », une école de dessin. Il s'agit de l'espace d'un atelier, un espace d'expérimentation qui montre le travail en train de se faire. Les modèles sont représentés sous plusieurs angles, affichant à la fois les corps et l'envers du décor. La suppression de toute ligne d'horizon et de perspective, la multiplicité des centres d'intérêt, la présence de contrastes soutenus et l'imbrication des groupes de figures en représentation témoignent d'un travail de dessin de surface qui cherche davantage à nouer les localités entre elles, à mêler les figures qu'à les positionner arbitrairement suivant une hiérarchie spatiale conforme à la profondeur illusoire<sup>28</sup>.

Patrick Barrès

LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France

patrick.barres@univ-tlse2.fr

---

<sup>27</sup> Dans le premier paragraphe des *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, Diderot présente les goûts de « l'homme qui travaille », de l'écrivain au travail, manipulant ses outils, mettant en jeu des matériaux et engageant des actions. Il ouvre en même temps un parallèle entre le peintre et l'écrivain. Par ailleurs, Laurent Versini nous indique que Diderot a pensé intégrer ce texte dans le *Salon* de 1769 (Diderot, *Oeuvres*, Tome IV (Esthétique - Théâtre). Paris, Laffont, p. 183). Les termes employés appartiennent à un registre plastique. L'abord plastique concerne les actions de mouler, d'essuyer, de tracer et de couler, concerne la matière (l'encre, la poussière) et le matériau (le pli), les signes plastiques (les raies noires). Ce texte reprend quelques-unes des orientations philosophiques et esthétiques de Diderot. Il s'agit essentiellement de son intérêt pour le faire, l'activité instauratrice, et pour la question du modèle (modèle de référence et activité de modelage). Il s'agit plus particulièrement des caractères « pittoresque » de la composition, mêlé et non convenu des figures (« l'autre, roide, empesée, me mannequin », épais de la touche (« l'encre épaissie »), coulant du dessin (« longues raies noires »). Par ailleurs, dans l'article *Draperie* et à propos des représentations peintes, Watelet nous renseigne sur les relations entre la draperie et le corps humain ainsi que sur l'enchaînement et la mobilité des figures qu'elle permet, suivant différentes fonctions plastiques : « remplir les vides » ; supporter une « variété de couleurs » ; « donner à chaque espèce d'étoffe la touche qui lui convient » (*Enc.*, V, 108b-109b).

<sup>28</sup> La scène apporte la variété que préconise Diderot dans son *Essai sur la peinture*, conciliant la diversité des énergies et des intérêts dans le travail de composition par « masse » (Denis Diderot, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1951, p.1149). La scène trouve également une sorte d'équivalent dans le théâtre de Diderot, en particulier dans la présentation de la première scène de l'acte II du *Père de famille* : « le paysan se tient debout, le corps penché sur son bâton. Mme Papillon, assise dans un fauteuil, s'essuie le visage avec son mouchoir ; sa fille de boutique est debout à côté d'elle, avec un petit carton sous le bras. M. Le Bon est étalé négligemment sur un canapé. L'homme vêtu de noir est retiré à l'écart, debout dans un coin, auprès d'une fenêtre. La Brie est en veste et en papillotes. Philippe est habillé. La Brie tourne autour de lui, et le regarde un peu de travers, tandis que M. Le Bon examine avec sa lorgnette la fille de boutique de Mme Papillon ».