



HAL
open science

L'écriture des sens dans les Salons de Denis Diderot

Yougyeong Lee

► **To cite this version:**

Yougyeong Lee. L'écriture des sens dans les Salons de Denis Diderot. Littératures. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT : 2024SORUL078 . tel-04785325

HAL Id: tel-04785325

<https://theses.hal.science/tel-04785325v1>

Submitted on 15 Nov 2024

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.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE III

Centre d'étude de la langue et des littératures françaises

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature française

Présentée et soutenue par :

Youngyeong LEE

Le 16 Juillet 2024

**L'écriture des sens
dans les *Salons* de Denis Diderot**

Sous la direction de :

M. Jean-Christophe ABRAMOVICI – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Christophe MARTIN – Professeur, Sorbonne Université

Mme Aurélia GAILLARD – Professeure, Université Bordeaux-Montaigne

Mme Élise PAVY-GUILBERT – Maîtresse de conférences, Université Bordeaux-Montaigne

Mme Isabelle PICHET – Professeure associée, Université du Québec à Trois Rivières

Président du jury :

M. Christophe MARTIN – Professeur, Sorbonne Université

À mon héroïne, ma mère.

Remerciements

La profondeur de la littérature française a été pour moi aussi vaste que l’océan de mon aventure. C’était une Odyssée que je savais longue, mais qui semblait ne jamais vouloir se terminer. Plutôt que de viser une fin, c’était une quête pour découvrir mes lacunes. Même maintenant, en écrivant ces remerciements, je sais que sans les personnes qui ont partagé ce voyage avec moi, je n’aurais jamais pu terminer mon doctorat.

Je tiens à exprimer ma gratitude infinie à mon directeur de thèse, M. Jean-Christophe Abramovici. Je me souviens encore du visage souriant avec lequel il m'a accueilli il y a huit ans, lors de ma première année de master. Sans son accueil chaleureux et sa perspicacité, je n'aurais pas atteint cette fin des études. Il a toujours été à l’écoute, me consolant en tant que mentor avant même d’être un directeur, me rassurant lors d’un rendez-vous après plusieurs nuits blanches passées à douter de moi-même, m’encourageant à dépasser mes limites. Je peux dire que son sourire et son soutien ont été d'une grande force pour la continuation de mes recherches.

Je remercie également Mme Isabelle Pichet pour ses conseils précieux en histoire de l'art qui ont élargi la perspective de ma thèse. Je suis reconnaissant envers Mme Aurélia Gaillard, Mme Élise Pavy-Guilbert qui ont participé en tant que jury et M. Érik Leborgne qui a été rapporteur.

Je remercie aussi M. Pierre Frantz, le directeur du master 2, qui m’a orienté pour ma thèse. Grâce à lui, j'ai pu développer un intérêt accru pour les *Salons* de Diderot que j’avais découverts durant ma licence courte de la Sorbonne, et c'est aussi grâce à lui que j’ai pu rencontrer Mme Sunn-Hyung Kim en Corée, élargissant ainsi mon horizon. Je suis également reconnaissant à Mme Myung-Sook Suh de l'université de Busan, qui m’a passionnément enseigné les essences de la littérature française.

Un grand merci à Guillaume, dont la relecture attentive a permis de préciser mes idées dans la thèse, et à Mathilde, qui m’a aidé à clarifier et condenser des passages abstraits de la troisième partie.

Depuis mon arrivée en France il y a dix ans, Anne-Lise et sa famille m’ont soutenu comme une seconde famille. Merci sincèrement d’avoir toujours été là, à l’écoute, à n'importe quel moment. Votre présence m'a énormément encouragé à persévérer jusqu’au bout de mes études. Je suis impatient de retrouver Hyesoo et Jiwon en Corée et de partager encore de nombreux moments avec elles. J’ai approfondi ma connaissance des arts grâce à elles, et je n'oublierai jamais tous les moments que nous avons passés ensemble à Paris à discuter d'art.

Merci à Irène pour avoir étudié avec moi et partagé cette passion pour la littérature française. Ziqian, j'espère que nous continuerons à étudier et à aimer Diderot. Mon soutien et notre amour pour la littérature française ne s'arrêteront jamais. Merci également à Jingxuan et Yiqing pour leur soutien et le partage de leurs passions littéraires. Hyewon, que tu sois au Canada ou maintenant en Australie, je te souhaite tout le bonheur du monde ; notre amitié de 20 ans surmonte toutes les frontières. Merci à Soyeon pour ton soutien incessant, ton écoute attentive et tes efforts pour me comprendre, qui m'ont beaucoup touché.

Merci à Roland, dont les interprétations de Chopin ont suspendu le temps, et m'ont aidé à reconnecter avec tout ce que j'aime. Ton cœur chaleureux et pur m'inspire énormément ; le monde que nous avons créé ensemble restera toujours dans mon cœur comme une source d'inspiration et d'amour.

Enfin, un immense merci à ma famille qui m'a soutenu depuis que j'ai quitté la Corée jusqu'à aujourd'hui. J'ai vécu cette Odyssée sans me rendre compte que dix années d'aventures s'étaient écoulées. Je me demande souvent comment vous avez pu me permettre de rester aussi longtemps en France pour poursuivre les études que j'aime. Leur amour a rendu le décalage d'horaire et les longues heures de vol insignifiants, me permettant de vivre sur cette terre étrangère et belle avec bonheur à chaque instant. Mes parents, devenus grands-parents, ainsi que mon frère Kyung-su et ma belle-sœur Jeong-Joo, qui m'ont offert le précieux cadeau de devenir tante de Geonmin, merci. J'espère désormais être à vos côtés, en compagnie de votre Odyssée, pour vous soutenir et encourager votre bonheur.

Introduction

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet. Et dites-moi où est ce Vertumne-là ? Il faudrait aller jusque sur les bords du lac Lemman pour le trouver peut-être. [DPV, XIII, 341]

Au seuil du *Salon de 1763*, après avoir loué les mérites du Salon comme manifestation permettant un progrès en art par l'attribution d'éloges et de blâmes, Diderot se livre à un portrait du critique idéal, véritable Protée du style, dont l'existence est mise en doute d'emblée par le recours à l'irréel (« ce qu'il faudrait avoir »). La séquence d'humilité est topique des textes liminaires : en soulignant l'ampleur de la tâche à accomplir, l'auteur montre à quel point il en a été indigne, et s'excuse de présenter à son lecteur un travail imparfait. Ce topos est revitalisé ici par la forme épistolaire du *Salon*, qui permet à Diderot de s'extraire de sa responsabilité auctoriale, en feignant dans un premier moment de n'être que le signataire d'une lettre ; il peut ainsi s'inclure, avec son ami Grimm, parmi les lecteurs – exigeants – des comptes rendus du Salon et proposer en creux une définition de la critique artistique avant d'entamer son travail, en faisant tomber le masque. Le critique ainsi dépeint est un paradoxe vivant, qui se doit de s'adapter successivement à tous les artistes qu'il prétend juger. Par une gradation qui va du sensible (le « goût ») à l'intelligible (« âme », « style ») en passant par le « cœur », siège des passions, Diderot donne une idée de l'itinéraire critique qu'il conçoit, marqué par le sensualisme et une continuité des impressions de l'œuvre au critique d'abord, puis à l'intérieur même du critique de ses sens à son âme et, enfin, du critique à la critique, voire au lecteur. Le critique doit être suffisamment souple dans ses affects pour rendre justice aux personnalités artistiques de chacun, et adopter un style assez souple et varié pour rendre compte avec la même plume des projets et tonalités variés voire opposés. Pour illustrer cette idée, Diderot cite plusieurs noms, qui sont aussi parmi les noms les plus importants de son Salon, et le texte liminaire se met ainsi à remplir en même temps sa pure fonction d'introduction. Il est intéressant que Diderot ne recoure pas ici à une distinction générique, mais à des adjectifs qui semblent, par métonymie, confondre l'impression qui se dégage des toiles et la personnalité même des peintres. En somme, à l'orée d'un texte sur les œuvres d'art, Diderot se livre non sans malice à l'exercice du portrait : dans un discret et bref tour de force, il montre comme par préterition, tout en affirmant l'impossibilité de trouver un homme capable de tant de métamorphoses, qu'il a les ressources nécessaires à un tel exercice. Il n'est pas impossible de penser ainsi que le portrait se fait autoportrait. Néanmoins, c'est vers les rives du lac Léman que Diderot

recommande de tourner les regards, c'est-à-dire vers Voltaire, avant d'ajouter, dans un effet d'épanorthose, la modalisation « peut-être », qui, tout en ajoutant à l'exercice d'humilité, peut aussi être interprété dans le sens d'une autodésignation : peut-être un tel critique se trouve-t-il tenir la plume. La mention de Voltaire ainsi que celle de Vertumne, version latine de Protée qui pour conquérir la nymphe Pomone sut recourir aux métamorphoses qui lui ont donné son nom (de *verto* transformer), rapprochent ce texte du *Neveu de Rameau*. Dans ce dialogue en effet, Diderot loue Voltaire comme le premier des poètes et affiche en exergue un vers d'Horace qui place son volume sous le signe de Vertumne : *Vertumnis, quotquot sunt, nature iniquis* (« Né sous la capricieuse malice de tous les Vertumnes réunis », dans *Satires*, liv. II, satire vii). Dans le dialogue, cet héritier hyperbolique de Vertumne est le neveu de Rameau, défini comme un être inconstant, formulation moralement négative de l'exigence protéiforme qui ouvre le *Neveu de Rameau* : « C'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison. [...] Rien ne dissemble plus de lui que lui-même. » (DPV, XII, 70-71) affirme le narrateur dans les premières lignes.

Il est à noter que, si le critique de 1763 est un neveu de Rameau avec la satire en moins, c'est par les exigences contradictoires qui pèsent sur ses sens et sa sensibilité. Diderot ne formule pas le travail du critique en termes de savoir ou d'analyse, il ne laisse jamais voir le critique comme un compilateur ou un polymathe et laisse ainsi de côté une définition possible du processus critique : une intériorité affirmée filtre (au sens étymologique de *krinô*), selon des critères établis, des œuvres diverses au prisme d'un ensemble de définitions immuables qui dessinent un système des beaux-arts. C'est-à-dire qu'en creux Diderot admet la diversité du Beau que peut rencontrer le spectateur (« toutes les sortes », « tous les charmes », « une infinité d'enthousiasmes ») et même que peut contenir et produire un unique artiste, en la personne de Vernet, qui sert d'acmé à son catalogue miniature (où l'on retrouve une formule semblable aux précédentes « toutes les illusions possibles »). Ainsi l'exploit du critique semble bien moins esthétique ou philosophique qu'émotionnel et sensuel, digne presque d'un comédien, c'est-à-dire d'un artiste : ici déjà pointe l'idée que seule une âme d'artiste peut produire une digne critique d'autres artistes. Cette complémentarité entre la littérature (la critique d'art) et la peinture (les œuvres d'art exposées) est réaffirmée dans le *Salon de 1767* au-delà du geste critique : « qu'est-ce que le plus beau faire sans idée ? Le mérite d'un peintre. Qu'est-ce qu'une belle idée sans le faire ? Le mérite d'un poète » (DPV, XVI, 440-441). La littérature et la peinture se complètent l'une l'autre.

Le geste du critique revient non seulement à s'ouvrir aux différents affects face aux œuvres mais à les fixer dans l'écriture en leur rendant justice, par le biais d'une conversion qui

ne fait pas problème dans l'idée (puisque les deux arts sont complémentaires) mais dans la pratique, où se pose à nouveau la question des sens. Diderot s'est exprimé en tant que philosophe sur une des grandes questions de son temps qu'est l'importance des sens dans la connaissance et sur leur dignité ou indignité épistémologique. Dans ses *Éléments de physiologie* il souligne combien la durée est importante dans la perception des sensations :

La durée des sensations n'est pas moins certaine : elle est prouvée par le tremblement des nerfs, des organes ou sens extérieurs, par l'éblouissement des yeux que frappe l'éclair, par les ressouvenances accidentelles dans l'organe de l'ouïe, par la durée du plaisir et de la peine ; point de mélodie sans la durée de la sensation des sons qui se succèdent quelquefois si rapidement. [DPV, XVII, 458]

L'écriture des *Salons* de Diderot peut être interprétée comme une quête délicate pour saisir, voire cristalliser, ce qu'éprouve au plus profond de lui-même le salonnier confronté aux œuvres d'art. Le tableau a beau ne représenter qu'un unique instant, Diderot parvient paradoxalement, par le biais de sa description, à l'inscrire dans une continuité temporelle¹ : la prose de sa critique d'art est hyperesthésique et, tel un sanctuaire, accueille les vibrations que les œuvres émettent et que le salonnier ressent en leur présence. À la lecture des *Salons* de Diderot, nous sommes plongés dans l'atmosphère des toiles qui sont exposées. Une *catharsis* picturale émerge et se précise autour des perceptions produites par les organes de Diderot – voire les nôtres – évoquant la sensibilité théâtrale pilotée par les mouvements du diaphragme². Les perceptions sensorielles de Diderot, en tant que spectateur et critique d'art, orchestrent la mise au jour de ses sensations et tissent sa description autour de ces résonances. Le Vertumne – appelé à déchiffrer les arts à l'aide de ses sensations – se retrouve au sein de l'écriture du salonnier. Au cœur du Salon du

¹ La temporalité est aussi une question pour l'écriture même des *Salons* chez Diderot. Revenons au paragraphe où il évoque Vertumne, qui peut être interprété comme une allusion aux deux sortes de difficultés – technique et physique – selon l'analyse d'Arnaud Buchs, « Quand le tableau se fait image. Diderot en ses *Salons* », *Poétique*, 2009/4 (n°160), DOI : 10.3917/poeti.160.0405. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-4-page-405.htm>, p. 406 : « Aux difficultés purement techniques s'en ajoutent d'autres, qui touchent à la perception, au goût, et plus encore à l'esthétique, car si le tableau "est loin", c'est non seulement parce que l'image est éloignée physiquement dans l'espace, mais surtout parce que cet espace est lui-même encore aggravé, redoublé dans l'épaisseur temporelle de l'écriture. »

² Diderot déploie sa théorie théâtrale en fonction d'un être doté d'une sensibilité du diaphragme dans son *Paradoxe sur le comédien* : « La sensibilité, selon la seule acception qu'on ait donnée jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou » (DPV, XX, 89). Pour préciser la sensibilité du comédien dans le théâtre, voir Marie-Irène IGELMANN, « La métaphore du mannequin chez Diderot », *Lumières*, 2018/1 (N° 31), p. 109-131. DOI : 10.3917/lumi.031.0109. URL : <https://www.cairn.info/revue-lumieres-2018-1-page-109.htm> ; du côté physique sur cette théorie du diaphragme en liaison avec la médecine, voir Marian HOBSON, « Sensibilité et spectacle : le contexte médical du "Paradoxe sur le comédien" de Diderot », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 82^e année, n°2, PUF, 1977, p. 145-164. URL : <http://www.jstor.org/stable/40901742>

Louvre, quelle est l'ampleur avec laquelle Diderot transfère les sensations provenant des arts du XVIII^e siècle ? Que se produit-il lorsque les sens – la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat, le goût – sont sollicités par les œuvres d'art ? Comment ce salonnier, à la fois matérialiste et sensualiste, parvient-il à rendre sensorielle son écriture pour les lecteurs des *Salons* ?

