

# Introduction

Ce Carle-Vanloo d'autrefois,  
Du creux de sa docte cervelle,  
Ne tirait que des dieux, des rois,  
Des artabans & leurs exploits;  
Et de la mienne je ne tire  
Qu'objets fripons, jolis minois,  
Qu'amour, & que ce qu'il m'inspire;  
Une bergère qui se mire  
Dans l'onde, un bouquet sur le sein :  
À l'aspect de Phaon, soudain  
Sapho laissant tomber sa lyre :

De nymphes un folâtre essaim,  
Que l'œil en feu lorgne un satyre :  
Trois belles qu'un berger admire,  
Une pomme d'or à la main :  
Hébé ne demandant qu'à rire :  
Syrinx à Pan livrée en vain :  
Diane sortant de son bain :  
Flore entre les bras de Zéphire :  
Et la tendre Vénus enfin,  
Entre ceux du fils de Cynire,  
Ou sous les filets de Vulcain<sup>1</sup>.

Dans cette épître, Alexis Piron met malicieusement en évidence un changement d'inspiration au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle : voici remisées les thématiques historiques et guerrières, éclipsées par le rayonnement des motifs érotiques et sensuels. Pour expéditive et stratégique que soit cette occultation – s'agissant de célébrer les compositions de Boucher –, elle révèle néanmoins la richesse de la palette galante. Or l'éventail ici déployé frappe par la centralité qu'y occupe la vision à travers le reflet narcissique, l'apparition brusque, le voyeurisme ardent ou encore l'admiration visuelle. Cette promotion scopique s'affermirait dans la référence à des épisodes mythiques où le regard est dramatisé, spécifiquement quand il est dissimulé : aux côtés du satyre qui incarne violemment et explicitement cette posture, se logent Actéon épiant « Diane sortant de son bain » et Vulcain dont les filets ont saisi Vénus dans les bras de Mars après la découverte de leur union. Devant le constat de cette attention accordée par le premier XVIII<sup>e</sup> siècle à la perception clandestine, il convient d'en mesurer l'ancrage tangible, les implications variées, les ramifications plus touffues que l'épineux voyeurisme érotique. C'est ce à quoi cette enquête s'attelle.

## METTRE AU JOUR L'INDISCRÉTION : DÉFINITION ET MANIFESTATION

### L'OBJET EN VUE

C'est par le terme *indiscrétion* que nous choisissons de cerner – ou d'inventer – notre objet, la présence d'un témoin

voyant sans être vu ou écoutant sans être entendu. Le terme relève du vocabulaire moral et est traditionnellement pris en mauvaise part : l'indiscrétion est défaut, à la fois imprudence et manque de retenue<sup>2</sup>. C'est ce trait de caractère socialement nuisible que la pièce *L'Indiscret* de Voltaire (1725) ou le conte *Jeannette ou l'indiscrétion* de Caylus (1775) mettent en scène<sup>3</sup>. Or ce sont les actes et postures associés à l'indiscrétion, davantage que sa conception morale dépréciative, que nous retenons. Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 invite à un tel glissement : le terme *indiscrétion* « se prend quelquefois pour l'action indiscrete ». Cette considération métonymique délimite davantage une *situation*, un positionnement actionnel sous conditions, à savoir : être non visible et percevoir à la marge. L'indiscrétion modèle ainsi une relation asymétrique, à sens unique : masqué par un obstacle concret (toit, palissade, feuillage...) ou rendu invisible aux yeux de son objet, le témoin clandestin a partie liée avec l'ombre. L'indiscret franchit ainsi, par le regard ou l'écoute, une sphère de confidentialité : il épie, il découvre, il surprend. Les sèmes communs aux verbes épier – « Observer secrètement & adroitement » –, *découvrir* – « Trouver quelque chose qui était cachée, ou qui n'était pas connue » – et *surprendre* – « prendre quelqu'un sur le fait », « intercepter<sup>4</sup> » – lèvent définitivement l'ambiguïté sur la polysémie du terme central de cette étude, l'*indiscrétion*. Ni déguisement, relevant plutôt d'une logique de reconnaissance<sup>5</sup>, ni effraction, évacuant le principe de non-visibilité, ni simple clandestinité, ne prenant pas en compte

l'idée de découverte, l'*indiscrétion* est surprise dramatisée de faits, d'actes, de discours perçus par un tiers qui reste au seuil de la participation. Cette première définition, qui se précisera au cours de l'analyse, suggère des mises en forme variées pour appréhender notre objet : modèle dramatique, configuration structurelle ou mécanisme heuristique.

Cette esquisse définitionnelle suscite d'emblée des effets d'écho avec un ensemble de références culturelles. Viennent à l'esprit des épisodes mythologiques et bibliques fondés sur la présence dissimulée et spectatrice, dont on a eu quelque aperçu avec l'épître de Piron : dans la Fable, Diane découverte par Actéon et Vulcain débusquant Mars et Vénus donc, mais aussi Candaule offrant à Gygès la visibilité clandestine de son épouse ; dans les textes sacrés, Bethsabée ou Suzanne surprises au bain, ou le moins illustre Abimelech épiant Isaac et Rébecca. Surgissent également et parallèlement des canevas pluriséculaires à partir desquels les arts visuels et littéraires brodent leurs intrigues : époux découvrant sa femme adultère, domestique épiant les activités d'un maître ou d'une maîtresse, amant transi devant une belle dormeuse, matineuse ou baigneuse. Les contes et légendes fournissent également des schémas tenant d'une découverte indiscreète, telle Mélusine scrutée par son mari suspicieux à travers un trou percé dans la porte, Peau d'âne aperçue par le trou de la serrure ou encore l'épouse de Barbe-Bleue mettant cette fois la clé à la serrure<sup>6</sup>. Dans un cadre moins évanescent, cette situation appelle des concrétisations textuelles marquantes, que conserve la mémoire littéraire. Si le *Décameron* de Boccace, *L'Astrée* d'Urfé ou les *Contes* de La Fontaine abondent en curieux et guetteurs, on pense également à la cachette d'Orgon dans *Tartuffe* (IV, 5), à Néron surveillant les discours de Junie à Britannicus (II, 2), ou à la double scène de perception clandestine de Nemours dans *La Princesse de Clèves*. Certaines figures entretiennent par ailleurs avec la clandestinité perceptive une proximité protocolaire : l'oreille ou l'œil indiscret voisine avec le regard du moraliste, l'acuité du libertin ou la curiosité du scientifique. Motifs conventionnels, épisodes mémorables et postures caractérisées fondent l'ancrage et forgent la vitalité de l'*indiscrétion*.

#### LA CONSTELLATION DES SOURCES

Le constat qu'il convient de poser au commencement et au principe de cette étude, c'est la récurrence artistique de cette présence indiscreète dans la large première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le phénomène touche tous les arts, tous les genres, et l'ensemble de cette enquête en est le témoignage comme une tentative d'analyse. Les romans, qui connaissent

pendant la période des remaniements structurels et narratifs, adoptent l'indiscrétion comme cadre structurant (*Le Diable boiteux* de Lesage, 1707 et 1726), comme logique itérative (*La Mouche* de Mouhy, 1736-1742), comme point de bascule narratif (*Cleveland* de Prévost, 1731-1739) ou comme événement fréquent (on en compte une trentaine dans *Les Illustres Françaises* de Challe, 1713). La surprise clandestine s'inscrit dans des formes littéraires fragmentaires, poétiques ou journalistiques, en particulier dans *Le Spectateur français* de Marivaux (1721-1727) où elle acquiert une valeur fondatrice et matricielle. Les contes, issus de la veine merveilleuse comme orientale, tirent parti de cette présence pour amplifier la découverte d'un spectacle auquel le témoin n'aurait pas pu ou dû avoir accès (*Le Prince lutin* de M.-C. d'Aulnoy, 1697-1698 ; ou *Les Mille et Une Nuits* traduit et enrichi par Galland, 1707-1717). Les personnages indiscrets envahissent également les scènes théâtrales, officielles, privées ou foraines : l'indiscrétion permet de lancer l'intrigue (*Les Serments indiscrets* de Marivaux, 1732), d'entremêler amour des amants et amertume du trompé (*Le Carnaval de Venise* de Campra et Regnard, 1699), de déjouer les feintes (*Le Curieux impertinent* de Destouches<sup>7</sup>, 1710), de précipiter le dénouement (*Arlequin Mahomet* de Lesage, 1714). Ces allusions apéritives, tenant de la convention et de l'expérimentation, donnent la mesure de la ramure littéraire déployée par l'indiscrétion.

Les témoins indiscrets fleurissent également dans les arts visuels. Les thèmes mythiques et bibliques qui impliquent cette présence connaissent une indéniable fortune dans la peinture d'histoire de la période. La peinture de genre en reprend le principe sans la référence, dans les scènes champêtres de Boucher, les scènes de bain de Lancret et de Pater, ou les scènes d'intérieur de Baudouin. Le genre du portrait lui-même est gagné par ces figures perceptives latérales, aux côtés du sujet central (chez Raoux ou Watteau). La dimension spectaculaire, attachée à la présence d'un témoin, accentue la puissance figurative d'un épisode ; les intérieurs se parent alors de scènes indiscreètes extraites de *Psyché* (Salon ovale de l'Hôtel de Soubise décoré par Natoire, 1737-1739) ou du *Quichotte* (du même Natoire, des cartons à tapisseries aujourd'hui au château de Compiègne, 1735-1744). Ce voisinage d'inspiration entre peinture et littérature conduit à l'illustration<sup>8</sup>. En quelques décennies, l'image intègre massivement le livre et l'illustration change de statut sous l'impulsion des peintres<sup>9</sup> ; la vitalité illustrative révèle une sensibilité, sinon une prédilection pour la figuration d'instants d'indiscrétion, conférant une visibilité superlative à l'œuvre. Cette tendance concerne aussi bien la réédition

de textes anciens (l'édition de 1718 des *Amours pastorales de Daphnis et Chloé*, à laquelle le Régent a pris part), des productions récentes (les *Fables* et *Contes* de La Fontaine, « Le Gascon puni », de « Joconde » ou des « Rémois » par exemple, mis en image par Lancret et Eisen) et des œuvres contemporaines (la traduction française de *Tom Jones* illustrée par Gravelot en 1750). La corrélation thématique des domaines picturaux et éditoriaux, qui mêle aux enjeux esthétiques des considérations économiques, invite à considérer la place paradoxalement centrale donnée à une présence indiscreète dont la marginalité tend à devenir primordiale.

Ce panorama invite à l'ampleur synoptique et à l'immersion spécifique ; il brosse déjà le vaste paysage fictionnel à parcourir. C'est bien dans le domaine de la fiction que l'indiscrétion trouve son point d'origine, d'extension et de fixation privilégié. Les littératures historiques, philosophiques et scientifiques en révèlent ou en accentuent indéniablement certains enjeux, mais ce sont les appropriations fictionnelles dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle qui les déploient de manière à la fois plus nette et plus diversifiée. L'indiscrétion ainsi remodelée – plutôt que reprise – par les différentes sphères artistiques acquiert une importance quantitative, paradigmatique et fonctionnelle ; la récurrence et la centralité qui lui sont réservées invitent à examiner ce que fait la présence clandestine à l'œuvre, ce que fait l'*indiscrétion* à la fiction, dans sa forme, ses enjeux, sa valeur. Il conviendra d'en maîtriser l'hétérogénéité pour faire surgir des lignes de force fédératrices, mais également d'en assumer la bigarrure pour faire émerger d'éclairantes singularités.

#### COUPS D'ŒIL ET REGARDS CRITIQUES

La théorie littéraire, selon des modalités variées, a identifié la valeur culturelle et symbolique de cette attention perceptive et cachée ; Henri Lafon pose ainsi un cadre typologique transhistorique pour aborder le « cliché » du « voir sans être vu<sup>10</sup> ». Les études dix-huitiémistes en particulier n'ont pas ignoré l'omniprésence indiscreète ; il est ainsi souvent fait mention de son caractère « commun » ou « courant », ou de son association aux principes de « dissimulation » et d'« effraction ». Il n'est pas toujours fait de distinction entre la contemplation clandestine latente et l'intervention éclatante, du moins ces deux comportements ont-ils volontiers été réunis. Sans nier leurs liens, en particulier de successivité<sup>11</sup>, nous voulons cerner la seule posture indiscreète, qui n'est pas seulement abordée par la fiction de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle comme le prélude à une intrusion physique. L'indiscrétion reste en réalité assez peu étudiée isolément, et se trouve surtout intégrée à une démarche plus large ou à des

considérations plus spécifiques, autour du renouvellement générique chez Catherine Ramond, du rapport au féminin chez Christophe Martin, du traitement iconographique de l'érotisme chez Philip Stewart, ou de la délimitation du libertinage chez Claude Reichler ou Michel Delon<sup>12</sup>.