Discerner les sens : définition et histoire

Le sens

C'est par une exploration approfondie des définitions que le terme de « sens » a reçues qu'il est possible de clarifier les divers usages que Diderot en fait dans ses *Salons*. Selon l'*Encyclopédie*, le « sens¹ » se définit ainsi :

sens est une faculté de l'âme, par laquelle elle aperçoit les objets extérieurs, moyennant quelque action ou impression faite en certaines parties du corps, que l'on appelle *les organes des sens*, qui communiquent cette impression au cerveau.

Quelques-uns prennent le mot *sens* dans une plus grande étendue ; ils le définissent une faculté par laquelle l'âme aperçoit les idées ou les images des objets, soit qu'elles lui viennent de dehors, par l'impression des objets mêmes, soit qu'elles soient occasionnées par quelque action de l'âme sur elle-même.

En considérant sous ce point de vue le mot *sens*, on en doit distinguer de deux espèces, d'extérieurs et d'intérieurs ; qui correspondent aux deux différentes manières dont les images des objets que nous apercevons, sont occasionnées et présentées à l'esprit, soit immédiatement du dehors, c'est-à-dire, par les cinq sens extérieurs, l'ouïe, la vue, le goût, le tact et l'odorat ; soit immédiatement du dedans, c'est-à-dire, par les sens internes, tels que l'imagination, la mémoire, l'attention, etc. auxquelles on peut joindre la faim, la soif, la douleur, etc.

Plusieurs caractéristiques essentielles des sens, qui orienteront notre étude, se dégagent de ce passage : le rôle des sens dans la perception du monde extérieur, y compris l'action de l'âme à travers les organes physiques ; la distinction entre la perception sensorielle externe (les cinq sens extérieurs) et interne (les sens internes comme l'imagination et la mémoire). Par la fenêtre du sens, on arrive aux sensations, définies également dans l'*Encyclopédie*, comme « des impressions qui s'excitent en nous à l'occasion des objets extérieurs². »

Il existe plusieurs critères de classification des cinq sens : selon qu'il y ait (toucher, goût) ou non (vue, odorat, ouïe) contact avec l'objet ; selon la temporalité de la perception – immédiate (toucher, goût, odorat) ou différée (vue, ouïe) ; selon que le sens, en raison de sa dimension intellectuelle ou de son absence, est considéré comme « noble » (vue, ouïe) ou

¹ Article « Sens (*Métaphysique*) », *L'Encyclopédie*, Volume XV, 1765, p. 24a.

² Article « Sensations (*Métaphysique*) », *L'Encyclopédie*, Volume XV, 1765, p. 34b.

« bas » (toucher, goût, odorat). Cette hiérarchisation des sens reflète le dualisme entre le corps et l'esprit, le sensible et l'intelligible, qui imprègne la pensée occidentale, puisque « [t]oute l'histoire de la pensée occidentale est profondément marquée par le système philosophique du dualisme entre le corps et l'esprit, entre le sensible et l'intelligible¹. » Dans la mesure où nous percevons le monde extérieur, il est indispensable de discerner les sensations corporelles évoquées par les cinq sens, cultivant la sensibilité à éprouver. L'intérêt pour l'expérience sensorielle s'est manifesté à travers les siècles, de l'Antiquité jusqu'à nos jours². Tous les domaines se préoccupent des cinq sens, quelle que soit l'époque ; les sens « intéressent en effet autant la littérature que la philosophie, l'histoire des sciences que l'histoire des arts, l'anthropologie que la linguistique ou l'histoire de la liturgie³ » comme l'analyse Jean-Marie Fritz. Examinons comment les considérations et les jugements sur les cinq sens évoluent au fil des époques.

De l'Antiquité à la Renaissance : du primitif au théologique, vers l'humanisme

Dans l'Antiquité, c'est la conception aristotélicienne des cinq sens qui fut la plus influente⁴. Pour lui, « [c]haque animal, en tant qu'animal, possède nécessairement la sensation. C'est par cela en effet que nous distinguons entre ce qui est animal et ce qui ne l'est pas⁵. » Cette affirmation de l'universalité de la sensation pour les animaux peut se lire en regard du chapitre 12 de la troisième partie du *De Anima (De l'âme)*, où Aristote déclare qu'« aucun corps en mouvement ne possède une âme sans le sens⁶. » En outre, le philosophe propose, dans *De l'âme* (III,8) et dans la *Métaphysique* (I,1) une hiérarchisation des sens, inspirée de celle de Platon⁷ mais pourtant distincte de cette dernière : Aristote privilégie la vue et l'ouïe, en raison

¹ Géraldine PUCCINI, Introduction dans le *Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, dir. Géraldine Puccini, Eidolon, Bordeaux, 2013, p. 8.

² L'expérience sensorielle à travers les cinq sens est accentuée jusqu'à nos jours ; même l'odorat, un sens moins valorisé par rapport aux autres, est attentivement traité par Alain Corbin dans son *Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Aubier, 1982. Au siècle dernier, Maurice Merleau-Ponty souligne également les sens dans son *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 266 : « Si donc, prises comme des qualités incomparables, les "données des différents sens" relèvent d'autant de mondes séparés, chacune, dans son essence particulière, étant une manière de moduler la chose, elles communiquent toutes par leur noyau significatif. »

³ Jean-Marie FRITZ, Préambules dans les *Cinq sens entre Moyen Âge et Renaissance. Enjeux épistémologiques et esthétiques*, Sous la direction d'Olga Anne Duhl et Jean-Marie Fritz, Éditions Universitaires de Dijon, 2016, p. 7.

⁴ Le nombre de cinq sens a été fixé avec la codification des sens chez Aristote, bien qu'il variait entre deux et sept avant ce philosophe. Sur ce point, voir l'analyse de Valéria Gavrylenko, « Le sens du toucher dans la Collection hippocratique », dans le *Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 21-32.

⁵ ARISTOTE, *Petits traités d'histoire naturelle*, Traduction et présentation par Pierre-Marie Morel, Flammarion, Paris, 2000, p. 66.

⁶ ARISTOTE, *De l'âme*, III, 12, Traduction et présentation par Richard Bodéüs, Flammarion, Paris, 1993 (rééd. 2018), p. 294.

⁷ PLATON essaie d'hiérarchiser les sens en mettant l'accent principalement sur la vue et l'ouïe dans son *Timée* (47a-47d), dans *Œuvres complètes de Platon*, Tome X, Texte établi et traduit par Albert Rivaud, Société d'édition

de leur relation avec l'intellect. Aussi Aristote affirme-t-il que « nous préférons, pour ainsi dire, la connaissance visible à toutes les connaissances que nous donnent les autres sens¹ », et que « parmi ces <sensations>, du moins en ce qui concerne les nécessités <de la vie>, la vue est par elle-même la meilleure mais, pour l'intellect, c'est l'ouïe qui, par accident, est la meilleure². » En dépit de cette prééminence des sens de la vue et de l'ouïe, Aristote ne se contente pas de reprendre les affirmations de Platon ; il développe sa propre hiérarchie des sens, en orientant son attention vers les caractéristiques distinctives des autres sens. Ce philosophe souligne que certains de nos sens (le toucher, le goût) sont nécessaires à la survie des animaux, et qu'ils sont plus grossiers dans la mesure où ils entrent directement en contact avec les objets, à la différence des autres sens qui « comme l'odorat, la vue, l'ouïe, perçoivent à travers des milieux différents³ ». Le philosophe souligne en outre que le toucher et le goût sont intimement liés au plaisir chez les animaux, qui préfèrent instinctivement le plaisir à la douleur. Les trois critères de classification d'Aristote⁴ – proximité avec l'intellect, présence chez les animaux inférieurs, noblesse – fournissent le cadre des débats ultérieurs sur les sens et sur leurs fonctions.

Alors que les philosophes de l'Antiquité soulignent l'aspect primitif des sens chez les animaux, la perspective change au Moyen Âge : les sens deviennent vecteurs de valeurs chrétiennes dans la lignée d'Augustin qui, dans ses *Confessions*⁵, évoque l'amour qu'il porte à Dieu par le biais d'un abondant recours au vocabulaire sensoriel.

« Les Belles Lettres », Paris, 1963, p. 164-165 : « De fait, la vue, selon mon raisonnement, a été créée pour être, à notre profit, le principe de la plus grande utilité. Car de tous les discours que l'on peut faire maintenant sur le Monde, nul n'aurait oncques pu être tenu, si les hommes n'avaient jamais pu voir, ni les astres ni le soleil, ni le Ciel. Mais dans l'état actuel, ce sont le jour et la nuit, les mois, les périodes régulières des saisons, les équinoxes, les solstices, toutes choses que nous voyons, qui nous ont procuré l'invention du nombre, fourni la connaissance du temps, et permis de spéculer sur la nature de l'univers. Par là nous avons été dotés de cette sorte de science, telle que nul bien plus grand ne fut jamais accordé, ni ne le sera jamais par les dieux à la race des mortels. Voilà, dis-je, le bienfait le plus considérable que nous apportent les yeux ; tout ce qu'il y a de bienfaits inférieurs, pourquoi les célébrer ? Et ceux-là, si l'on devient aveugle, il faut n'être point philosophe, pour verser sur leur perte des larmes inutiles. [...] Pour la voix et l'audition, notre raisonnement sera encore le même : les dieux nous en ont fait présent pour la même cause et en vue de la même fin. »

¹ ARISTOTE, *Métaphysique*, I, 1, Alexis Pierron et Charles Zévort, t. I, Libraires Ébrard et Joubert, 1840, Paris, p. 2.

² ARISTOTE, *Petits traités d'histoire naturelle*, op. cit., p. 67.

³ ARISTOTE, *De l'âme*, III, 12, op. cit., p. 295.

⁴ Une étude de Charlotte Murgier divise les trois hiérarchies d'Aristote en taxinomique/éthique des sens/cognitive. Voir « Comment hiérarchiser les sens ? Perspectives aristotéliennes », dans le *Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 59-71.

⁵ SAINT AUGUSTIN, *Confession*, X, 8, traduction Eugène Tréhorel et André Bouissou, Mediaspaul, Paris/Montréal, 2006, p. 183-184 : « Eh bien ! Qu'est-ce que j'aime quand je t'aime ? Ce n'est pas la beauté d'un corps, ni le charme d'un temps, ni l'éclat de la lumière, amical à mes yeux d'ici-bas, ni les douces mélodies des cantilènes de tout mode, ni la suave odeur des fleurs, des parfums, des aromates, ni la manne, ni le miel, ni les membres accueillants aux étreintes de la chair : ce n'est pas cela que j'aime mon Dieu. Et pourtant, j'aime certaine lumière et certaine voix, certains parfums et certains aliments et certaine étreinte quand j'aime mon Dieu : lumière, voix, parfum, aliment, étreinte de l'homme intérieur qui est en moi, où brille pour mon âme ce que l'espace ne saisit pas, où résonne ce que le temps rapace ne prend pas, où s'exhale un parfum que le vent ne disperse pas, où se savoure un mets que la voracité ne réduit pas, où se noue une étreinte que la satiété ne desserre pas. C'est cela

Si l'on s'intéresse à présent aux conceptions médiévales des différents sens, c'est par l'ouïe que l'amour de Dieu nous est transmis d'après le *Livre du Voir dit* de Guillaume de Machaut, au XIV^e siècle. C'est par le toucher, d'autre part, que, nous indique Hugues de Saint-Victor dans *De Tribus diebus* au XIII^e siècle¹, l'homme peut entrer en contact avec Dieu. Le goût, pour sa part, est représenté métonymiquement par des aliments dans la théologie chrétienne : aussi la pomme symbolise-t-elle le péché originel d'Adam et Eve, et le pain la dernière cène du Christ². L'odorat se retrouve dans l'art religieux, notamment par les mauvaises odeurs de la résurrection de Lazare ou, à l'inverse, par les douces fragrances du parfum, lors par exemple de la visite de la reine de Saba au roi Salomon³. Thomas d'Aquin, qui s'inspire d'Aristote, réhabilite l'odorat et le place à la jonction des sens nobles (vue, ouïe) et les sens grossiers (toucher, goût), malgré le risque que l'odorat soit alors perçu comme une volupté, contraire aux valeurs chrétiennes. Thomas valorise le plaisir esthétique procuré par l'odorat, de la même façon qu'Aristote, lui s'intéressait surtout au plaisir associé au toucher.

La réflexion sur les sens propre à la Renaissance se signale par ceci qu'elle commence à les évaluer en fonction des plaisirs humains, plutôt qu'en référence à Dieu. Même lorsqu'il s'agit d'évoquer Dieu, les humanistes florentins du XV^e siècle comme Marsile Ficin et Pic de La Mirandole, affirment que le corps humain, par la vue et l'ouïe, est capable de percevoir la beauté divine au travers de la beauté corporelle. Un siècle plus tard, Montaigne peut écrire en 1595 que les sens « sont nos maîtres, [...] ». La science commence par eux et se résout en eux. Après tout, nous ne saurions non plus qu'une pierre, si nous ne savions qu'il y a son, odeur,

que j'aime quand j'aime mon Dieu. » Sur les cinq sens au Moyen Âge liés à la théologie, voir aussi l'étude d'Éric Palazzo, « Les cinq sens au Moyen Âge : État de la question et perspectives de recherche », *Cahiers de civilisation médiévale*, 220, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers, 2012, p. 339-366.

¹ Cette notion du toucher comme expérience du divin se prolonge au XV^e siècle par Henri Herp, puis aux XVII^e et XVIII^e siècles avec Maximilien Sandaeus et Jean-Baptiste Scaramelli. Sur ce contexte général, voir Béatrice BEYS, « Le Toucher, un sens à fleur de peau », dans *Une Histoire des sens, du Moyen Âge au siècle des Lumières*, Géraldine Mocellin-Spicuzza, André Syrota, Jean-Claude Ameisen, Exposition du 15 juin au 21 septembre 2008, Patrimoine en Isère, Musée de Saint-Antoine-l'Abbaye, 2008, p. 83-84. D'après l'analyse de Béatrice Beys, le sens du toucher est aussi considéré comme un moyen de guérison au Moyen Âge étant donné qu'il construit le diagnostic et le traitement de la maladie dans les traités des intellectuels.

² Selon Marianne Clerc et Laurence Rivière-Ciavaldini, le goût est souvent représenté par les aliments dans l'art médiéval, symbolisant des valeurs théologiques. Elles écrivent dans « Le goût, saveurs et couleurs », *Une Histoire des sens, du Moyen Âge au siècle des Lumières, op. cit.*, p. 73-75 : « C'est par la métaphore du fruit défendu que le récit biblique révèle à l'homme sa condition d'être pécheur : le goût pour l'arbre interdit par Dieu conduit Adam et Ève vers leur chute, et, avec elle, s'ordonne désormais le sens de l'histoire universelle et de la destinée humaine. [...] Dans l'art du Moyen Âge, la tentation et la consommation du fruit défendu sont souvent associées à la honte de la nudité [...]. La représentation du goût dans l'art médiéval est indissociable du thème du repas qui trouve son expression la plus spirituelle dans les images de la Cène. [...] Le Christ bénit le pain, le rompt et l'offre aux apôtres en signe de communion ; c'est ce moment que choisit Tintoret dans *La dernière Cène* (1568-1569) pour l'église San Paolo à Venise mais il place l'agneau pascal devant le Christ. »

³ Jusqu'au XVIII^e siècle, les mauvaises odeurs sont associées au thème de la peste dans l'art. Sur les différentes peintures religieuses mobilisant le sens de l'odorat, voir « L'Odorat, un sens controversé » d'Annick Le Guerer, *Une Histoire des sens, du Moyen Âge au siècle des Lumières, op. cit.*, p. 63-65.

lumière, saveur, mesure, poids, mollesse, dureté, [...]. Les sens sont le commencement et la fin de l'humaine connaissance¹ [...] ». L'expérience sensorielle de l'homme est mise en avant à la Renaissance, dans la mesure où la connaissance humaine se fonde sur les sensations provenant des organes des sens. Il apparaît ainsi, après ce bref survol, que, de l'Antiquité à la Renaissance, les cinq sens peuvent changer de statut sans pour autant changer de fonction : ils sont ce qui permet à l'homme d'avoir des sensations, que ces sensations constituent avant tout un moyen d'avoir accès au plaisir, qu'elles figurent un accès privilégié à Dieu, ou encore qu'elles permettent à l'homme une pleine compréhension de son propre corps.

Rapprochement philosophique entre les sens et la raison

Sans renier l'héritage de la Renaissance, le XVII^e siècle propose, avec Descartes, un nouveau paradigme. Ce dernier fait part de son scepticisme envers les sens, dans ses *Méditations métaphysiques* : « Tout ce que j'ai reçu jusqu'à présent pour le plus vrai et assuré, je l'ai appris des sens, ou par les sens : or j'ai quelquefois éprouvé que ces sens étaient trompeurs, et il est de la prudence de ne se fier jamais entièrement à ceux qui nous ont une fois trompés². » Ce scepticisme appliqué aux sens est l'occasion d'une réflexion plus générale sur les sens et la raison, un rapprochement qui nous incite ironiquement à examiner chacun des sens tel qu'il est. Selon Florence Alazard, « le discours cartésien sur le *cogito* fait de l'âme le lieu de la volonté et de la liberté qui consiste à douter des sens ou à récuser les informations qu'ils délivrent³. » Au cœur de ce scepticisme, Descartes, dont la position est à cet égard proche de celle de Thomas d'Aquin, voit l'odorat comme un sens médian, situé entre les sens nobles (la vue, l'ouïe) et les sens grossiers (le toucher, le goût), et il accepte les perceptions qu'il livre à l'homme, sans voir en ces dernières un excès de volupté qui serait un risque pour la piété chrétienne : il s'agit seulement de perceptions physiques. De la même manière et au même siècle, Pierre Richelet définit le goût comme « un des cinq sens situé en la langue⁴ » : l'accent est mis sur l'organe, qui permet, sans l'entremise de la raison, de ressentir différentes saveurs (salée, sucrée, acide, amère, etc.), et aussi le goût échappe-t-il à la juridiction de la religion.

¹ Michel de MONTAIGNE, *Essais*, II, 12, Éd. Pierre Villey, PUF, Paris, 1924, p. 587-588.

² René DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, première méditation, Jean-Marie et Michelle Beyssade, GF Flammarion, Paris, 1979, p. 59.

³ Florence ALAZARD, « L'ouïe, entre foi et défiance », *Une Histoire des sens, du Moyen Âge au siècle des Lumières*, op. cit., p. 51.

⁴ Pierre RICHELET, *Dictionnaire François, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française*, J. H. Widerhold, Genève, 1680, p. 378.



Fig. 1 - Jacques Linard, *Les Cinq sens*, 1627, Peinture à l'huile, 105 x 153 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Cette approche des sens s'illustre également dans le domaine artistique : les peintres représentent chaque sens par un objet approprié. Par exemple, dans *Les Cinq sens* de Jacques Linard [Fig. 1], nous pouvons identifier chaque sens au moyen de l'objet qui le symbolise. Ces représentations se conjuguent avec des représentations allégoriques, comme le montrent les gravures des *Cinq sens* d'Abraham Bosse et l'*Allégorie des cinq sens* de Simon de Vos. De même, Jan Brueghel l'Ancien et Pierre Paul Rubens illustrent les *Allégories des cinq sens* en 1617 et 1618 : la figure principale de femme est entourée par différents objets qui chacun évoquent un sens (les peintures évoquent la vue, les instruments l'ouïe, les fleurs l'odorat, les aliments le goût, les armures le toucher), et, dans chacun des cinq tableaux, elle est représentée en train d'effectuer une action qui correspond au sens en question, par exemple, dans l'allégorie du toucher, embrasser un *putto*. Ces séries d'association sont neuves par rapport aux époques précédentes et posent les bases de la réflexion que le siècle des Lumières consacrera aux sens [Schéma.1].

[Schéma. 1] L'évolution de la perception sur les sens de l'Antiquité au XVII^e siècle

Antiquité	Moyen Âge	Renaissance	XVII ^e siècle
Hiérarchie des sens (Aristote) : Primitive – goût, toucher pour la survie : Intellectuelle – la vue et l'ouïe privilégiés : Éthique du plaisir physique – goût, toucher	Approche théologique : Saint Augustin : Ouïe (Hugues de Saint-Victor) : Goût (Pomme, pain du Christ) : Odorat (Thomas d'Aquin)	Humaniste : Marsile Ficin, Pic de La Mirandole : Montaigne	Scepticisme, rationaliste : Descartes : Peintures – Jacques Linard, Jan Brueghel l'Ancien et Pierre Paul Rubens

Le siècle des Lumières : réhabilitation des sens

Au XVIII^e siècle, un renversement de la hiérarchie des sens s'opère. Les cinq sens sont revalorisés, échappant à la considération strictement rationnelle du siècle précédent. Cette période voit chaque sens attirer l'attention des philosophes qui développent des réflexions sensualistes, cherchant à expérimenter les objets extérieurs à travers les organes physiques. La sensation physique retrouve ainsi une place prépondérante, à l'écart du dualisme cartésien. Certains philosophes sensualistes, comme Locke et Condillac¹, cherchent à rendre aux sens leur importance pour la vie humaine.

Condillac, dans son *Traité des sensations*, réévalue notamment le toucher, qu'il considère comme supérieur à la vue : il affirme en effet que « l'œil, comme l'odorat, l'ouïe et le goût, est un organe qui se borne à modifier l'âme. C'est le toucher qui instruit ces sens². » Cet intérêt pour le toucher est une réponse aux questions qui se posent sur la capacité qu'auraient les sensations – des impressions subjectives – à nous révéler la réalité du monde extérieur. Parallèlement, le goût, qui, comme le toucher, suppose un contact, continue d'être un objet privilégié pour certains artistes de l'époque qui, comme Alexandre-François Desportes ou Jean-Baptiste Oudry, peignent divers aliments qui évoquent des saveurs, ce qui rappelle, en définitive, l'influence de la nature morte du XVII^e siècle.

Quant à la vue, elle est considérée par le philosophe Joseph Addison comme le sens le plus parfait. Le célèbre « problème de Molyneux », soulevé par Locke dans son *Essai sur l'entendement humain*, est discuté par de nombreux philosophes, dont Julien Offray de La Mettrie et Diderot, chacun apportant sa perspective³. La question de la vue a suscité des réflexions approfondies sur la fonction de ce sens, La Mettrie observant dans son *Traité de l'âme* (1745) la « difficulté d'accommodation de l'œil opéré et l'aide mutuelle des sens dans l'élaboration des idées » (DPV, IV, 4). Condillac, embrassant un sensualisme radical, fait du toucher un sens autonome et envisage la possibilité d'une collaboration entre les sens : le toucher peut compléter la vue chez l'aveugle opéré, qui apprend ainsi à utiliser son sens optique

¹ Ils s'opposent non seulement à l'idée cartésienne, mais aussi à l'idée du philosophe anglais George Berkeley (1685-1753) qui était plus méfiant envers les objets extérieurs, au nom d'un idéalisme dans son *Traité des principes de la connaissance humaine* (1710). Or, l'article « Sensations (*Métaphysique*) », de l'*Encyclopédie* montre la liaison étroite entre le monde extérieur et la sensation, Volume XV, 1765, p. 34b : « Les pures idées n'emportent aucune *sensation* ; pas même celles qui nous représentent les corps ; mais les *sensations* ont toujours un certain rapport à l'idée du corps ; elles sont inséparables des objets corporels, et l'on convient généralement qu'elles naissent à l'occasion de quelque mouvement des corps, et en particulier de celui que les corps extérieurs communiquent au nôtre. »

² Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des sensations*, Volume 1, À Londres, & se vend à Paris, Chez de Bure l'aîné, Quay des Augustins, à Saint-Paul, 1754, p. 32.

³ Cette question de la visibilité chez un aveugle opéré sera abordée dans la première partie.

grâce à l'accumulation d'expériences sensorielles. Les sens collaborent pour ressentir et mettre en exergue les caractéristiques de chaque sensation.

Le sensualisme trouve un écho particulier chez Diderot, comme il l'indique lui-même dans ses *Éléments de physiologie* : « Sentir c'est vivre » (DPV, XVII, 447). Avant même que de s'intéresser aux sens en philosophe, son intérêt pour la physiologie, qui peut s'expliquer par son matérialisme, le conduit à des suivre « des cours d'anatomie et de physiologie de Rouelle¹ ». Puisqu'il considère le corps comme un composé exclusivement matériel, Diderot est naturellement porté à s'interroger sur les cinq sens. En outre, au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, les sciences physiques intéressent de plus en plus les philosophes, ce qui est une tendance nouvelle, absente des siècles précédents. L'accumulation de connaissances physiques, associée à son travail sur l'*Encyclopédie*, cimente le matérialisme dynamique de Diderot. Après avoir lu les œuvres de ses contemporains matérialistes – l'*Homme machine* (1748) de La Mettrie et l'*Histoire naturelle* (1749) de Georges-Louis Leclerc de Buffon – Diderot consolide son propre matérialisme en traduisant l'*Essai sur le mérite et la vertu* (1745) de Shaftesbury, et en rédigeant ses ouvrages philosophiques – les *Pensées philosophiques* (1746), la *Promenade sceptique* (1747). *Les Bijoux indiscrets*² (1748), la *Lettre sur les aveugles* (1749), et la *Lettre sur les sourds et muets* (1750), marquent l'apogée de sa pensée matérialiste³ ; la *Lettre sur les aveugles* reflète les idées athéistes de l'époque, conduit à l'arrestation de Diderot et à son emprisonnement à Vincennes avant qu'il ne rédige la *Lettre sur les sourds et muets*.

Dans la seconde moitié du siècle, le débat sur le sensualisme, influencé par ces deux lettres, se concentre sur les sens. Diderot établit son propre sensualisme, en dialogue avec Locke et Condillac. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, il décrit : « Ce serait, à mon avis, une société plaisante, que celle de cinq personnes dont chacune n'aurait qu'un sens ; il n'y a pas de doute que ces gens-là ne se traitassent tous d'insensés, et je vous laisse à penser avec quel fondement » (DPV, IV, 140). La privation d'un sens suppose alors le recours aux autres sens afin de surmonter cette infirmité. D'après Jacques Chouillet, les sens « sont susceptibles des mêmes abstractions, et sont donc susceptibles de traduction réciproque, à condition de passer par

¹ Béatrice DIDIER, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Deuxième édition actualisée, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, p. 204.

² Ce roman illustre l'intérêt de Diderot pour la musique, développant ainsi une réflexion esthétique de la modernité. Sur ce point, voir Jean DURON, *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, Éditions Mardaga, Bruxelles, 2007, p. 96-99.

³ Sur la position matérialiste de ce philosophe, voir Annie IBRAHIM, « Le matérialisme de Diderot », *La Pensée*, 2013/2 (N° 374), p. 19-35. DOI : 10.3917/lp.374.0019. URL : <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-2013-2-page-19.htm> Dans cette étude, Annie Ibrahim soutient qu'« Être matérialiste en France au dix-huitième siècle, c'est convenir, à la suite de Locke, que la matière peut penser et confier aux sciences et à l'athéisme des Lumières dans le sillage de la tradition libertine le combat contre les superpositions et la servitude au nom des progrès de la Raison. »

l'intermédiaire de la pensée abstraite¹ ». Cette « traduction réciproque » des sens, évoquée par Diderot, suggère la notion de hiéroglyphe en lien avec les arts. De plus, cette interdépendance rappelle le sensualisme de Condillac, qui met l'accent sur le toucher ; Diderot souligne également ce point dans ses *Éléments de physiologie*, notant « combien l'organe de l'œil serait trompeur, si son jugement n'était pas sans cesse rectifié par le toucher » (DPV, XVII, 457). Ainsi, Diderot approfondit l'idée de collaboration des sens proposée par Condillac, tout en développant ses propres réflexions sur le « Clavecin oculaire² », mélange d'ouïe et de vue dans son *Rêve de d'Alembert*. Le sensualisme de Diderot, qui passe d'une réflexion sur chaque sens à une réflexion sur leur complémentarité, soutient que les sens peuvent se raffiner avec l'expérience : il s'agit de les exercer par usage. Ce principe se transpose à la perception des œuvres d'art.

Ressentir l'art *hic et nunc* : les Salons de Diderot

Les sens et l'art

Au XVIII^e siècle, sous le règne de Louis XV, l'art s'épanouit, avec un foisonnement d'œuvres picturales, musicales et architecturales ; cette période est marquée par une réévaluation de l'expérience sensorielle devant les œuvres d'art. Le célèbre *paragone* entre l'art pictural et l'art poétique, illustré par la formule de Plutarque, « Simonide cependant appelle la peinture une poésie muette et la poésie une peinture parlante³ », met en lumière l'importance des sens dans l'appréciation des arts⁴. Dans la mesure où c'est l'infirmité des sens qui était au cœur de la réflexion sur ceux-ci, il convient de s'interroger sur cette dernière, et d'explorer à nouveaux frais les sens dans leur rapport avec le domaine artistique.

D'où provient cet intérêt spécifique de la réflexion sur les sens pour l'art pictural ? Aristote soutient que « [l]a représentation, en effet, se distingue et de la sensation et de la réflexion : elle n'a pas lieu sans la sensation et, sans elle, il n'y a pas de croyance⁵. » La représentation et la sensation s'harmonisent, ce qui explique pourquoi l'art pictural offre un terrain de réflexion privilégié sur les sens : cet art offre des expériences sensorielles enrichies

¹ Jacques CHOUILLET, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Armand Colin, Paris, 1973, p. 190.

² Cette notion sera examinée dans la deuxième grande partie de nos études, évoquée par le Père Castel et développée par Diderot.

³ PLUTARQUE, « Les Athéniens se sont-ils davantage illustrés par la guerre ou par l'art ? », 346F, in *Œuvres morales*, t. V, 1^{ère} partie, édition Françoise Frazier et Christian Froidefond, Les Belles Lettres, Paris, 1990, p. 189.

⁴ Au XVI^e siècle, la sculpture est considérée comme supérieure à la peinture par certains artistes florentins comme Benvvenuto Cellini (1500-1571), Bronzino (1503-1572) et Bettedetto Varchi (1502-1565). Dans la lettre du 28 janvier 1546 dans *Trattati Dell'Oreficeria E Della Scultura* de Cellini à Varchi, Cellini affirme la supériorité de la sculpture à la peinture.

⁵ ARISTOTE, *De l'âme*, III, 3, *op. cit.*, p. 249.

par sa surface à deux dimensions. En outre, du point de vue du récepteur, « [q]uand, en effet, le spectateur dit si un objet est bien rendu, il compare son expérience sensorielle générale à l'impression que produit sur lui l'ouvrage¹ ». Ainsi, la perception que le spectateur effectue grâce aux sens devient cruciale puisque l'objectif principal de l'art pictural est de transmettre ses effets – par l'illusion – aux spectateurs au-delà de sa simple dimension visuelle. De même, Marc-Antoine Laugier, théoricien de l'architecture du XVII^e siècle, observait dans sa *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* : « [la] peinture n'est faite que pour les yeux. Tout ce qui peut aller à l'âme par cet organe est de son ressort². » Il apparaît alors que, même à une époque encore cartésienne, le sensualisme, dans le domaine esthétique, gagne du terrain, et s'intéresse essentiellement à la perception sensorielle, surtout visuelle, dans l'art pictural.