Cette dernière perspective mérite attention : elle conduit à associer l'indiscrétion au voyeurisme et à l'attractivité exercée par le corps d'autrui ainsi perçu. L'accent a souvent été mis sur le traitement libertin de la présence clandestine, de l'érotisme léger à la pornographie plus franche, dans *Le Sylphe* de Crébillon (1730) comme dans *Thérèse philosophe* attribué à Boyer d'Argens (1748). La critique a relevé dans ce corpus son caractère à la fois itératif et paradigmatique, au point de faire du voyeurisme l'un des critères définitionnels de la littérature libertine<sup>13</sup>. Si les liens de l'indiscrétion avec cette « structure narrative et visuelle<sup>14</sup> » sont indéniablement féconds, l'optique voyeuriste du libertinage ne circonscrit pas exactement le même objet : la restriction du domaine d'investigation – la littérature libertine – et des circonstances fictionnelles – composante uniquement visuelle et contexte érotique – se double d'une extension temporelle à l'ensemble du siècle – les œuvres de Rétif de la Bretonne ou de Sade exploitent jusqu'à les radicaliser les possibilités de l'indiscrétion. Nous nous autoriserons néanmoins des coups de sonde dans ces réalisations plus tardives, et accorderons au voyeurisme et au corpus libertin toute leur place dans cette réflexion.

L'éclairage libertin qui a été pour partie privilégié par le champ critique dit toutefois quelque chose de la valeur de notre objet : il dévoile sa charge évocatrice et sa trouble intensité. Ces « ombres muettes et attentives<sup>15</sup> » éveillent l'imaginaire et soulèvent le fantasme ; leur récurrence fictionnelle traduit aussi l'épaisseur et la vigueur de cette présence : l'indiscrétion ne se limite pas à des incarnations circonstanciées et instrumentales. Il conviendra ainsi de pénétrer l'étoffe ardente enveloppant l'indiscrétion mise en fiction : l'exploration du désir et de ses ramifications, en lien avec la pulsion scopique freudienne où désir de la chair et désir de savoir s'entremêlent ; l'horizon dominateur, conquérant, voire violent de ces assauts perceptifs et de cette atmosphère inquisitrice ; le charme séducteur exercé par ce retrait associant la contemplation à la jouissance ; les écarts moraux qu'implique une telle posture ; son prestige fragile, enfin, conféré par l'accès exclusif à un spectacle révélateur. L'indiscrétion est tout autant marquée par l'irrésistible et la compromission que par le fantasme de la maîtrise.

Le voyeurisme appelle un dernier point de repère critique, lequel intervient dans l'interrogation de la posture

réceptive. L'assimilation de l'appréhension d'une œuvre, qu'elle soit visuelle ou littéraire, à une forme de voyeurisme est somme toute commune, en particulier quand il s'agit de penser les effets propres à un domaine ou à un genre : le lecteur de romans épistolaires est, pour Jean Rousset, « observateur d'intimités<sup>16</sup> » ; le lecteur de romans en général est, selon Vincent Jouve, un « voyeur légitime<sup>17</sup> ». C'est surtout le théâtre qui offre à cette association un cadre privilégié : le règne du « spectateur-voyeur<sup>18</sup> » marquerait ainsi le XVIII<sup>e</sup> siècle, en raison de l'émergence de la notion de quatrième mur et d'une conception renouvelée de l'émotion dramatique. Dans ces différentes perspectives critiques, le récepteur cherche à voir, à savoir, à élucider les aventures des personnages en restant caché derrière les pages, tapi dans l'obscurité d'une salle, invisible de l'autre côté de la toile. Or l'intégration dans l'œuvre de cette démarche investigatrice, incarnée et dramatisée par un témoin clandestin, appelle un redoublement d'attention autour de la prise en compte du récepteur et de sa propre activité perceptive et interprétative.

#### METTRE EN LUMIÈRE L'INDISCRÉTION : CONTEXTE ET ENVERGURE

##### UN CADRE ONDOYANT

Cette investigation porte, nous l'avons dit, sur le premier XVIII<sup>e</sup> siècle français : reste à en formuler les contours et les ramifications pour donner à l'indiscrétion fictionnelle son ancrage et sa portée. La constellation des sources identifiées dessine une délimitation chronologique qui permet de rendre compte des bornes mouvantes de cette étude. Les évolutions que connaissent les arts ne suivent ni le même modèle, ni le même calendrier ; néanmoins les domaines artistiques présentent des conjonctions temporelles pour isoler ce qu'on a coutume d'appeler un *premier* XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Ce qui constituerait une « époque négligée, comme le sont ordinairement les époques de transition<sup>20</sup> » d'après Frédéric Deloffre, témoigne de changements profonds. La fin du XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle connaissent des renouvellements et des ébranlements majeurs affectant l'ensemble des représentations et des discours, entraînant le brouillage de repères conçus comme traditionnels<sup>21</sup>. Ces bouleversements, de natures variées, touchent aussi bien la sphère politique – fin du règne de Louis XIV, période de Régence et avènement de Louis XV –, le cadre économique – affirmation de la bourgeoisie et de son importance commerciale –, l'espace social – (re)configuration des activités et des espaces relevant du privé et de l'intimité –, le champ philosophique – réévaluation du cartésianisme à la

lumière de l'empirisme et du sensualisme –, le terrain artistique – victoire des coloristes en peinture et double phase de la Querelle des Anciens et des Modernes en littérature.

Dans le champ littéraire en effet, cette effervescence polémique constitue un *terminus a quo* assez clairement identifiable en ce qu'elle donne lieu à des expérimentations fictionnelles à valeur réflexive. Plus largement, le « moment » 1700, marqué par « des œuvres atypiques, difficiles à apprécier<sup>22</sup> », accueille des problématiques esthétiques et enracine des interrogations critiques autour de la fiction. Le *terminus ad quem* est davantage emblématisé par des œuvres réorientant le goût contemporain. On s'accorde ainsi sur un renouvellement de l'inspiration, plus morale et plus sentimentale, dont *La Nouvelle Héloïse* serait le point d'origine<sup>23</sup>. Cette conversion esthétique n'est pas étrangère à notre objet : le traitement de l'indiscrétion dans *La Nouvelle Héloïse* soulèvera, tout au long de cette étude, des infléchissements sinon décisifs, du moins révélateurs. Le monde théâtral est également marqué par des mutations dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : les troupes françaises fusionnent en 1680 ; la même année, la Comédie-Italienne acquiert un statut officiel et porte une influence durable malgré son expulsion de 1692 à 1716 ; à l'Opéra, la mort de Lully (1687) et « l'atmosphère “fin-de-siècle” étant propice aux changements, on assista à une véritable révolution sur la scène de l'Académie royale vers 1690<sup>24</sup> ». Les décennies suivantes voient s'accroître l'influence italienne et s'imposer la tendance à faire communiquer les genres et les tons, tendance favorisée, on le verra, par l'indiscrétion. Le milieu du siècle est là encore un moment de bascule ; on retiendra surtout le tournant théorique et pratique de l'esthétique du drame où l'émotion soutient la morale<sup>25</sup>.