Le glissement de la perception traditionnelle de la perception visuelle à celle qui a cours au XVIII^e siècle se caractérise par sa complexité, et par un déplacement majeur : la vue, sens noble, traditionnellement exaltée, déchoit de son piédestal et est désormais considérée comme une source d'illusion dans la peinture, ce qui conduit à s'intéresser plus avant aux autres sens, auparavant jugés plus vils que la vue. Le progrès de la réflexion sur le beau, en France, est notamment symbolisé par la naissance, en 1667, de l'Académie royale de peinture et de sculpture, puis par l'institution des Conférences où les Académiciens sont invités à commenter les tableaux les plus réputés du cabinet du roi. Cette interaction entre les artistes de l'époque devient le socle de diverses œuvres littéraires – commentaires, conversations, théories ou critiques. Les académiciens du XVII^e siècle, tels que André Félibien et Roger de Piles, partagent leurs pensées sur le beau ; Félibien établit l'histoire de l'art en France avec ses *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, tandis que Roger de Piles explore le débat entre le dessin et la couleur dans son *Dialogue sur le coloris* (1699).

Au XVIII^e siècle, l'écriture sur la théorie esthétique perdure grâce à des théoriciens tels que le père André – dans son *Essai sur le Beau* (1741) – et l'abbé Batteux – dans *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746) – qui encouragent leurs contemporains à explorer la notion du beau dans les arts picturaux³. Les expériences visuelles s'accumulent, et la critique d'art émerge avec Étienne La Font de Saint-Yenne en 1747⁴. L'activité de ce critique témoigne

¹ Élisabeth LAVEZZI, *Diderot et la littérature d'art, Aspects de l'intertexte des premiers Salons*, Éditions Paradigme, Orléans, 2007, p. 125.

² Marc-Antoine LAUGIER, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* (1771), Genève, Minkoff, 1972, p. 104.

³ La critique d'art est influencée par plusieurs théoriciens à l'époque, il existe l'abbé Raynal (1713-1796), l'abbé Le Blanc (1707-1781) et Guillaume Baillet de Saint-Julien (1726-1795). Sur les œuvres précises, l'influence de ces théoriciens, voir Gérard-Georges LEMAIRE, *Histoire de la critique d'art*, Klincksieck, Paris, 2018, p. 59-60.

⁴ La Font de Saint-Yenne s'érige comme le premier critique d'art du XVIII^e siècle, même s'il y a plusieurs textes traitant des expositions comme le *Mercur de France* ou les livrets anonymes de l'époque.

d'un intérêt nouveau pour la perception individuelle des œuvres d'art, dont la nécessité commence à apparaître. À la lecture des comptes rendus anonymes, qui ne font pas l'objet d'une publication, les contemporains commencent à comprendre qu'il leur est possible d'exprimer leur propre voix ; ce phénomène tend à estomper la hiérarchie entre experts et amateurs éclairés, favorisant ainsi l'expression de sensations individuelles variées¹. Suivant cet élan, le philosophe allemand Friedrich-Melchior Grimm rédige ses comptes rendus du Salon de 1753, 1755 et 1757 dans sa *Correspondance littéraire*, préfigurant les célèbres *Salons* de Diderot. Au cœur de cette effervescence artistique, le changement de paradigme concernant les sens s'articule autour des tableaux : la peinture érotique, qui s'exprime par couleurs et figures, permet de représenter la sensualité et, chez Claude-Henri Watelet, l'ouïe accompagne la vue dans l'exploration du « Beau² ».

Les Salons de Diderot : bouleversement des hiérarchies

C'est en une période de bouleversements des paradigmes sensoriels que Diderot commence à rédiger les Salons, le 1^{er} novembre 1759 pour la *Correspondance littéraire*, sous l'égide de Grimm. Bien qu'il ne fût ni artiste ni critique d'art de formation, Diderot aiguise sa perception par la fréquentation d'artistes comme Chardin, et il va jusqu'à rédiger l'article « Beau » de l'*Encyclopédie*³ avant de composer son premier *Salon*. Il y fait référence à divers théoriciens de l'art précédemment mentionnés, tels que le père André et l'abbé Batteux. Toutefois, il ne se contente pas de définir le beau de manière objective, mais échafaude une théorie du rapport, écrivant que les expériences sensorielles « conspirent aussitôt que nous naissons à nous donner des idées d'ordre, d'arrangement, de symétrie, de mécanisme, de proportion, d'unité : toutes ces idées viennent des sens⁴ ». Ainsi, bien que les premières théories de Diderot restent ancrées dans une approche technique centrée sur la vue, elles préfigurent le développement de la critique littéraire initiée par son prédécesseur, La Font de Saint-Yenne.

Cette mutation idéologique est sensible lors de ses visites biennales au Louvre, lors desquelles, face à de nombreuses œuvres d'art⁵, Diderot s'efforce de vivifier les tableaux par

¹ Cette transition nous évoque la théorie sur le sentiment de l'abbé Du Bos, que nous aborderons dans la troisième partie. Elle se trouve dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Pissot, 1755, Paris.

² L'*Encyclopédie méthodique. Beaux-arts.*, Pierre-Charles LEVESQUE, Claude-Henri WATELET, Félix VICQ-D'AZUR, t. I, dédiés et présentés à monsieur Vidaud de la Tour, conseiller d'État, et directeur de la Librairie, Paris, Panckoucke Librairie, 1788-1791, p. 59.

³ Ce n'est pas seulement sur le « Beau » qu'il écrit, mais aussi l'article « Art » dans l'*Encyclopédie*, Volume I, 1751, p. 713b-717b.

⁴ Article « Beau », *Encyclopédie*, volume II, 1752, p. 174a.

⁵ Les nombres de tableaux exposés d'après A. D. Smith en 1979 sont 112 en 1761, 161 en 1763 et 185 en 1765. Voir le tableau II d'Udolpho Van de Sandt, « Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781 », *Diderot & Art de Boucher à David : les Salons 1759-1781*, Commissaires de l'exposition : Marie-Catherine Sahut & Nathalie Volle, tenue à

ses descriptions, immergeant ainsi ses lecteurs à distance dans ses propres sensations. La structure des *Salons* est calquée sur celle des livrets d'exposition, organisant les commentaires selon un ordre hiérarchique des genres. Cependant, le succès d'une œuvre d'art auprès du public et aux yeux de Diderot ne se conforme pas aveuglement à cette hiérarchie des genres établie par Félibien de l'Académie royale¹. La capacité descriptive du salonnier repose sur l'excellence de l'exécution picturale, qui s'exprime non seulement à travers la technique du peintre, mais aussi par sa puissance de suggestion sensible. En 1763, Diderot, aspirant à devenir Vertumne pour son ami Grimm, s'intéresse à différents styles de tableaux, absorbant les sensations qu'ils transmettent aux organes des sens. Comme le formule Gita May, « il a terminé son apprentissage de critique d'art » (DPV, XIV, 5) en 1765.

Influencé par le sensualisme de son temps, Diderot valorise les natures mortes de Chardin, non seulement en raison de leur excellence visuelle, mais aussi parce qu'elles stimulent le goût et le toucher : les « compositions muettes » (DPV, XIV, 117) de Chardin regagnent ainsi leur place comme peintures sensorielles, malgré leur position inférieure dans la hiérarchie académique². De même, le salonnier redore le blason de l'odorat, qu'il qualifie de « le plus voluptueux » (DPV, IV, 140) dans sa *Lettre sur les sourds et muets*. L'odeur répulsive de la *Raie dépouillée* de Chardin, présentée dans le *Salon de 1763*, illustre parfaitement cette

l'Hôtel de la Monnaie du 5 octobre 1984 au janvier 1985, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1984, p. 83.

¹ Dans la préface des *Conférences de l'Académie royale* en 1668, André Félibien définit la hiérarchie de différents genres de peinture, par ordre la peinture d'histoire, le portrait, les scènes de genre, le paysage et la nature morte. Voir *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Éditeur F. Léonard, Paris, 1668 (pas de pagination) : « Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoi que ce ne soit pas peu de chose de faire paraître comme vivante la figure d'un homme, et de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point ; Néanmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. »

² Le présage de cette transition se trouve également au XVII^e siècle par la valorisation de la nature morte de Jacques Linard sur les *Cinq sens*. Nous pouvons trouver la raison de cette revalorisation dans l'analyse de Béatrice Beys, « Le Toucher, un sens à fleur de peau », dans *Une Histoire des sens, du Moyen Âge au siècle des Lumières*, op. cit., p. 93-94 : « Jacques Linard (1600-1645) utilise une iconographie très proche pour représenter le toucher à savoir un jeu de cartes, une bourse ouverte et quelques pièces présentées au regard. Dans ces tableaux, l'allusion aux cinq sens constitue une base des allégories picturales sur la fugacité humaine et sur la vanité des plaisirs terrestres. Cette austérité aux résonances pascaliennes et jansénistes inaugure une tradition qui perdure dans les natures mortes du XVIII^e siècle. »

excellence : cette nature morte transforme une répulsion sensorielle en un plaisir esthétique subtil¹.

L'évolution de la hiérarchie des genres picturaux et des cinq sens a des conséquences qui dépassent son simple cadre. Dans les *Salons*, l'approche subjective de Diderot intercale une narration où les sens sont explorés à travers le prisme de la fiction littéraire ; entre les sensations authentiques et la description des scènes picturales, le critique choisit de forger son propre espace où les perceptions éprouvées deviennent tangibles. Le sensualisme des expositions biennales se mue en empirisme², les expériences accumulées par Diderot lors de ses visites produisant une multiplication des sensations éprouvées face aux œuvres d'art qui enrichissent ainsi la description : il ne se prive pas d'inculquer son « goût³ » à ses lecteurs, goût qui se distingue, selon Hume (*De la Norme du goût*, 1767), par sa diversité et son idiosyncrasie. La transition du sensualisme à l'empirisme s'associe naturellement à une forme de subjectivisme esthétique, une notion que Emmanuel Kant formalisera plus tard dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790). Diderot, pour sa part, anticipe cette idée de la relativité des connaissances dans sa *Lettre sur les aveugles*, où le contraste entre l'aveugle et le voyant préfigure ce relativisme esthétique. Dans le *Dictionnaire philosophique, portatif* (1764), Voltaire définit le « beau » en soulignant sa relativité : « Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon* (le beau en grec). Il vous répondra que c'est sa crapaud avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun⁴. » Ainsi, le beau apparaît comme une notion subjective, ce qui influence profondément la critique d'art de Diderot qui, comme spectateur et critique, n'hésite pas à accorder une large part à son sentiment

¹ Le paradoxe du plaisir, suscité par l'odorat dégoûtant puisqu'on ne reste qu'à distance, nous rappelle aussi dans les tableaux représentant la peste. Sur ce point, Carole Talon-Hugon indique l'affirmation de Kant dans *Classicisme et Lumières*, PUF, Paris, 2015, p. 110 : « Kant, dans la *Critique de la faculté de juger*, demande lui aussi qu'on ne confonde pas "la représentation d'une belle chose" et "belle représentation d'une chose". Le plaisir esthétique ressenti devant *La Raie* se produit lorsque nous nous plaçons dans la perspective de considérer la belle représentation, et non pas la laideur ou la beauté de la chose représentée. »

² L'empirisme est un courant philosophique qui prétend que toutes les connaissances proviennent des expériences. Les philosophes comme Locke, Berkeley et Hume relèvent de ce courant, en particulier, Locke écrit dans son *Essai sur l'entendement humain*, II, 20, 1, traduit par Pierre Coste, Le Livre de Poche, « Les Classiques de la Philosophie », Paris, 2009, p. 384 : « La seule chose qui puisse nous les faire connaître, aussi bien que les idées simples des sens, c'est l'expérience. »

³ Dans ce cas, le goût étend sa signification jusqu'au goût « esthétique » comme on peut le préciser dans l'article « Goût (en Peinture) » de l'*Encyclopédie*, signé par Landois, Volume VII, 1757, p. 770b : « Goût, se dit *en Peinture*, du caractère particulier qui règne dans un tableau par rapport au choix des objets qui sont représentés et à la façon dont ils y sont rendus. » En outre, même dans l'article « Goût (Physiologie) » signé par Jaucourt, la relation entre le goût sensoriel et celui d'esthétique se révèle. Voir dans l'*Encyclopédie*, Volume VII, 1757, p. 758b : « Le goût en général est le mouvement d'un organe qui jouit de son objet, et qui en sent toute la bonté ; c'est pourquoi le goût est de toutes les sensations : on a du goût pour la musique et pour la peinture, comme pour les ragoûts, quand l'organe de ces sensations savoure, pour ainsi dire, les objets. »

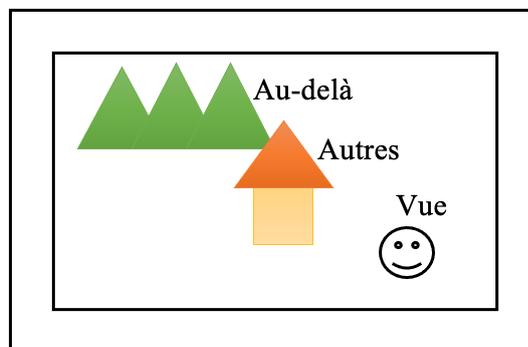
⁴ VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique, portatif*, Londres, 1764, p. 47.

et à son expérience individuelle face aux œuvres d'art qui l'inspirent. Cette approche des arts, qui défie les normes établies, définit la particularité des *Salons* de Diderot.

Sens de la visite : sur la voie du subjectivisme

Nous voici au seuil des *Salons* (ou des Salons du Louvre), prête à explorer les différentes dimensions du « sens » : guidée par Diderot, il va s'agir de déchiffrer les sensations du critique ainsi que le fil directeur – le « sens », dans toute la polysémie du terme, de la visite – que ses écrits nous invitent à suivre. Autrement dit, le sens, comme direction, et le sens, comme ce qui nous ouvre aux œuvres d'art, sont liés pour Diderot. De 1759 à 1781, ce parcours des *Salons* constitue l'expérience sensorielle de l'auteur.

[Schéma. 2] Le tableau mis en abîme pour envisager le parcours de nos études



Cette exploration comporte trois étapes, chacune consacrée à un sens différent, et même à un au-delà des sens. Envisageons l'élargissement de notre champ perceptif à la façon dont nous le ferions si nous observions un tableau à deux dimensions, en perspective [Schéma. 2]. Nous commencerons par la vue, sens le plus fondamental et surtout primordial pour l'art pictural (le plus proche de nous) avant de nous aventurer vers les autres sens (plus éloignés dans la perspective). Ce voyage sensoriel nous conduira ensuite vers des dimensions plus abstraites, à savoir celles du sentiment de l'imagination (sise au fond du tableau), nous émancipant ainsi des limites des cinq sens.

Lors de la première visite surgissent précisément les différents facteurs qui influencent la vue, ce qui nous permet de prendre conscience de l'importance de la position physique du salonnier. Diderot procède à son propre « accrochage », porte un regard attentif aux œuvres d'art exposées, et nous précise les différents éléments qui jouent sur sa perception visuelle, comme la distance entre le spectateur et le tableau, ou encore la fixation du regard sur certains des éléments représentés. Le parcours du regard, dans la peinture, dépend de la ligne de liaison,

du plan et de la perspective des œuvres, ainsi que des détails picturaux et des figures représentées. Notons enfin que les composantes picturales peuvent avoir des répercussions optiques : c'est par exemple le cas du papillotage.

Pour la deuxième visite, laissons-nous guider par Diderot au travers des sens les moins évoqués. L'odorat et le goût, peu représentés, sont pourtant abordés avec subtilité dans les *Salons*. En progressant au gré de ces découvertes, nous voyons le toucher rejoindre notre parcours, toucher qui enrichit l'expérience du salonnier : tout comme lui, nous tenterons de « toucher » les objets et figures des œuvres d'art qui rendent bien nos impressions tactiles. En nous mettant à la place du peintre, le toucher du pinceau est pris en compte pour rendre ses objets perceptibles au toucher. Du toucher, nous glissons vers l'ouïe, évoquée par la musique ; Diderot approfondit l'étude de ce sens jusqu'à s'intéresser au silence exprimé dans les scènes picturales.

Enfin, pour la visite finale, la plus éthérée, nous sommes emportés au-delà des cinq sens. Sous l'influence des impressions subjectives de Diderot, une gamme d'émotions se déploie devant nous, intensifiée par sa propre résonance émotionnelle face aux œuvres d'art. En explorant les concepts abstraits – tels que la passion et l'âme – récurrents tout au long des *Salons*, nous abordons les sensations extrêmement abstraites du peintre et du salonnier. À l'apogée de cette abstraction, l'imagination apparaît, qui ouvre à une sensation pure provenant tant du créateur que de l'observateur.

Faisons notre premier pas vers l'écriture des sens dans les *Salons*. En juxtaposant les différents sens décrits dans les scènes picturales du XVIII^e siècle, nous rencontrons le Diderot Vertumne : écrivain, critique, et *notre* guide. Immergés dans le sillage sensoriel du salonnier, nous vivons comme nos propres expériences ces visites biennales au Salon carré du Louvre, témoins privilégiés de cette aventure des sens.

Première partie
Le sens principal : la vue

Chapitre 1. À l'entrée du Salon

1.1. L'importance de la « vue »

La vue est l'un des sens les plus sollicités dans les écrits critiques de Diderot en raison de l'importance des Salons. Dès 1667, en effet, l'Académie royale de peinture et de sculpture organise une exposition des œuvres de ses candidats¹. L'événement connaît un succès grandissant et se transforme : de biennal, il devient annuel et même bisannuel, et il quitte le Palais-Royal pour s'installer au Louvre. Le « Salon », nommé d'après le salon carré du Louvre où il a lieu à partir de 1725, est né. Manifestation artistique et mondaine de la plus haute importance, il s'agit d'un vaste jeu de regards : on expose et on s'expose, tandis que les critiques de toutes sortes exercent leur œil acerbe. Diderot, comme eux, a pour première tâche d'aller voir les œuvres exposées, comme il le souligne lui-même dans le préambule du *Salon de 1761* : « Voici, mon ami, les idées qui m'ont passé par la tête à la vue des tableaux qu'on a exposés cette année au Salon » (DPV, XIII, 214), et dans celui du *Salon de 1765* : « C'est la tâche que vous m'avez proposée qui a fixé mes yeux sur la toile et qui m'a fait tourner autour du marbre » (DPV, XIV, 21). La tâche de son ami Grimm est de rédiger des comptes rendus des Salons, elle incite Diderot à la fixation oculaire, qui est une condition nécessaire : il ne s'agit pas uniquement de balayer du regard, mais de planter ses yeux dans l'œuvre picturale. Et, contrairement aux apparences, cela ne va pas de soi : la prééminence du sens de la vue, et les conditions de sa juste utilisation, surtout dans un domaine aussi particulier que la critique d'art, sont l'objet de débats philosophiques anciens, dans lesquels Diderot se positionne clairement. La place centrale accordée à la vue parmi les sens est ancienne, comme le montre l'article « Vue » dans l'*Encyclopédie*, signé par le chevalier de Jaucourt : « La vue est la reine des sens, et la mère de ces sciences sublimes, inconnues au grand et au petit vulgaire². » Depuis Aristote jusqu'à Locke, de nombreux philosophes se sont accordés sur l'idée que toute connaissance provient des sens. En particulier, Condillac affirme que les sens ont une valeur épistémologique propre, en s'opposant aux idées de Descartes qui distingue l'œil de l'esprit dans sa *Dioptrique*. Le philosophe du *Traité des sensations* explique que « les sens ne sont pas des organes ni les parties d'une machine, ils exercent une attention, ils mémorisent, ils imaginent, en un mot : ils jugent³, [...] ». Le débat de fond est le suivant : la vision est-elle une évidence, une réception passive qui s'enclenche toutes les fois que nos paupières sont ouvertes, et par laquelle, à travers

¹ Udolpho VAN DE SANDT, « Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781 », *Diderot & Art de Boucher à David : les Salons 1759-1781*, op. cit., p. 79-93.

² Article « Vue », *L'Encyclopédie*, Volume XVII, 1765, p. 565a.

³ Francine MARKOVITS, « Diderot et le thème de l'aveugle chez les sceptiques », In *Diderot et la philosophie*, Sous la direction de Jean-Christophe Bardout & Vincent Carraud, Société Diderot, Amalivre, Paris, 2020, p. 209.

l'œil, notre intelligence reçoit une image du monde extérieur, ou bien la vision exige-t-elle une action, une activité des facultés de l'esprit, pour comprendre l'information reçue, pour décrypter l'image et y associer un certain nombre d'informations, auquel cas les yeux ne sont pas uniquement une porte d'entrée, mais un passage à double sens où interagissent l'intelligence et le monde ? Cela revient à se demander si la vérité des sensations se situe dans le monde (compris comme l'ensemble des objets) et est donc reçue, partiellement ou totalement, comme un donné, ou si elle est le résultat d'une délibération, d'un travail des facultés humaines. Toute une esthétique néo-platonicienne a fructifié sur la première hypothèse, tandis que les empiristes, dont Condillac fait partie, font du sentir une action au cœur de la connaissance. Affirmer, comme il le fait dans la citation que nous venons de convoquer, que les sens jugent, c'est se placer résolument du côté du sens actif, point de contact entre l'information sensitive et la faculté d'intelligence.

Une tendance commune aux deux camps du débat est d'accorder une place supérieure à la vue parmi les sens. Une hiérarchie implicite des cinq sens s'est ainsi imposée dans les productions philosophiques ; cette « inégale importance¹ » se traduit par des études qui mettent plus volontiers en avant la vue et le toucher. Cette prééminence du visuel est aussi manifeste dans les pratiques artistiques. Léonard de Vinci, plus proche des théories néo-platoniciennes, explique ainsi que l'œil « sert de fenêtre au corps humain par où l'âme contemple la beauté du monde² ». Outre le maître italien de la Renaissance, André Félibien, qui élabore une théorie de l'art au XVII^e siècle dans le quatrième volume de ses *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (tome IV, 1679) souligne également que la vue et la raison sont importants pour les peintres.

Revenons au siècle des Lumières. Dans l'article « Vue » de l'*Encyclopédie*, le chevalier Jaucourt indique que la vue « est encore la créatrice des beaux-arts, elle dirige la main savante de ces illustres artistes, qui tantôt animent le marbre, et tantôt imitent par leur pinceau les voutes azurées des cieux. » Nous pouvons constater ainsi que la vue est un sens essentiel pareillement dans la théorie et les pratiques des beaux-arts. Au sens strict, affirmer que la vue dirige la main qui sculpte ou qui peint est presque une absurdité ; mais cette phrase se comprend mieux si l'on se replace dans le contexte philosophique de toute-puissance de la vue. La vision est en effet

¹ Bernard VALADE, « Les cinq sens : diversité et divergences de savoirs désunis », *Hermès, La Revue*, 2016/1 (n° 74), p. 31-42. DOI : 10.3917/herm.074.0031. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-1-page-31.htm> : dans cette étude, Bernard Valade explique que la vue et le toucher donnent « des modèles globaux d'explication ».

² Léonard DE VINCI, *Codex Huygens*, folio 87 r, cité par Erwin Panofsky, *Le codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, Traduction Daniel Arasse, Flammarion, Paris, 1996, p. 43.

assimilée à une faculté de l'intelligence, qui est moins du côté du sensible que du côté du rationnel. La raison de cette inégalité entre les sens vient de l'idée selon laquelle la vision est un sens qui ne dépend pas du contact, au contraire du toucher ou du goût. Elle ne dépend pas de la matière, suspecte dans la tradition platonicienne, et apparaît donc, implicitement, comme un sens plus susceptible de conduire au vrai et au beau. Le toucher, à l'inverse, pourrait n'être qu'un sens utile, à mille lieux de toute considération esthétique. C'est ce qui semble intéresser Diderot lorsqu'il se saisit du problème dans sa *Lettre sur les aveugles*.

1.1.1. La vue autonome chez Diderot : la *Lettre sur les aveugles*

De façon originale, Diderot élabore sa théorie de la vue à travers une réflexion sur la privation de ce sens, dans sa *Lettre sur les aveugles*. De même que Condillac considère les sens pour eux-mêmes et qu'il ne distingue pas l'esprit du corps comme Descartes, Diderot met l'accent sur les « ouvertures sensorielles¹ » d'un corps qui réunit la sensation et l'esprit, en se tenant à distance des idées cartésiennes ; pour bien ouvrir ses sens, Diderot choisit de fermer ses yeux comme les aveugles. Paradoxalement, le défaut de vision rend possible une réflexion fructueuse sur le fonctionnement de la vue et une évaluation précise de ses possibilités et limites.

Dans la *Lettre sur les aveugles*, Diderot aborde les cas de trois aveugles en relatant l'expérience de leur handicap. La première partie est consacrée à l'aveugle du Puiseaux, qui a du bon sens, « juge fort bien des symétries », peut dire « *cela est beau* », en rapportant « seulement le jugement de ceux qui voient » (DPV, IV, 19). Cet aveugle répond à la question qui demande ce que signifient les yeux : « C'est un organe sur lequel l'air fait l'effet de mon bâton sur ma main » (DPV, IV, 21). Face à cette réponse, Diderot est en phase avec Descartes vu que celui-ci considère que le toucher peut se substituer à la vue en rapportant la vue au toucher dans sa *Dioptrique*. L'idée est que la vue est un sens matériel comme le toucher, et que l'œil est frappé par un rayon lumineux au même titre que la main est frappée par un bâton. Contrairement à notre impression commune, la vue n'est pas un sens sollicité à distance, sans médiation de la matière. Pour la seconde partie, l'aveugle Saunderson qui est un aveugle géomètre utilise une « arithmétique palpable » et démontre sa manière d'accéder au calcul à travers ses sensations tactiles. De cette façon, l'aveugle Saunderson « prouve que le tact peut devenir plus délicat que la vue, lorsqu'il est perfectionné par l'exercice » (DPV, IV, 46). L'aveugle Saunderson qui « voyait donc par la peau » (DPV, IV, 47) va plus loin que celui du

¹ Anne Elisabeth SEJTEN, *Diderot ou le défi esthétique, Les écrits de jeunesse 1746-1751*, Vrin, Paris, 1999, p. 120. Le « corps hétérogène » a « trois portes » du toucher, de la vue et de l'ouïe, chaque sens donne leur donnée sensorielle de manières diverses.

Puiseaux, il analyse méticuleusement son toucher pour compléter le manque de la vue, autrement dit, il voit et réfléchit avec les mains. Enfin, dans la dernière partie de la *Lettre*, le problème de Molyneux est exposé ; ce problème auquel plusieurs philosophes donnent leurs réponses demande si une personne née aveugle, qui viendrait de retrouver la vue après une opération de la cataracte, serait en mesure de discerner une sphère d'un cube par la vue sans l'aide du toucher.

À l'encontre de la position de Descartes qui met l'accent sur la raison de l'homme, Diderot met plutôt en avant les connaissances obtenues par les sens. Ainsi, face au problème de Molyneux, il souligne l'expérience du sens de la vue pour discerner une sphère d'un cube sans l'aide du toucher. Diderot « réfute l'innéisme¹ » en soulignant le fait que la sensation donne des connaissances singulières. De cette manière, il remet en question la valeur des sens et des sensations.

Est-il possible de compenser un sens par un autre ? Par l'exemple de l'aveugle du Puiseaux, nous pouvons supposer la « complémentarité entre les sens² » sur laquelle s'établit la métaphore d'un échange des sens : « Il s'est marié pour avoir des yeux qui lui appartenissent ; auparavant il avait eu dessein de s'associer un sourd qui lui prêterait des yeux, et à qui il apporterait en échange des oreilles » (DPV, IV, 25). Cette complémentarité est élucidée en plus dans le rapport entre le toucher et la vue au point que l'aveugle du Puiseaux refuse d'avoir des yeux, mais préfère avoir « de long bras : il me semble que mes mains m'instruiraient mieux de ce qui se passe dans la lune que vos yeux ou vos télescopes ; et puis les yeux cessent plutôt de voir que les mains de toucher » (DPV, IV, 23). Aussi la déficience de vue chez l'aveugle du Puiseaux semble-t-elle compensée par son toucher.

La substitution du toucher à la vue apparaît aussi dans les *Salons* de Diderot, où celui-ci fait allusion aux « interactions sensorielles³ » en commentant des bas-reliefs de Jean-Baptiste Oudry dans le *Salon de 1761* : « La main touchait une surface plane, et l'œil toujours séduit voyait un relief ; en sorte qu'on aurait pu demander au philosophe de ces deux sens dont les témoignages se contredisaient, lequel était un menteur » (DPV, XIII, 260). Diderot décrit ici comment la vue et le toucher se contredisent par un effet de trompe-l'œil. La vue est bernée,

¹ Katia GENEL, « La lettre sur les aveugles de Diderot : l'expérience esthétique comme expérience critique », Vrin, « Le Philosophoire », 2003/3 n° 21 | p. 87-112. ISSN 1283-7091, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-3-page-87.htm>. : dans la partie consacrée à « La question de la connaissance », Katia Genel indique que les connaissances de ceux qui voient dépendent de la vue et souligne les limites de nos connaissances établies par le « rationalisme » de Descartes.

² *Ibid.*, p. 108.

³ Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991, p. 23.

tandis que la main sent bien la surface plane. Cependant, il est incontestable, quand il décrit les tableaux sous ses yeux, que ses remarques proviennent d'abord d' « une source visuelle », et qu'il y a chez lui « une sensualité de l'œil¹ » comme l'analyse Jean Starobinski.

Dans la *Lettre sur les aveugles*, Diderot exprime ses réticences concernant la complémentarité des sens en expliquant qu'une abondance excessive des sens empêche chacun, isolément, de se développer avec toute sa puissance de se développer :

Je conclus de là que nous tirons sans doute du discours de nos sens et de nos organes de grands services. Mais ce serait tout autre chose encore, si nous les exercions séparément, et si nous n'en employions jamais deux dans les occasions où le secours d'un seul nous suffirait. Ajouter le toucher à la vue, quand on a assez de ses yeux ; c'est à deux chevaux, qui sont déjà fort vifs, en atteler un troisième en arbalète, qui tire d'un côté, tandis que les autres tirent de l'autre. [DPV, IV, 26]

De cette façon, plus on dispose de sens, plus on a la possibilité de se tromper, car ils se confondent au lieu de se compléter. On peut parler chez Diderot d'une autonomie des sens, dans la mesure où à l'impression sensorielle simple est reconnu un pouvoir de connaissance propre, sans le concours d'autres sensations ni de la raison. Comme l'explique Katia Genel : « Pour Diderot, il n'y a pas de dépendance absolue de la vision par rapport au toucher² ». Chaque sens est perfectionné par l'exercice des possibilités qu'il possède en propre, de telle sorte que la vue pour Diderot est un sens irréductible à un autre sens. La *Lettre sur les aveugles* apporte néanmoins une nuance : si la vue n'a besoin du concours du toucher, il est possible que le toucher se substitue à la vue en l'absence de celle-ci. C'est pourquoi la *Lettre* est à la fois une affirmation de l'irréductibilité des sens et une « apologie de la vicariance des sens³ ».