Dans le domaine visuel enfin, Watteau peut constituer un point de rupture ou un point de départ ; Pierre Rosenberg identifie surtout une « génération de 1700<sup>26</sup> » (Subleyras, Jaurat, Boucher, Chardin, de Troy, les Coypel, Lemoine...) dont les œuvres privilégient les sujets légers et galants à l'héroïsme guerrier. Au milieu du siècle toutefois, les petits sujets commencent à lasser et la peinture d'histoire regagne du terrain, pour progressivement prendre le visage néoclassique qu'on lui a associé depuis. L'indiscrétion ne disparaît pas, mais elle s'assourdit. Même si Boucher est nommé peintre du roi en 1765, même si la production de Fragonard dialogue avec celle de la première moitié du siècle<sup>27</sup>, c'est une autre dynamique picturale qui tend à s'imposer, autour de David notamment. Il est toutefois un domaine des arts visuels à la chronologie légèrement distincte : l'illustration. Dépendante des figures et évolutions

du monde pictural, elle n'en constitue pas un reflet immédiatement contemporain ; si des peintres se consacrent à l'illustration, sa pratique reste le lieu d'un certain conservatisme – économiquement moins risqué – qui prolonge certaines inspirations formelles et thématiques. Christophe Martin résume :

« On peut distinguer sommairement trois moments dans l'histoire du livre illustré français du dix-huitième siècle : de 1715 à 1750, une période marquée par l'irruption des peintres dans le monde de l'illustration. Entre 1750 et 1775 environ, le livre à vignettes en style rocaille connaît son apogée ; on assiste ensuite à l'émergence de tendances nouvelles, avec notamment l'avènement de l'esthétique néo-classique<sup>28</sup>. »

Cette chronologie spécifique invite à prendre en compte la riche production d'Eisen et Gravelot qui offre à l'indiscrétion des figurations majeures.

Nous évoluerons dans ce périmètre à géométrie variable, pour lequel un bornage fixe rendrait mal compte des effets de cohérence multiples selon le point de vue adopté. Ce sont plutôt de grandes figures artistiques qui forgent les points de tension et les nœuds herméneutiques de notre travail qui s'étend, schématiquement, de Fontenelle à Rousseau, de Watteau à Hubert Robert. Ces quelques décennies où trouve à s'épanouir la récurrence indiscrète sont marquées par l'expérimentation ludique et l'acuité critique inscrites au cœur des œuvres : « Dans l'aventure du siècle, les beaux-arts n'apportent pas seulement un témoignage oblique, une série de documents à l'appui : ils sont une part même de l'aventure » assure Jean Starobinski, lequel rattache la période « aux excitants instantanés du rococo<sup>29</sup> », lequel manifeste tout à la fois la cohérence de l'incandescence de cette période.

#### LE ROCOCO EN TOILE DE FOND

Non sans schématisme, mais de manière commode, la période esthétique mise en évidence, qui se développe « du début de la querelle des Anciens et des Modernes au premier discours de Rousseau<sup>30</sup> », peut être qualifiée de *rococo*. De ce point de vue, le rococo fournit au premier XVIII<sup>e</sup> siècle son identité, du moins l'un de ses visages ; cette unité, qu'il n'a pas toujours eue « dans la périodisation séculaire académique » rappelle François Moureau, « correspond non à un entre-deux [...], mais à une réalité esthétique, voire idéologique qui lui est propre<sup>31</sup> ». Toutefois, le terme rococo ne rend pas compte en lui-même d'une « théorie » ou d'une « poétique<sup>32</sup> » instituée, mais d'un faisceau de tendances qui traversent l'ensemble de la production artistique et

redessinent le paysage esthétique depuis la fin du règne de Louis XIV jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ce qu'on appelle à l'époque « goût nouveau » ou « goût moderne » est, en effet, d'abord une esthétique réactionnelle qui s'éloigne du désir de grandeur, de justesse et de hiérarchie dites classiques, ce que ses détracteurs ne manquent pas de souligner<sup>33</sup>. Apparaissent alors des constantes, plutôt que des axiomes explicitement théorisés : l'accumulation, le disparate, l'asymétrie, le miroitement et la dissolution des formes fixes, la prépondérance du décor, la prédominance de la courbe, l'impression – apparente – de gaieté et de sensualité confinant au vertige<sup>34</sup>. Cette brève présentation du rococo suggère une disposition au détour et à la transgression. On perçoit l'affinité potentielle avec des personnages fictionnels incarnant cette disposition : le spectateur indiscret, par son accès oblique ou son regard marginal, diffracte l'attention et met en jeu les limites de la perception<sup>35</sup>. Aussi le rococo se présente-t-il comme un point d'ancrage et d'éclairage stimulant pour appréhender la récurrence indiscrète. Faire appel à la notion de Lumières aurait conduit à apporter une autre perspective sur notre objet et ainsi construit un itinéraire différent, plus avancé dans le siècle, sans en être radicalement distinct ; le principe de *révélation* s'y trouverait plus fermement accentué, en lien avec l'acquisition graduelle d'un savoir lumineux<sup>36</sup>.

Il ne s'agirait pas, toutefois, de considérer le rococo comme une désignation absolument limpide, d'autant qu'il donne lieu à des crispations critiques ou des rêveries lexicographiques : ce terme « aux consonances déchiquetées, aux redondances chantournées, évoqu[e] un bruissement de soie dans la clarté paille d'un décor ombré par une treille de moulures dorées<sup>37</sup> ». Fascinante coquille, le rococo, pour être opérant, ne doit pas être replié sur sa seule enveloppe sonore ; cette étude a aussi pour tâche de nourrir la compréhension de ce courant qu'on ne saurait unanimement condamner pour son origine polémique ou rabattre sur sa charge simplement évocatrice, sinon incantatoire. En assumant sa valeur de construction historiographique et en adoptant un croisement souple des différentes approches sur le rococo, nous pouvons le considérer comme un point de repère critique pour interroger la création de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sans en faire un système explicatif auquel rattacher arbitrairement toute œuvre et tout auteur, le rococo ainsi placé en toile de fond a une fonction interprétative et hiérarchique : il constitue un outil heuristique – ce qui neutralise son origine péjorative – pour cerner des lignes de force traversant les domaines artistiques et entrant en résonance stimulante avec le dispositif indiscret.