1.1.2. Le problème de Molyneux et l'expérience de la vue

L'autonomie de la vue bute sur les expériences de l'aveugle du Puiseux et de Saunderson qui essaient de compléter leur vue par leur toucher. Cela pose une question : peut-on utiliser de façon indépendante le sens de la vue ? Le problème de Molyneux traite d'une expérience de pensée : un aveugle qui aurait récemment retrouvé la vue grâce à une opération de la cataracte pourrait-il distinguer une sphère d'un cube uniquement par la vue⁴? La célèbre

¹ Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991, p. 23.

² Katia GENEL, « La lettre sur les aveugles de Diderot : l'expérience esthétique comme expérience critique », *op. cit.*, p. 109.

³ Catherine HALPERN, « Faut-il toucher pour voir ? Retour sur le problème de Molyneux », *Terrain* [En ligne], 49 | août 2007, mis en ligne le 15 septembre 2011, consulté le 10 mai 2022. ; DOI :<https://doi.org/10.4000/terrain.5741>

⁴ Sur le problème de Molyneux, voir J. -B. MERIAN, *Sur le problème de Molyneux*, 1770, Éd. Francine Markovits, Flammarion, 1983.

expérience proposée par Molyneux semble répondre à cette question ; le débat autour de ce problème était vif à l'époque si bien que de nombreux philosophes proposent leurs réponses. En insistant sur la nécessité de relier par l'expérience la vue et le toucher, Locke affirme que l'aveugle guéri ne pourrait pas distinguer le cube de la sphère. À l'inverse, Condillac répond que l'aveugle serait capable de reconnaître la sphère et le cube immédiatement sans recourir au toucher. Diderot adopte une position intermédiaire : pour lui, l'œil n'a pas besoin du toucher, mais il doit tout de même s'éduquer par l'expérience avant d'arriver à distinguer la sphère et le cube. Sa position est nuancée, il accepte le besoin d'exercice du sens cher à Locke tout en affirmant avec Condillac que la vue est autonome, elle ne dépend pas d'autre sens ou du raisonnement pour voir. Comme Diderot dit que chaque sens se sert de sa fonction irréductible, l'œil peut parvenir à voir par ses propres moyens.

Cette « auto-expérimentation de l'organe¹ » est accentuée par la comparaison entre l'enfant et l'aveugle-né opérée par Diderot :

Il faut donc convenir que nous devons apercevoir dans les objets une infinité de choses que l'enfant ni l'aveugle-né n'y aperçoivent point, quoiqu'elles se peignent également au fond de leurs yeux ; que ce n'est pas assez que les objets nous frappent, qu'il faut encore que nous soyons attentifs à leurs impressions ; que, par conséquent, on ne voit rien la première fois qu'on se sert de ses yeux ; qu'on n'est affecté, dans les premiers instants de la vision, que d'une multitude de sensations confuses qui ne se débrouillent qu'avec le temps et par la réflexion habituelle sur ce qui se passe en nous ; que c'est l'expérience seule qui nous apprend à comparer les sensations avec ce qui les occasionne ; que les sensations n'ayant rien qui ressemble essentiellement aux objets, c'est à l'expérience qui nous apprend à nous instruire sur des analogies qui semblent être de pure institution [...]. [DPV, IV, 61-62]

Dans cette citation, on peut remarquer à quel point Diderot souligne qu'il est nécessaire de s'exercer par l'expérience pour bien voir et que c'est uniquement par la répétition et l'habitude que l'on apprend à associer l'impression visuelle à un objet et à ses caractéristiques physiques. Dans la suite de son texte, le philosophe évoque la possibilité de l'aide nécessaire apportée par le toucher à la vue pour percevoir la distance ou la grandeur. Il n'a de cesse, cependant, de souligner l'importance de l'éducation de la vue par l'expérience, condition *sine qua non* d'une perception visuelle complète. Pour Diderot, il faut que « l'œil apprenne à voir, comme la langue à parler » (DPV, IV, 60). C'est ainsi qu'il y a un « décalage » entre « voir et savoir² » que l'aveugle opéré et l'enfant essaient de rétrécir avec leur expérience.

¹ Sophie AUDIDIÈRE, « La Lettre sur les aveugles et l'éducation des sens. », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Société Diderot, 2000, La « Lettre sur les aveugles », p. 67-83. 10.4000/rde.108.halshs-02077796

² Anne Elisabeth SEJTEN, *Diderot ou le défi esthétique*, op. cit., p. 103.

L'exemple d'un enfant nouveau-né est de même mentionné dans l'article « Vue » de l'*Encyclopédie* :

Il résulte des défauts qu'on voit dans les yeux d'un enfant nouveau-né, qu'il n'en fait aucun usage ; cet organe n'ayant pas encore assez de consistance, les rayons de la lumière ne peuvent arriver que confusément sur la rétine. Ce n'est qu'au bout d'un mois ou environ qu'il paraît que l'œil a pris de la solidité, et le degré de tension nécessaire pour transmettre ces rayons dans l'ordre que suppose la vision ; [...]. (Volume XVII, 1765, 565b)

D'après le chevalier de Jaucourt, il faut au moins un mois à un enfant pour apprendre à utiliser son œil convenablement.

À partir du problème de Molyneux, nous pouvons dégager une leçon : « Pour mieux connaître la nature, le philosophe ou homme de science a parfois intérêt à adopter une attitude d'aveugle¹. » Le fait de s'imaginer aveugle nous invite à réfléchir sur la vue elle-même, et à mieux comprendre ce sens en étant attentif aux impressions que les objets nous donnent. En passant par l'état de cécité, Diderot déconstruit l'évidence de la vue, qui nous semble aussi naturelle et innée que la respiration, et il rend possible une amélioration de la vision, qui passe d'un phénomène inconscient à une habitude exercée à dessein.

Au sein de cette affirmation générale, il faut faire une place particulière à la vision d'œuvres d'art. Déjà Condillac remarquait cet aspect en comparant sa vue avec celle d'un peintre dans son *Traité des sensations* :

La vue confuse du premier coup d'œil n'est pas l'effet d'un nombre d'objets absolu et déterminé ; en sorte que ce qui est confus pour moi, doit l'être pour tout autre. Elle est l'effet d'une multitude trop grande par rapport au peu d'exercice de mes yeux. Un peintre et moi nous voyons également toutes les parties d'un tableau : mais tandis qu'il les démêle rapidement, je les découvre avec tant de peine, qu'il me semble que je vois à chaque instant ce que je n'avais point encore vu².

Le fait que Condillac a « peu d'exercice de [s]es yeux » explique qu'il ait plus de mal à « voir » les parties d'un tableau. Par rapport à un peintre qui a beaucoup exercé sa vue, il se trouve dans la position d'un aveugle nouvellement opéré ; une sorte de « cécité » due à la déficience de l'expérience se produit bien que Condillac ait des yeux.

Diderot le salonnier est dans la position de cet aveugle lors des premiers Salons. Rappelons en effet qu'il n'était ni peintre, ni critique d'art à l'époque où il commence à écrire

¹ Gerhardt STENGER, « La théorie de la connaissance dans la Lettre sur les aveugles », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 26 avril 1999, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.1151>

² Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des sensations*, Volume 1, *op. cit.*, p. 171-172.

ses *Salons*. Il regarde en simple amateur, certes éclairé. Il adopte une position d'humilité et de méfiance à l'égard de ses propres compétences, par exemple dans le préambule du *Salon de 1761* : « Je les [idées] jette sur le papier sans me soucier ni de les trier ni de les écrire. Il y en aura de vraies ; il y en aura de fausses » (DPV, XIII, 214). C'est en raison de cette inexpérience qu'il demande, dans un premier temps, l'avis de son ami Grimm. Puis, avec le temps, son œil s'exerce et il finit par se familiariser avec les concepts de la peinture, et par devenir un critique avisé, comme il l'écrit dans le préambule du *Salon de 1765* :

Je l'ai interrogé et j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature ; j'ai conçu la magie des lumières et des ombres ; j'ai connu la couleur ; j'ai acquis le sentiment de la chair. Seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu, et ces termes de l'art, *unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression*, si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés. [DPV, XIV, 22]

L'expérimentation amène Diderot à apprendre à voir les peintures, c'est ainsi qu'il atteint une apogée de ses connaissances sur l'art, qui se traduit par l'écriture des *Essais sur la peinture* en 1765. Ses impressions sur les peintures se développent et s'affinent par ses expériences, Diderot se compte même au nombre des connaisseurs dans son *Salon de 1767* en commentant *Une Sainte Famille* de Louis Jean-Jacques Durameau : « L'impression générale de ce morceau est forte, et arrête surtout le connaisseur » (DPV, XVI, 446). Ce commentaire sous-entend que le salonnier devenu connaisseur peut dégager d'une œuvre l'impression réservée au spectateur qui sait voir.

En dépit de son insuffisance d'expérience, le salonnier ne cesse d'éduquer sa vue en visitant les ateliers d'artistes, les galeries et les Salons en compagnie des artistes. Surtout, il a reçu des conseils de Jean-Baptiste Siméon Chardin, qui exerçait les fonctions du « tapissier¹ » du Salon jouant le rôle d'accrocher les œuvres d'art sur les murs au Louvre. Dans le préambule du *Salon de 1765*, Chardin expose la difficulté du métier de peintre en détaillant la pénibilité des tâches et leur exigence physique. Ainsi, « l'éducation devant les tableaux a été très importante dans le développement de Diderot critique d'art². » Diderot, en tant que salonnier, suit le parcours de l'aveugle opéré, exerçant avec patience et acharnement la précision de son œil avant de parvenir à saisir le fonctionnement des œuvres picturales qu'il critique.

¹ Sur le rôle du « tapissier », qui est chargé d'une mission de disposer les différentes peintures sur les murs du Louvre, nous allons analyser dans le chapitre suivant, intitulé « Voir par les yeux du tapissier ».

² Herbert DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, Librairie E. Droz, Genève, 1959, p. 136-138. Herbert Dieckmann explique l'éducation de Diderot dans sa leçon consacrée aux *Salons*.

1.1.3. De l'aveugle à l'artiste : accès à la peinture

La peinture pose un problème particulier concernant les rapports entre les sens pour un aveugle guéri. Le tableau (figuratif) est une image qui représente des corps, donne l'illusion de leur présence et leur figure une forme qu'ils n'ont pas, puisqu'ils sont en réalité une couche de peinture en deux dimensions. Dans la *Lettre sur les aveugles*, Diderot évoque le désarroi de l'aveugle guéri qui fait face pour la première fois à une peinture :

Il [aveugle] lui fallut un grand nombre d'expériences réitérées, pour s'assurer que la peinture représentait des corps solides : et quand il se fut bien convaincu, à force de regarder des tableaux, que ce n'étaient point des surfaces seulement qu'il voyait, il y porta la main, et fut bien étonné de ne rencontrer qu'un plan uni et sans aucune saillie : il demanda alors quel était le trompeur, du sens du toucher, ou du sens de la vue. [DPV, IV, 60-61]

La peinture démontre la limite du toucher de l'aveugle, puisqu'un tableau ne se touche pas et n'est une œuvre que pour l'œil. Seul parmi les beaux-arts, la sculpture peut être appréhendée par un aveugle, sans avoir recours aux yeux ou à la lumière. Un autre point commun entre le sculpteur et l'aveugle est l'impossibilité d'utiliser pleinement la couleur car la sculpture recourt peu ou pas à la couleur¹. La couleur est aussi un élément essentiel pour le spectateur d'une peinture. Diderot insiste sur l'importance de la couleur dans ses *Essais sur la peinture* : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui donne la vie » (DPV, IV, 350). Auparavant, dans l'article « Beau » de l'*Encyclopédie*, Diderot remarque que « le sens de la vue est une faculté par laquelle nous recevons la notion des couleurs et des figures. » (DPV, VI, 139). L'aveugle qui est privé de la vision des couleurs n'est pas seulement incapable de concevoir l'œuvre picturale, il est aussi, pour Diderot, privé d'une certaine faculté d'imagination : « il n'imagine point ; car pour imaginer, il faut colorer un fond, et détacher de ce fond des points, en leur supposant une couleur différente de celle du fond » (DPV, IV, 29). Privé de la vue, l'aveugle conçoit l'image « en noir et blanc² ». La difficulté de percevoir la couleur chez les aveugles est également un thème abordé dans le commentaire du *Jésus-Christ baptisé par saint Jean* de Nicolas-Bernard Lépicié dans le *Salon de 1765*, Diderot écrit : « Que l'on m'accorde pour un instant que tous les hommes devinssent aveugles, et je gage qu'avant

¹ Jacqueline Lichtenstein analyse que le sculpteur ne peut pas exprimer le regard puisqu'il n'a pas de couleur contrairement à la peinture. La couleur est un élément primordial pour exprimer les passions de figure, mais comme la sculpture n'a pas de couleur, il faut choisir entre l'œil crevé ou l'aveugle. Voir partie I, chapitre 2 de *La Tache aveugle, Essais sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Gallimard, Paris, 2003.

² Anne Elisabeth SEJTEN, *Diderot ou le défi esthétique*, op. cit., p. 125. Dans son analyse, Anne Elisabeth Sejten distingue une perception « non-médiée » et « en couleur », réservée à ceux qui voient d'une perception « médiée » et en « noir et blanc ».

qu'il soit dix ans ils disputent et s'exterminent à propos de la forme, de l'effet et de la couleur des êtres les plus familiers de l'univers » (DPV, XIV, 245).