Cette étude doit aussi permettre de moduler, sinon de nuancer, la conception légère, féminine et réductrice du rococo, relevant d'une téléologie affadissante à l'axiologie parfois suspecte<sup>38</sup>. Du rococo à l'indiscrétion, l'apport est ainsi mutuel. Les phénomènes d'asymétrie, d'éclatement, de détour qui caractérisent le premier entrent en résonance stimulante avec le dispositif de la seconde. Les jeux de reflets, de miroitement qui caractérisent les décors rococo éclairent les effets d'échos, de distorsions, de labilité des narrations contemporaines, spécifiquement quand elles impliquent des variations indiscrètes. L'intérêt ne se limite pas, cependant, à un examen formaliste, mais implique des enjeux esthétiques et idéologiques plus profonds. La dispersion des foyers d'attention et de convergence suggère une instabilité perceptive au sein des décors, sur les images, au cœur des récits. Cette démultiplication des points de vue peut traduire, dans les fictions, la tentative à la fois vertigineuse et exaltée de maîtriser l'ensemble du réel ; le rococo peut se faire papillotage inquiétant, esthétisant la tentation absolutiste du regard. Précisément parce qu'une certaine forme d'autorité – mythologique, esthétique, poétique, sociale... – se trouve déjouée, déstabilisée ou déresponsabilisée par la mécanique indiscrète, une part d'obscurité et de sédition surgit du dispositif. Par ailleurs, les points de vue éclatés, dont on programme la fragilité, présentent une vérité non pas niée, mais fuyante ou opacifiée. L'indiscrétion telle qu'elle apparaît dans le premier XVIII<sup>e</sup> siècle interroge davantage la valeur des signes que n'en propose une équivalence absolue. Cette inconstance des points de vue demande à être expérimentée : l'indiscret suggère une perception à la fois polarisée et marginalisée ; il invite à des jeux d'adhésion et de déplacements. Cette mobilité avertit du rapport ambivalent du rococo à l'illusion : la fiction est en ce cas source d'enchantement comme de démystification, et certainement source de démystification par l'enchantement dont on appuie la force et les effets. Les courbes sont courbures critiques, les reflets rococo sont toujours des répliques en trompe-l'œil.

#### METTRE EN MOUVEMENT L'INDISCRÉTION : DIRECTIONS ET ITINÉRAIRE

##### CHÂSSIS MÉTHODOLOGIQUE ET POINTS DE FUITE

Cette étude propose de mettre en œuvre une série de dialogues autour de l'indiscrétion pour en mesurer l'ampleur et les valeurs. C'est d'une part en faisant progressivement communiquer les domaines littéraires et visuels que la présence clandestine apparaîtra dans toute sa force artis-

tique. L'objet impose ce type de correspondances : l'indiscrétion s'imprègne de schémas narratifs – tissage littéraire – et engage un spectacle donné à voir ou entendre – projection scénique. Elle ne relève donc pas d'un code exclusivement iconique ou textuel. Nous abordons donc ce phénomène avec un œil de littéraire, mais une sensibilité pour l'ensemble des champs de la création. En embrassant ainsi la production artistique, notre enquête mettra en regard des œuvres au statut variable et à la postérité contrastée : à côté de la « grande peinture » figurent les « petits sujets » ; face aux théâtres officiels abondent des pièces qui en reprennent les motifs ou les airs ; les œuvres romanesques illustres côtoient des textes plus confidentiels (brochures, feuilles volantes...). Une approche cloisonnée des œuvres ne saurait toutefois s'imposer, en témoignent les circulations des artistes comme des lecteurs-spectateurs et les jeux de référence d'une sphère à l'autre. Ce premier dialogue, que l'on peut qualifier d'intermédiaire, conduit d'autre part à une seconde forme d'interactivité, celle qui relie les manifestations indiscrètes à leur contexte de création et de réception ; nous ne saurions mieux formuler cette ambition qu'en nous inscrivant humblement dans les traces de Jean Starobinski : « écouter les œuvres dans leur féconde autonomie, mais de façon à percevoir tous les rapports qu'elles établissent avec le monde, avec l'histoire, avec l'activité inventive d'une époque entière<sup>39</sup> ». Enfin, différents filtres d'analyse demandent à être conjugués, l'optique thématique sera nouée aux approches stylistiques, historiques, scientifiques, psychanalytiques parfois, pour donner au phénomène sa pleine intelligibilité.

La récurrence indiscrète soulève en elle-même plusieurs interrogations qui parcourent transversalement cette étude et qui peuvent être condensées par la triade *comment*, *pourquoi* et *par qui* l'indiscrétion advient. En premier lieu, l'indiscrétion appelle une exploration de sa démarche, non pas tant selon un inventaire classificatoire – nature de la cloison (matérielle, naturelle, météorologique...) ou de la découverte (actes, discours, événements...) –, que selon une portée emblématique. L'indiscrétion parasite la réciprocité qui unit le « voir » à l'« être vu » et c'est dans ce déséquilibre que réside la mise à l'épreuve d'une conception antique et mythique de la vision, telle que l'*Odyssee* par exemple la présente : pour assurer l'invisibilité d'Ulysse sur l'île de Nausicaa, Athéna lui interdit de regarder autrui ; dans ce récit fondateur, où l'identité est à la fois l'origine et la visée, le regard est éclairage de l'autre autant qu'il est lumière vers soi<sup>40</sup>. La mécanique indiscrète enraye cette circularité de la vision ; elle conduit à interroger la possibilité d'une marge,

d'un détachement vis-à-vis de la communauté, plus simplement vis-à-vis d'autrui. L'indiscrétion met ainsi au jour des sphères concrètes relevant de la confidentialité et de l'intimité, et à ce titre engage des distinctions sociales et sexuées. Dès lors, c'est davantage sa logique qui se révèle productive ; elle manifeste des tendances de fond innervant l'ensemble de la société : l'attention accordée au caché et l'attrait de son dévoilement. La « soif de savoir tout<sup>41</sup> », par hasard ou par maîtrise, envahit l'univers fictionnel comme les intérieurs qui se meublent de *voyeuses*, cette chaise Louis XV qui permet de suivre, en spectateur, une activité ludique. C'est donc moins le répertoire de la démarche indiscrète qui est au cœur de notre propos, que sa syntaxe, c'est-à-dire ce que l'indiscrétion exprime, organise et construit.

En deuxième lieu, l'omniprésence indiscrète requiert une réflexion sur son utilité et plus largement sur son intérêt. L'ajout d'un témoin présente d'indéniables avantages pour construire une œuvre (faire avancer l'action ou dynamiser une composition visuelle) ou la rendre acceptable (au prétexte d'une référence culturelle respectable se joint la prise en charge de la faute par l'indiscret). Ces rôles déterminés n'épuisent pas les usages et les enjeux de la démarche indiscrète. Il convient d'examiner l'effet de cette présence clandestine sur l'atmosphère d'une séquence ou sur l'efficacité d'une production, étant entendu que l'indiscrétion interfère avec le sens des œuvres, leur direction comme leur signification. La figure attentive et spectatrice engage un double mouvement, celui d'une attention à l'ambition trouble, partie liée avec la dimension fantasmagorique qui n'est pas dénuée de sourde violence ; celui d'autre part d'une théâtralisation des événements surpris qui suscite un questionnement plus large sur la conception de la fiction : l'indiscrétion est un outil qui configure autant qu'il démonte les processus d'illusion à l'œuvre.

Cette perspective esthétique et critique conduit au troisième pôle d'analyse, qui entoure plus spécifiquement les propriétés de ces personnages « moitié en dehors, moitié en dedans<sup>42</sup> ». L'un des enjeux de cette étude est aussi de donner une visibilité à ces personnages dont la présence est parfois oubliée ou occultée par le temps<sup>43</sup>, alors même que les contemporains semblent y avoir été particulièrement sensibles. Si des types émergent des configurations actuelles consacrées, ce sont moins des identités fixes que des postures complémentaires qui animent cette investigation : schématiquement, celle de l'intrus qui surprend, du voyeur qui épie, de l'espion qui découvre. « Barons perchés<sup>44</sup> » au surplomb tout divin ou curieux enlisés dans leur retranchement, ces auditeurs-spectateurs fictifs interpellent par

leur proximité avec le récepteur : « ce dernier a “quelque chose à voir<sup>45</sup>” » avec les indiscrets. La période porte une attention accrue à la place du récepteur, en théorie et en pratique, dans les arts visuels où s'impose progressivement la figure de l'amateur plutôt que du professionnel et, en littérature, où des figures lectoriales s'immiscent dans les narrations. Au cœur de notre propos seront donc sondées la nature, la valeur et les conséquences de ce lien entre indiscret et récepteur entremêlant reflet et distance, incitation et protection, apostrophe et appui.

## À L'HORIZON

Trois points d'éclairage constitueront les trois temps de cette étude ; chacun envisage un aspect et démêle un nœud interprétatif de la présence indiscrète fictive. Ces différents moments de la réflexion sont donc moins progressifs que complémentaires, d'une complémentarité anamorphique selon le point de repère et l'angle de vue adopté pour envisager le phénomène indiscret dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

S'agissant d'une situation narrative à charge de spectacle, l'indiscrétion demande de se concentrer dans une première partie sur les procédés poético-esthétiques de l'indiscrétion, qui la modèlent comme une dramaturgie de la surprise. Ressort et ressource pour la fiction littéraire et visuelle, l'indiscrétion doit être envisagée en regard de traditions et de topiques qui en motivent les fonctions narratives et compositionnelles, et en dessinent les motifs héritiers des schémas mythiques et folkloriques ; la récurrence indiscrète en exploite et en détourne la vitalité, rendant ainsi plus sensibles des inflexions artistiques contemporaines (chapitre « L'indiscrétion entre convention et variation... »). Cette exploration se prolongera naturellement vers l'étude du déploiement structurel et du statut formel de la scénographie indiscrète, d'un point de vue syntagmatique d'une part et selon des variations d'échelle d'autre part, en examinant en particulier le paradigme de la *scène* d'indiscrétion (chapitre « Scénographie de l'indiscrétion... »). Ces deux premiers pans dessinent le paysage poético-esthétique de l'indiscrétion et invitent à cerner la nature du lien entre l'indiscret fictif et le lecteur-spectateur réel ; la tentation du double demandera à être écartée au profit d'une relation plus souple et dynamique à la fonction intégrative (chapitre « De l'indiscret fictif au récepteur réel... »).

Ces considérations artistiques appellent à être envisagées aux croisements des imaginaires et des représentations, avec lesquelles l'indiscrétion interfère. Être de frontière, l'indiscret met en perspective les configurations et démarcations

sociales et morales qu'il perturbe et révèle. La posture indiscreète délimite des zones de réclusion et des espaces du secret dont l'élaboration architecturale et la conception symbolique sont contemporaines (chapitre « L'indiscrétion sur le fil du secret... »). Cette mise en tension des sphères privée et publique se prolonge dans l'interdépendance de l'indiscrétion et de la constitution d'une intimité fondée sur le corps et le désir; l'opposition sexualisée s'avère, dans ce cadre, productive: en regard de l'épéur masculin entreprenant, à la brutalité indiscreète, se présente un objet féminin captivant, que l'on cherche à capt(ur)er (chapitre « Accéder à l'intimité... »). À la lumière de ces transgressions et compromissions clandestines, le positionnement éthique du récepteur face à l'indiscrétion demande à être plus étroitement considéré, selon des modalités symboliques et économiques de séduction, et en vertu d'un rapport projectif, pour être et ne pas être soi-même le clandestin (chapitre « L'indiscret, l'autre du récepteur... »).

Enfin, le dernier angle sous lequel l'indiscrétion sera observée est celui du savoir: la posture indiscreète mobilise une capacité cognitive pour dévoiler, par l'expérience perceptive, une connaissance; mais la vérité mise en évidence interroge plus qu'elle n'assoit la puissance et la résistance heuristiques de la découverte clandestine. La récurrence de la situation fait surgir au cœur des œuvres une curiosité éclatante, née de la sensation, source de pouvoir, auxiliaire

du savoir: voici revisités les trois concupiscences incarnées par les indiscrets à l'autorité politique et morale (chapitre « Les privilèges de la curiosité... »). Le savoir né de la clandestinité s'avère toutefois fragile et faillible, au point que la fiction pose elle-même la question de la mystification indiscreète, comme pour mieux inciter à déjouer les pièges de l'illusion fictionnelle: le récepteur se trouve à nouveau impliqué, bousculé ou stimulé par les implications critiques de l'indiscrétion (chapitre « Le piège de l'indiscrétion... »).

L'architecture de cette étude propose un parcours plutôt qu'un panorama: cet itinéraire parmi le réseau des indiscretions de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle se construit en spirale, où le croisement des courbes témoigne des points de rencontre des trois éclairages successifs. L'enjeu ne sera donc pas de recenser exhaustivement toutes les manifestations indiscretées, mais d'établir des ressemblances, des connexions et des écarts. Certaines réalisations ressurgiront ainsi, éclairées d'un autre biais, d'autres resteront davantage dans l'ombre, toujours susceptibles d'enrichir la cartographie des œuvres effeuillées: ces greffes sont même espérées pour venir nourrir cette arborescence ramifiée. « Parce qu'en effet le biais est dans la nature<sup>46</sup> », c'est peut-être dans les marges que réside l'essentiel, l'essence d'un temps et de sa fiction: sur le seuil d'une porte, dans l'entrebâillement d'un battant, derrière le vitrage d'une fenêtre ou dans l'abri d'un recoin.