La valeur conférée à la vue comme action et non seulement comme réception passive fait écho, chez Diderot, à un renversement historique des valeurs esthétiques. L'âge classique avait fait triompher, dans la hiérarchie des genres formulée par Félibien, une peinture que l'on pourrait qualifier de narrative. C'est-à-dire que la peinture devait représenter une histoire, pourquoi pas différents stades d'une même histoire, avec des personnages en action. Pour cette raison, le genre, le plus noble, aux yeux de Félibien, était la peinture d'histoire, qui dépeint des batailles célèbres ou des négociations importantes, que l'on peut identifier au premier coup d'œil quand on est un spectateur lettré, de telle sorte que l'impression visuelle provoquée par la peinture va de pair avec un récit, même implicite. La peinture d'histoire est suivie par le portrait, qui n'est pas conçu comme un art de représenter un être comme il est, mais comme il veut être perçu, c'est-à-dire que le portrait, par un ensemble de symboles, doit bien, lui aussi, raconter la vie et la qualité de la personne représentée. Viennent ensuite la scène de genre, le paysage et, tout en bas, la nature morte. Le défaut de ces dernières productions est de représenter le visible sans rien lui adjoindre ; or il est clair, dans l'idée de Félibien, que la simple image ne se suffit pas à elle-même, et que la représentation d'un bouquet de fleurs n'a rien à voir avec de l'art. L'expression même de « nature morte » est assez éloquente sur ce désamour de ce que les Anglais et les Allemands appellent, plus justement et plus poétiquement, des « vies en repos ». La hiérarchie classique de Félibien est cependant mise à bas à l'époque où Diderot écrit sur les Salons du Louvre. On se met à considérer la qualité et l'art de la représentation visuelle en elle-même, de la franchise des couleurs, de la virtuosité de la ligne, de l'illusion de la profondeur ou de la lumière, le tout sans qu'il y ait besoin de surimposer une narration. Le fait, pour un salonnier comme Diderot, d'insister sur le besoin d'entraîner l'œil, indique ce changement de paradigme dans l'histoire de l'art, où l'on se met à considérer le tableau comme un objet qui invite à la pure contemplation, sans s'adresser directement à l'intelligence lettrée. D'idéale, la peinture devient sensible, et l'on voit clairement se dessiner le lien entre la réponse de Diderot au problème de Molyneux et son approche de la peinture. La peinture du XVIII^e siècle manifeste « une rupture avec l'hégémonie du lisible héritée de l'esthétique classique¹ ». Dans *L'Image et la langue*, Élise Pavy-Guilbert catégorise les peintures du XVIII^e siècle entre celles qui relèvent du « lisible » (qui sont faites pour être lues, selon la coutume classique) et celles qui relèvent du « visible » (de la contemplation). L'esthétique classique met en avant la peinture d'histoire

¹ Élise PAVY-GUILBERT, *L'Image et la langue, Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Classiques Garnier, L'Europe des Lumières 34, Paris, 2014, p. 185.

qui donne des éléments à lire, alors que Diderot se met à prêter son attention aux peintures « visibles ». Une prédilection pour la peinture « visible » se caractérise par la revalorisation de peintures de genre « subalterne » comme le paysage, la nature morte ou par celle de peintures d'histoire critiquées à cause de leur style *rococo*. Ces peintures « visibles » s'attachent à être vues, c'est-à-dire, elles n'ont « plus rien à dire, il n'y a plus de paroles à y lire, plus d'histoires à créer¹ ». Devant ces tableaux, Diderot s'attache à ressentir ces tableaux plutôt qu'à les analyser selon les idées exprimées. Par exemple, le salonnier admire les toiles de Chardin dans le *Salon de 1763* en disant : « C'est celui-ci qui est un peintre, c'est celui qui est un coloriste » (DPV, XIII, 379). Or Chardin est le grand maître de la nature morte, le genre le plus vil selon Félibien, et il faut bien qu'il y ait eu une révolution des catégories esthétiques pour que Diderot puisse affirmer aussi clairement son admiration pour un homme qui peint sans narrer. Comme la couleur est un élément qui « donne la vie » (DPV, XIV, 350) selon Diderot, les tableaux de Chardin lui font préférer la couleur représentée en dépassant la hiérarchie de genre de peinture. De même, Diderot admire les paysages de Vernet, dans lesquels il voit la possibilité d'une immersion telle que le spectateur croit que les paysages sont réels.

Le concept du beau est également une question considérable dans une réflexion de la vue. Du côté de l'aveugle, le beau « n'est qu'un mot » (DPV, IV, 19) puisque cela désigne le jugement par ceux qui voient, donc il signifie une sorte de convention dans la société. Diderot remarque, du reste, que, comme l'aveugle qui ne peut que répéter ce que les voyants trouvent beau, les gens sans éducation et sans goût ne font que suivre et répéter les avis qu'ils entendent concernant des œuvres qu'ils ne sont pas aptes à juger. Selon l'analyse de Jacques Chouillet, « les notions de beau et de bon sont entrées en nous par les sens et sont sous la dépendance des activités sensorielles² ». Mais aussi, l'absence de l'activité sensorielle de vue relève du fait que la « beauté » n'a pas de sens pour un aveugle.

La question de la vue se rapporte aussi à la vue de l'artiste. Il incombe non seulement aux spectateurs du tableau, mais aussi au peintre d'exercer sa vue, d'autant plus que la sienne est doublement cruciale, puisque c'est sa vision première dont découle le tableau qui fera l'objet d'une vision seconde. Diderot lui aussi cite plusieurs fois la tâche de l'artiste dans ses *Salons* et ses *Essais*³ ; il y remarque que l'expérience de voir pour les artistes est nécessaire. D'ailleurs,

¹ *Ibid.*

² Jacques CHOUILLET, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, op. cit., p. 132.

³ Dans le préambule du *Salon de 1765* (DPV, XIV, 22-27), Diderot suggère la difficulté d'apprendre à peindre chez les artistes, ensuite il transmet la parole de Chardin : « Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature ; et combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais ! c'est le supplice de notre vie » (DPV, XIV, 23). Dans ses *Essais sur la peinture* (DPV, XIV, 346-349), il conseille aux élèves de peinture d'aller voir à la nature pour apprendre à voir.

l'artiste est déjà un être doté de compétence de vision développée, « une sensibilité, optique particulièrement aiguë¹ » selon Pierre Francastel. Néanmoins, l'éducation du sens de la vue est fondamentale pour les artistes au point qu'un débat sur l'apprentissage de l'anatomie était posé en 1667 par Roger de Piles qui défend l'idée qu'il est impérieux pour les peintres de se former à l'anatomie en faisant référence à la beauté du nu et des statues antiques². Quant à la position de Diderot, son avis se transforme avec le temps ; il était négatif dans ses premiers commentaires des *Salons*, mais il prend une position plus nuancée dans ses *Essais sur la peinture* en traitant de l'écorché : « On n'étudie l'écorché, dit-on, que pour apprendre à regarder la nature ; mais il est d'expérience qu'après cette étude on a beaucoup de peine à ne pas la voir autrement qu'elle est » (DPV, XIV, 346). De cette façon, Diderot admet à peine le besoin de l'éducation à l'anatomie chez les peintres³. La figure de l'aveugle traverse l'œuvre de Diderot, de la *Lettre sur les aveugles* jusqu'au début des *Essais sur la peinture* : « Voyez cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse » (DPV, XIV, 343). À travers cette figure, Diderot convoque paradoxalement l'« image d'un aveuglement pour donner à comprendre le fonctionnement d'un art de la vision [...], image d'un défaut organique pour rendre compte d'un charme inattendu, d'une beauté imprévue⁴ ». Une chose est sûre, c'est qu'il faut expérimenter le sens de la vue ; l'abondance d'expériences apporte la maîtrise de la vue. Diderot lui-même affirme après ses expériences des Salons qu'il a obtenu « quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture » (DPV, XIV, 21).

1.1.4. La vue destinée à écrire subjectivement

Dans les *Salons*, l'enjeu auquel se confronte Diderot est de « faire voir » les tableaux aux lecteurs : le salonnier s'affronte désormais à l'aveuglement de ses lecteurs (les spectateurs) à distance, il transporte son sens de la vue sous une forme de la critique d'art. La réciprocité entre le verbal et le visuel est étudiée très finement dans l'ouvrage d'Anne Surgers *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible* : dans la préface, Anne-Élisabeth Spica insiste le fait que

¹ Pierre FRANCASTEL, *La Figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël, 1980, p. 8.

² Roger DE PILES, *Abrégé d'anatomie accommodée aux arts de peinture et de sculpture*, Paris, Chez Jean Mariette, Paris, 1667, p. 5 : « Ceux [...] qui voudront bien examiner la chose, et en parler de bonne foi, avoueront ingénument que non seulement on ne peut pas, sans connaître l'office des muscles, dessiner avec science et certitude ; mais qu'il est impossible de juger à fond et avec connaissance de cause de la beauté du nu, et de ces belles statues antiques qui font l'admiration de tout le monde, et qui font voir par la justesse de leurs contours, que ces merveilleux génies qui en sont les auteurs, possédaient parfaitement l'anatomie. »

³ Pour préciser l'évolution des idées de Diderot concernant l'anatomie, voir l'article de Morwena Joly, « L'œil anatomiste, entre "amateur" et "connaisseur". Un aspect du débat sur le Beau », *Dix-huitième siècle*, 2012/1, n° 44, p. 447-459.

⁴ Michel DELON, « Les *Essais sur la peinture* ou la place de la théorie », *Diderot Studies*, Vol. XXX, Edited by Thierry Belleguic, Droz, Genève, 2007, p. 31.

« [d]’une part, le verbal est pensé comme du visuel ; d’autre part et symétriquement, l’image et avec elle les occurrences du visible [...] sont pensées comme des signes articulables et articulés¹ ». Par la suite, l’auteur de cette étude, Anne Surgers classe ses analyses en plusieurs formes de rhétorique représentée dans l’image, par exemple, l’hypotypose qui relate les éléments picturaux. En tenant compte de cette réciprocité entre le verbal et le visuel, nous pouvons mesurer les efforts que fait le salonnier pour inviter le lecteur, à travers les pages, à parcourir du regard les tableaux qu’il décrit. Dans ce contexte, nous pouvons directement réfléchir sur la description hallucinante dont se sert Diderot comme les artistes qui trompent les yeux du spectateur par l’illusion de leurs tableaux. Le salonnier se sert du langage pour faire surgir dans l’esprit de ses lecteurs des vues du Salon. Si l’*ekphrasis*, en tant que description d’une œuvre d’art dans un texte littéraire, est un exercice ancien et codifié, Diderot se livre à un exercice légèrement différent : les tableaux qu’il décrit ne sont pas inscrits dans un ensemble plus vaste, ses descriptions ne sont pas des pauses ni des symboles au sein d’une diégèse englobante, mais la description est sa critique du tableau et vaut par elle-même. Pour trouver « le point de rencontre des deux langages² » du visuel et du verbal, il s’agit de relever le défi d’écrire un discours approprié à la vue. Autrement dit, du côté de Diderot, les *Salons* peuvent être construits sous l’égide de sa subjectivité sensorielle et aussi littéraire. Afin de faire voir ce qu’il a regardé au Louvre, le salonnier envisage non seulement la rencontre des langages du visuel et du verbal, mais aussi celle du langage visuel objectif et du langage verbal subjectif basé sur ses impressions individuelles.

La fixation oculaire de Diderot est influencée par de différentes conditions matérielles de l’époque – les conditions objectives comme par exemple l’accrochage des œuvres d’art ou le livret distribué à l’entrée de l’exposition. La vue du salonnier se forme en tenant compte de ces conditions matérielles, tandis qu’elle reste subjective par une priorité des perceptions afin d’arriver à l’écriture des *Salons* : en écrivant ces critiques, Diderot accumule ses expériences du sens de la vue de même que l’aveugle opéré apprend à voir par ses expériences.

¹ Anne SURGERS, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, préface d’Anne-Élisabeth SPICA, préface intitulée « Comment la parole vient à l’image » Presse Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 16.

² Daniel ARASSE, « L’image et son discours : deux descriptions de Diderot », *Scolies, Cahiers de Recherche de l’École normale supérieure*, PUF, 1973-1974, p. 133.

1.2. Voir par les yeux du tapissier

Tournons à présent nos regards vers le Salon. En faisant allusion aux *Salons* de Diderot, nous envisagerons comment l'accrochage des œuvres d'art influence les yeux du salonnier. Si Diderot, conceptualisant de façon générale l'importance d'exercer l'autonomie de sa vue, conclut que sa première tâche de critique face au tableau est d'apprendre peu à peu à aiguiser son regard pour admirer le talent de l'artiste, il est indispensable de considérer l'emprise des conditions matérielles dans la mesure où le salonnier spectateur élabore son sens de la vue. Notons que le Salon est en une manifestation mondaine qui attire un public de dilettantes et que Roger de Piles a souligné que l'art s'adresse même aux inexpérimentés : « Le spectateur n'est point obligé de savoir ce que sait un peintre, il n'a qu'à s'abandonner à son sens commun pour juger de ce qu'il voit¹. » Aussi le spectateur moyen, qui n'a pas de prétention à la critique d'art, laisse-t-il librement son regard divaguer sur les tableaux, mais dans un espace déterminé et ordonné : le salon carré du Louvre. Tout dilettante qu'il soit, le spectateur qui y pénètre voit son expérience picturale encadrée et influencée par les conditions matérielles d'exposition des tableaux ; conditions dont l'importance requiert quelques analyses. Dans ce chapitre, en passant par les conditions objectives de l'accrochage épluchées par Isabelle Pichet sous l'angle de la muséologie, nous essayerons de concrétiser ces conditions matérielles apparues dans les *Salons* en fonction des théories muséologiques, ensuite de nous focaliser plus sur les perceptions subjectives de Diderot à la disposition des œuvres d'art au Louvre. Il est indispensable de commencer par la contemplation sur les analyses muséologiques d'Isabelle Pichet, à qui cette étude doit beaucoup, élaborant les idées principales muséologique et historien de l'art dans ses recherches : ses analyses en particulier sur les *Salons* de Diderot nous permettent d'avoir une vue générale, voire d'appliquer ses théories aux différents exemples. Or, l'accrochage ne reste pas seulement dans l'objectivité visuelle, le salonnier – qui n'est qu'un spectateur, un inexpérimenté à l'époque – insinue son interprétation de cette disposition sous l'égide de sa subjectivité verbale. Nous allons ainsi flâner à la frontière entre l'objectivité – l'accrochage du côté muséologique – et la subjectivité – l'interprétation de Diderot sur l'accrochage dans ses *Salons*.

¹ Roger DE PILES, *Seconde Conversation sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, dans le *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, Cellot & Jombert, Paris, 1775, p. 84.

1.2.1. Conditions au Louvre : naissance de l'accrochage

Ouvert pendant un mois depuis le jour de la fête du roi (25 août), le Salon n'exhibe que les œuvres d'art des artistes agréés. Selon le décompte précis d'Udolpho van de Sandt¹, cette exposition bisannuelle expose de cent vingt-quatre à deux cent trente-deux tableaux entre 1759 et 1781 ; ce nombre ne semble pas considérable de nos jours, mais il faut souligner sa remarquable progression : en deux décennies, la quantité de tableaux est presque doublée. Dans le Salon carré², de nombreux tableaux sont exposés sur lesquels beaucoup de visiteurs de l'époque portent leur regard. Diderot lui-même semble trouver que trop de tableaux sont exposés dès sa première visite en 1759 : « Beaucoup de tableaux, mon ami, beaucoup de mauvais tableaux » (DPV, XIII, 68). Indiscutablement, les visiteurs, face à la surabondance d'œuvres d'art, devaient se sentir « submergé[s] par la masse, surtout si l'on y ajoute les sculptures³ » ; les sculptures, placées sur des tables, au rez-de-chaussée, dans la cour d'accès, ou à l'étage, augmentent la densité visuelle, que l'on retrouve dans le tableau de Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) [Fig. 2].



Fig. 2 - Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon du Louvre en 1779*, Huile sur papier collé sur toile, 19,5 x 44 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

D'ailleurs, nous pouvons constater par l'adjectif « mauvais » dans le commentaire de Diderot sa perception subjective pour les tableaux. En tant que dilettante inexpérimenté, il obtient –

¹ Udolpho VAN DE SANDT, « Le Salon de L'Académie de 1759 à 1781 », *Diderot & Art de Boucher à David : les Salons 1759-1781*, Commissaires de l'exposition : Marie-Catherine Sahut & Nathalie Volle, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1984, p. 79-84.

² Il est à noter que le fameux salon carré n'est pas carré, puisqu'il mesure vingt-quatre mètres sur quinze mètres soixante-dix, sous plafond dix-huit mètres, pour l'histoire de cette dénomination, voir l'article « Salon carré » de Pierre Rosenberg dans le *Dictionnaire amoureux du Louvre*, Plon, Paris, 2007, p. 794-796.