## Notes

1. PIRON A., « Épître à M. de Tournéant [sic pour Tournehem], directeur des bâtiments, au nom du célèbre Boucher, premier peintre du roi, pour obtenir un logement vacant au Louvre, par la mort de M. Coustou » [1746], *Ceuvres complètes*, Neuchâtel, Imprimerie de la société typographique, 1778, t. VI, p. 170-171. Sur le privilège de l'inspiration amoureuse et galante, voir l'introduction de Guillaume Faroult à *L'Amour peintre. L'imagerie érotique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cohen&Cohen, 2020, p. 13-27; l'ensemble de l'ouvrage met en relation de manière convaincante les œuvres visuelles avec leurs résonances littéraires contemporaines, dans une communauté d'inspiration.
2. La fiole étiquetée « Préservatif contre l'indiscrétion des amants » dans le *Sylphe amoureux* indique l'ampleur de ce défaut dont le remède ne peut être que merveilleux, *Sylphes et Sylphides*, éd. M. Delon, Paris, Desjonquères, 1999, p. 84.
3. Dans ces deux cas, c'est une disposition discursive qui caractérise l'indiscret et l'indiscret : ils diffusent de manière intempestive une information; dans notre perspective, le témoin indiscret surprend plutôt que répand, mais ces deux dynamiques demandent à être pensées en continuité (voir chapitre « L'indiscrétion sur le fil du secret... »).
4. *Dictionnaire de l'Académie*, 1694; notons que le verbe *découvrir* porte encore trace de son origine morphologique liée au dé-voilement, modalité de l'indiscrétion à laquelle s'attache la troisième partie de cette étude.
5. Nous nous écartons ainsi de certains travaux embrassant des dispositions plus variées; ainsi William H. Trapnell inclut-il le déguisement dans son étude sur l'écoute indiscrete chez Marivaux, *Eavesdropping in Marivaux*, Genève, Droz, 1987. Les deux dispositions peuvent se combiner, mais une telle conjonction implique surtout le principe dramatique de reconnaissance.
6. Indiquons néanmoins que ce conte, qui trouve sa formalisation avec Perrault, présente le franchissement du seuil plutôt que son maintien.
7. Les variations indiscrettes sont nombreuses chez Destouches : personnages qui se dissimulent dans un cabinet (*L'Ingrat*), récit d'une surprise (*Le Curieux impertinent*), révélation soudaine d'une présence clandestine (*L'Irrésolu* ou *Le Médisant*).
8. Nous utiliserons le terme général d'illustration, en dépit de son anachronisme (le terme n'apparaît qu'autour de 1825) et de sa mise en cause critique; il apparaît suffisamment opérant pour désigner les images entrant dans un jeu de référence à un texte.
9. Voir BASSY A.-M., « Le texte et l'image », in R. CHARTIER et H.-J. MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition, Le livre triomphant*, Paris, Promodis, 1984, p. 140-161; MARTIN C., « Dangereux suppléments ». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain, Peeters, 2005, p. 1-24.
10. LAFON H., « "Voir sans être vu", un cliché, un fantôme », *Poétique*, n° 29, 1977, p. 50-59.
11. La fin du chapitre « Accéder à l'intimité... » examine le passage de la contemplation à l'action, autour de la notion d'*occasion*.
12. Voir RAMOND C., *Roman et théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012; MARTIN C., *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004 (désormais *Espaces du féminin*); STEWART P., *Engraven Desire. Eros, Image & Text in the French Eighteenth Century*, Durham/Londres, Duke University Press, 1992; REICHLER C., *L'Âge libertin*, Paris, Les Éditions de minuit, 1987; DELON M., *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000.
13. Robert Darnton estime que « *everywhere in the libertine tales, characters observed one another through keyholes, from behind curtains, and between bushes, while the reader looked over their shoulders* [partout dans les histoires libertines, des personnages s'observaient les uns les autres à travers les serrures, derrière des rideaux et entre des buissons, tandis que le lecteur regardait par-dessus leurs épaules] », *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France*, New York/Londres, W. W. Norton & Company, 1995, p. 72-73.
14. CUSSET C., « Le voyeurisme des Lumières », *Transactions of the Ninth International Congress on the Enlightenment, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 347, 1997, p. 831-833.
15. LESTRINGANT F., « L'Utopie amoureuse : espace et sexualité dans la *Basiliade* d'Etienne Gabriel Morelly », in F. MOUREAU et A.-M. RIEU (dir.), *Eros philosophe. Discours libertin des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 88.
16. ROUSSET J., « Une forme littéraire : le roman par lettres », *Forme et signification*, Paris, J. Corti, 1963, p. 99; voir aussi, sur la clandestinité du lecteur, « Merteuil et Valmont lecteurs indiscrets », *Lecteur intime* Paris, José Corti, 1986, p. 83-94.
17. JOUVE V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 90-91.
18. HOBSON M., *L'Art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, trad. C. Fort, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 217-232. Cette optique est évidemment dépendante de la conception diderotienne du spectateur.
19. C'est le cas aussi dans le champ théorique selon la périodisation d'Annie Becq; les théories esthétiques qui se mettent en place à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, s'orientent au milieu du siècle suivant « vers la raison poétique » et l'« ordre esthétique », qui succède à l'« ère des compromis ». La « période qui s'ouvre à partir de la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle » se présente justement comme une « réaction au rococo », *Genèse de l'esthétique française moderne. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 490.
20. DELOFFRE F., *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 500-501.
21. Paul Hazard en fait un temps de « crise de conscience européenne », centré sur la jonction des deux siècles. Si le propos ne manque pas de richesse, en particulier par l'exploration conjointe de réalités sociales et intellectuelles, il reste parasité par des effets de déterminisme historique, *La Crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961. Dans l'introduction aux actes du colloque consacré à l'année 1700, Aurélia Gaillard souligne que cette conception intermédiaire a été réévaluée pour que « le "tournant" idéologique et esthétique de 1700 [devienne] une période autonome », in A. GAILLARD (dir.), *L'Année 1700*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », n° 154, 2004, p. 9.
22. *Ibid.*, p. 16.
23. Michel Delon souligne que ces nouvelles aspirations conditionnent aussi l'évolution de la littérature libertine, *Le Savoir-vivre libertin*, *op. cit.*, p. 40.
24. NESTOLA B., « Le Carnaval de Venise, entre comédie à l'italienne et révolution à la française », *Le Carnaval de Venise d'André Campra*, San Lorenzo de El Escorial, Glossa, 2011, p. 33.
25. La périodisation proposée par Pierre Frantz et Sophie Marchand dans *Le Théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle fait de 1757, année de l'écriture et de la représentation du *Fils naturel* de Diderot, la fin d'une première période, et en un sens d'une certaine conception de l'illusion théâtrale*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009, p. 51-260. Signalons également que le théâtre de la Foire fusionne avec la Comédie-Italienne en 1762.
26. ROSENBERG P., Introduction, in J.-F. MÉJANÈS et J. VILAIN (dir.), *Pierre-Charles Trémolières*, Paris, Presses artistiques, 1973, p. 13-19.
27. M. D. Sheriff rattache ainsi Fragonard au rococo dans son étude *Fragonard. Art and Eroticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
28. MARTIN C., « Dangereux suppléments », *op. cit.*, p. 3. Le constat pourrait être le même pour les reproductions décoratives, sur les porcelaines par exemple : l'influence de Boucher s'y fait sentir tard dans le siècle. En toute logique donc, l'ouvrage d'Owen E. Holloway sur l'illustration rococo s'attache à Gravelot, Eisen, Moreau, Marillier ou Choffard, *French Rococo Book Illustration*, Londres, Tiranti, 1969. Une rupture intervient à la fin du siècle quand les « peintres et architectes officiels du régime (David, Gérard, Girodet, Percier) étendent "leur" empire sur le livre illustré » au moyen d'un « appareil esthétique d'État », BASSY A.-M., « Le texte et l'image », art. cité, p. 141.

29. STAROBINSKI J., *L'Invention de la liberté*, Genève, Albert Skira, 1964, p. 13 et 11. Étrangement, le critique rappelle à plusieurs reprises que la forme et la pratique ne connaissent pas de « révolution décisive », mais qu'émerge surtout « une réflexion esthétique indépendante », *ibid.*, p. 9. Il nous semble plutôt, et son ouvrage en est la démonstration, que les champs pratique et théorique communiquent.
30. Délimitation proposée dans l'introduction de *Violences du rococo*, J. BERCHTOLD, R. DÉMORIS et C. MARTIN (dir.), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 10. Sur cette périodisation, voir aussi BRADY P., *Structuralist Perspectives in Criticism of Fiction*, Berne, Peter Lang, 1978, p. 109-110.
31. F. Moureau cerne ainsi la « France rocaille », *Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011, p. 293-294. Nous privilégierons dans cette étude le vocable générique *rococo* à celui de *rocaille* que nous réservons à son expression dans les arts décoratifs.
32. « Une fois pour toutes, *il n'y a pas de théorie du rococo*, pas plus qu'il n'y a de théorie du baroque, nous voulons dire : pas de poétique expressément définie » déclare fermement J.-P. MINGUET, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966, p. 241.
33. C'est en effet par sa critique que peut être abordé le rococo, telle la déploration de Charles-Nicolas Cochin : « On voit que le faux bel esprit gagne les beaux arts, ainsi que les belles-lettres. On force la nature dans tous les genres, on contourne les figures, on met tout en S : qu'il y a de Meissonniers en poésie et en éloquence, comme en architecture ! », « Lettre à M. L'Abbé R\*\*\* », *Mercur de France*, Paris, Chaubert, Nully, Pissot, Duchesne, février 1755, p. 171.
34. Synthèse de différentes approches définitionnelles du rococo, tant structurelles que thématiques. Nous ne revenons pas sur l'histoire de cette catégorie polémique ni sur la justification de son usage ; voir MARTIN M.-P., « Rococo : du jargon à la catégorie de style », *Penser le rococo, Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Berlin/Munich, Deutscher Kunstverlag, n° 80, 4/2017, p. 474-487 ; GLADU K., *La Grandeur des petits genres. L'esthétique rococo à l'âge de la galanterie*, Paris, Hermann, 2019, p. 15-20 et 25-32 ; ainsi que notre article « De l'usage du rococo dans la critique littéraire dix-huitième », *Dix-huitième siècle*, Paris, La Découverte, n° 50, septembre 2018, p. 615-634.
35. Voir GAILLARD A., « Mythologies de l'effraction dans la peinture rococo ou des repos en peinture », *Violences du rococo, op. cit.*, p. 77-95.
36. Nous revenons sur le lien entre indiscrétion et Lumières au chapitre « Les privilèges de la curiosité... », en lien la question pédagogique.
37. Propos tenu au sujet des termes « rococo » et « rocaille » au seuil du volume *Rocaille, rococo*, introduction de B. d'Haibnaut-Zveny, in H. HASQUIN et R. MORTIER (dir.), *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, vol. XVIII, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1991, p. 7.
38. Voir SHERIFF M. D., *Fragonard. Art and Eroticism, op. cit.*, p. 26-29. Sans nier la puérilisation et la féminisation de l'autorité – pour paraphraser la description qu'en donne Jean Starobinski (*L'Invention de la liberté, op. cit.*, p. 31), reprise par exemple par Kim Gladu pour justifier le corpus des genres mineurs (*La Grandeur des petits genres, op. cit.*, p. 18) –, nous souhaitons donner de cette « autorité rococo » une vision plus feuilletée.
39. STAROBINSKI J., « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », *L'Œil vivant*, t. II : *La Relation critique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1970, p. 195.
40. Voir FRONTISI-DUCROUX F. et VERNANT J.-P., *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 15-18.
41. L'expression concerne Louis XIV dans les *Mémoires* de Saint-Simon (1715), mais cette tendance s'étend à toute la cour, éd. Y. Coirault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1985, p. 589.
42. L'expression est tirée d'une didascalie de la pièce de Diderot *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, alors qu'Hardouin se cache entre deux battants pour épier la scène qui suit (IV, 5), in J. PROUST et J. UNDANK (éd.), *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1981, t. XXIII, p. 458.
43. On n'aperçoit aujourd'hui qu'avec difficulté les deux indiscrets dissimulés dans le second plan végétal et sombre de *Pierrot content* de Watteau (v. 1712, Madrid, musée Thyssen Bornemisza), qui figure significativement des comédiens italiens auprès de la figure obsessionnelle du peintre ; la gravure de Jeaurat ([s. d.], Paris, BnF) met nettement en évidence ces observateurs clandestins.
44. Selon le titre du roman d'Italo Calvino, qui se déroule au XVIII<sup>e</sup> siècle et met en scène un personnage s'installant dans les arbres ; son activité est toutefois loin de se réduire à la perception clandestine.
45. Christophe Martin souligne ainsi la corrélation entre les « voyeurs » des illustrations et les « lecteurs » des livres illustrés, « *Dangereux suppléments* », *op. cit.*, p. 105.
46. MARIVAUX, *Le Spectateur Français*, 20<sup>e</sup> feuille, in F. DELOFFRE et M. GILOT (éd.), *Journaux et Œuvres diverses*, Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 227.