³ Barthélemy JOBERT, « Diderot dans son cadre : Le Salon au XVIII^e siècle », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, dir. Pierre Frantz et Élisabeth Lavezzi, PUPS, Paris, 2008, p. 23.

aussi bien que ses théories développées dans sa *Lettre sur les aveugles* – l'autonomie de sa vue à partir de ses expériences subjectives : le sens de la vue du salonnier accumule ses jugements empiriques au sein de l'influence des conditions matérielles objectives. La densité des œuvres d'art dans un espace limité est éloignée de nos habitudes et sensibilités modernes, c'est ainsi que les visiteurs de l'époque devaient flâner en esquivant non seulement les autres visiteurs mais aussi les sculptures, tout en essayant de contempler les œuvres d'art. Dans le *Salon de 1771*, Diderot relate encore une fois cette caractéristique à Grimm : « Comme tout n'est que comparaison dans ce monde, je ne doute pas que la grande quantité de tableaux qui s'y trouvent ne vous eût embarrassé beaucoup. » (Salons, IV, 133) Cette relativité de deux expériences esthétiques du visiteur moderne et de celui du XVIII^e siècle nous invite à remarquer une nécessité de procéder à un effort d'imagination pour retrouver les conditions matérielles de l'expérience visuelle du spectateur du XVIII^e siècle.

Or, vu que Diderot dit « tout n'est que comparaison dans ce monde », nous pouvons nous rendre compte d'une nécessité pour le spectateur du Salon de comparer les tableaux l'un avec l'autre au sein d'une vue entière de disposition des œuvres. D'où naît des perceptions subjectives des spectateurs en dépit de l'accrochage visuel (objectif) : on s'imprègne de sa perception esthétique (subjective), arrive enfin à interpréter la disposition picturale de sa propre manière. Dans le contexte où la densité des œuvres d'art est absolue, il est inévitable que la vue des visiteurs du Salon est intrinsèquement influencée par l'accrochage des tableaux. Il oblige le spectateur à isoler mentalement le tableau particulier qui l'intéresse du mur d'images.

La notion d'accrochage, centrale aujourd'hui dans les réflexions muséologiques, en est encore à ses balbutiements à l'époque (le terme-même d'accrochage étant du reste un mot récent¹), mais les spectateurs semblent déjà accorder de l'importance à la façon dont sont exposés les œuvres au Salon. Le *Mercur de France* explique son importance dès la première exposition en 1737 :

Quoique ce Salon soit fort beau, rien n'est comparable à la Grande Galerie du Louvre [où avaient eu lieu les deux mémorables expositions de 1699 et 1704] pour la beauté du jour, égal partout, et où aucune place ne peut avoir de préférence sur l'autre : les ouvrages y plaideraient, pour ainsi dire, à armes égales et la décoration serait incomparablement plus belle partout².

¹ La définition de l'« Accrochage » n'apparaît qu'à la 9^{ème} édition (actuelle) du Dictionnaire de l'Académie française : « Action de lier un objet à un support ou de relier des objets entre eux ; résultat de cette action. *L'accrochage d'une tapisserie au mur. L'accrochage des tableaux dans une galerie.* »

² Antoine DE LAROQUE, « Exposition de tableaux, dessins, sculptures, gravures et autres ouvrages des peintres, sculpteurs et graveurs de l'Académie royale de peinture et sculpture », *Mercur de France*, Volume 119, septembre 1737, p. 2016.

Cette critique du *Mercur de France* nous indique que, déjà, les artistes et les spectateurs sont attentifs à l'éclairage, à la disposition des tableaux, à l'écart qu'il y a entre les œuvres, à la façon dont elles s'intègrent dans le décor du Louvre ; le tout avec un impératif non négligeable : ne pas favoriser une œuvre par rapport à une autre... Toutefois, les *Salons* de Diderot nous permettent de nous focaliser sur une marge d'analyse liée à sa perception subjective de l'accrochage tout en repérant la prédilection de ce salonnier pour l'accrochage pratiqué par Chardin. En outre, il ne faut pas oublier que le Salon demeure, implicitement, un concours où les artistes viennent chercher la bénédiction du tout Paris et de l'Académie. L'enjeu est énorme, et un mauvais accrochage peut cruellement desservir un peintre comme le formule Antoine Renou : « l'Académie de peinture fait entrer un artiste en réputation, et les victoires multipliées qu'il remporte au Salon accroissent sa renommée¹ ».

L'accrochage, compte tenu de la densité des œuvres exposées, fait aussi dialoguer les œuvres entre elles, ou du moins rapproche certains tableaux, en impliquant dans le regard des spectateurs des comparaisons plus ou moins flatteuses. Ce rapport potentiel entre les tableaux est évoqué par Watelet dans l'article « Galerie » de l'*Encyclopédie* : « un assemblage de tableaux qui indépendamment des convenances particulières auxquelles ils sont astreints, auraient entre eux des rapports d'action et d'intérêt qui les lieraient les uns aux autres, serait une image sensible des poèmes dont je viens de parler². » Il décrit ainsi la possibilité qu'une œuvre totale, globale émerge du rapprochement ingénieux des tableaux particuliers. Diderot lui-même dans le préambule de son *Salon de 1771* confesse la difficulté qu'il a parfois à faire abstraction d'une œuvre médiocre quand elle jouxte une œuvre digne d'intérêt : « Il faut, je l'avoue, une vue habituée et sûre pour ne pas laisser surprendre son jugement par des compositions médiocres, mais vigoureuses, qui se trouvent être voisines de tableaux aussi faibles, mais qui leur disputent par d'autres parties » (*Salons*, IV, 133). Les tableaux ont donc une influence les uns sur les autres, ou plutôt, c'est l'accrochage et la mise en scène du Salon qui influencent la réception de telle ou telle œuvre. Se révèle ainsi le rôle de l'exposition comme médium³ entre les œuvres et les spectateurs.

Évidemment, le salonnier s'imprègne de l'accrochage du Louvre même s'il se met à le considérer de sa propre manière dans le cadre de son compte-rendu ; l'accrochage des tableaux

¹ Antoine RENO, *Esprit des statuts et règlements de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pour servir de réponse aux détracteurs de son régime*, Paris, Vve Hérisson, 1790, p. xx.

² Claude-Henri WATELET, Article « Galerie » (Peinture), vol. VII (1757), p. 443b.

³ Ce statut de médium matériel entre l'œuvre d'art et le spectateur et son importance dans la pensée de Diderot ont été étudiés par Giuseppe DI LIBERTI, « Dans le corps de l'œuvre : Pour une préhistoire du médium chez Diderot », *Art, médium, média*, sous la direction de Pascal Krajewski, L'Harmattan, Paris, 2018, p. 27-29.

constitue un des « facteurs extérieurs¹ » qui transforment l'écriture critique de Diderot en lui imposant de prendre compte la position matérielle de l'œuvre et les rapports qu'elle entretient avec les tableaux voisins.

1.2.2. Conditions physiques des visites au Louvre

Avant de nous intéresser aux interactions entre les tableaux à travers les choix d'accrochage, penchons-nous sur ce que Diderot laisse comme trace des contraintes matérielles rencontrées par le spectateur du Salon. Une des contraintes matérielles est l'éclairage des œuvres ; dans la mesure où on juge des tableaux, l'éclairage est une des conditions qu'il faut prendre compte dans le Salon. Diderot souligne l'importance de la lumière dans le commentaire du *Saint Denis* de Vien en 1767 : « Mon ami, lorsque vous aurez des tableaux à juger, allez les voir à la chute du jour. C'est un instant très critique. S'il y a des trous, l'affaiblissement de la lumière les fera sentir » (DPV, XVI, 102). La lumière qui éclaire les tableaux est donc un élément essentiel pour bien regarder dans le Salon. Diderot évoque ainsi le rôle de la lumière dans son commentaire du portrait de *Carle*, l'oncle de Michel Vanloo en disant « Il [le portrait] était sur la face la plus éclairée » (DPV, XIV, 53). Comme ce portrait et les œuvres de Carle Vanloo qui sont disposées symétriquement se situent sur le mur nord du Salon, ils sont éclairés par les cinq fenêtres latérales situées au sud de la salle [Fig. 3].

Puisque la lumière naturelle est trop faible pour éclairer toutes les œuvres exposées au Salon, les peintres ont tendance à éclaircir leurs œuvres eux-mêmes. Il s'agit d'éclaircir les teintes, et de renforcer les contrastes entre les zones sombres et les zones claires des œuvres – toute la notion de clair-obscur provient de cette réflexion sur le rôle de la lumière, non seulement dans le sujet représenté, mais dans le lieu d'exposition qui doit mettre en évidence le contraste. Roger de Piles évoque le rôle central du clair-obscur dans son ouvrage : « Quoi que la lumière et l'ombre ne puissent se représenter qu'avec de la couleur, néanmoins elles ont leur intelligence particulière qui s'appelle le Clair-Obscur, et qui est la base du Coloris, comme les proportions et l'Anatomie sont la base du Dessin². » Or, l'accrochage dans l'ombre devient une manière dont le tapissier exprime sa critique ; dans le *Salon de 1761*, Diderot indique ce point en commentant Millet Francisque : « On a caché le *Repos de la Vierge* dans un endroit opposé au jour, où il est impossible de l'apercevoir, et c'est vraisemblablement un bon office de M.

¹ Huguette COHEN, « Diderot et les limites de la littérature dans les *Salons* », *Diderot Studies*, Vol. XXIV, dir. Otis Fellows and Diana Guiragossian Carr, Droz, Genève, 1991, p. 42.

² Roger DE PILES, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Seconde conversation, Slatkine reprints, Genève, 1970, p. 275.

Chardin, qui a ordonné cette année le Salon » (DPV, XIII, 246). En mettant ce tableau hors de la zone d'éclairage, Chardin l'a doublement « relégué dans l'ombre » pour jouer avec le sens second imagé de l'expression.



Fig. 3 - Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon du Louvre en l'année 1753*, Estampe, 14,4 x 17,8 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.

La contrainte physique du spectateur Diderot lui-même se joue comme un des facteurs qui influence sa vue de l'exposition. À plusieurs reprises, le salonnier mentionne des œuvres qu'il n'a pas pu voir, ou pas assez bien ni assez longtemps, en raison des défauts de la disposition des œuvres. Dans le *Salon de 1759*, en commentant le *Martyre de Saint André* de Jean-Baptiste Deshayes, il écrit : « On loue un Martyre de Saint André de Deshayes. Je n'en saurais que dire, il est placé trop haut pour mes yeux » (DPV, XIII, 79). De même, dans le *Salon de 1767*, il évoque encore une fois la disposition d'une peinture d'histoire qui dépasse la portée de sa vue, le *Massacre des Innocents* de Michel-Barthélemy Ollivier : « Ce tableau placé très haut et composé d'un grand nombre de figures se voyait difficilement. Je demandai à Boucher ce que c'était » (DPV, XVI, 454). Cette fois Diderot interroge son compagnon, François Boucher, le peintre du roi reconnu à l'époque. Ces exemples de la limite visuelle montrent également une possibilité d'une myopie du salonnier, autrement dit sa propre contrainte physique. Paradoxalement, ces commentaires de Diderot invitent les spectateurs à regarder les tableaux, nous les expérimentons à partir de l'absence de la vue du salonnier, de sa description

aussi bien que l'aveugle dans son ouvrage philosophique, qui expérimente sa vue à partir de son absence. Une autre fois, Diderot se contente d'évoquer l'impression et la composition générales de l'*Adoration des mages* de Jean Bardin dans le *Salon de 1781*, ses détails lui étant inaccessibles : « Je ne dirai rien sur les détails du dessin, le tableau étant hors de la portée de mes yeux » (Salons, IV, 342). Au contraire, une peinture située trop bas influence également le regard de Diderot : il change son attitude comme lorsqu'il commente les dessins de Jacques-Philippe Caresme dans le *Salon de 1767* : « Ils étaient accrochés au-dessous des morceaux de sculpture de Jean-Baptiste Lemoyne (dit Le Moine dans les *Salons*) ; et l'on était là plus courbé que debout » (DPV, XVI, 463). Ces témoignages nous indiquent combien la disposition des œuvres dans le Salon était éloignée des accrochages contemporains dans la plupart des musées ; l'espace dans le salon carré est restreint, et il faut bien y faire tenir des œuvres de plus en plus nombreuses, souvent au détriment de la visibilité des tableaux et de la possibilité de leur déploiement dans l'espace. Le Salon de 1753 [Fig. 3] croquis par Saint-Aubin permet d'imaginer cette complexité en montrant la structure de la salle qui comporte escalier, fenêtres et murs.

1.2.3. Tapissier, responsable et auteur de l'accrochage

Une fois démontrée l'importance de la disposition matérielle des toiles lors du Salon, pour un spectateur anonyme comme pour un critique de la trempe de Diderot, se pose naturellement la question de l'origine de cette disposition. Comme la remarque de Watelet dans l'article « Galerie », citée plus haut, le soulignait, l'agencement des toiles est la réalisation d'une œuvre d'art supérieure à partir d'œuvres singulières ; et la subtilité tout autant que la difficulté de la tâche n'avaient pas échappé aux organisateurs du Salon, qui confiaient l'accrochage à un homme appelé « tapissier ». L'origine du terme est incertaine¹. Diderot l'utilise, en l'évoquant comme un mot courant dans les milieux de l'époque, mais il est l'une des seules sources majeures dont nous disposons à attester de l'emploi de ce vocable. Les dictionnaires successifs de l'Académie française ne font pas mention d'une acception plus étroite que celle d'artisan spécialisé dans les tapisseries, pas plus que les dictionnaires d'artistes. Diderot glisse pourtant (nous soulignons) : « Chardin qui a été cette année *ce qu'ils appellent*

¹ Ni dans l'*Encyclopédie*, ni dans le dictionnaire de l'Académie française, ni les dictionnaires des artistes comme Watelet, Antoine-Joseph Pernety ne définissent le mot « tapissier » comme celui qui joue le rôle de décider de l'accrochage des tableaux dans les Salons. L'*Encyclopédie* et le Dictionnaire de l'Académie française définissent le « tapissier » que pour désigner celui qui fabrique, vend des tapisseries et des meubles.

*le tapissier*¹, [...] » (DPV, XIV, 74). Après cette première occurrence dans le *Salon de 1765*, Diderot continue à utiliser le terme « tapissier » pour désigner Jean-Baptiste Siméon Chardin. Celui-ci s'occupe de l'accrochage des tableaux pour les Salons de 1761 à 1773, couvrant chronologiquement la majeure partie des *Salons* de Diderot. Après le *Salon de 1769*, le salonnier ne parle plus de « tapissier » dans sa critique².

Comme Isabelle Pichet l'explique dans l'introduction de son ouvrage³, les conditions d'accrochage ont été prises en compte dès l'ouverture de l'exposition, mais une vraie réflexion sur l'accrochage est apparue au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle avec les Salons. Dans ce contexte, le rôle du tapissier est mis en relief parce qu'il forme une sorte de « discours⁴ » adressé aux visiteurs du Salon à travers son accrochage. Autrement dit, le tapissier relie les œuvres d'art entre elles en les mettant à une certaine place, cette disposition fait émerger un sens nouveau et inspire la vue des spectateurs. Cet « ancêtre du commissaire ou du muséographe moderne⁵ » groupe les œuvres d'art, les fait accrocher et crée un intérêt entre elles. Avant l'ouverture du Salon, le tapissier a charge de l'accrochage, ce qui prenait environ un mois⁶. Bien qu'il s'occupe de l'organisation, il ne choisit pas les œuvres qui vont être exposées, c'était le rôle d'un comité d'académiciens.

L'accrochage pensé par le tapissier comporte une « valeur sémantique » étant donné qu'il incite les visiteurs à regarder les tableaux selon un plan dû au tapissier. Ainsi le tapissier projette un dessein dans son accrochage. Du fait de l'accrochage du tapissier, la comparaison, l'opposition ou même la compétition affleurent ; cette mise en exposition devient pour les

¹ L'emploi de ce terme se constate dans une note de Grimm réservée aux lecteurs des *Correspondances littéraires* : « On appelle le tapissier du Salon celui que l'Académie choisit pour ranger et placer les tableaux. Cet emploi est important. On y peut favoriser les uns et desservir les autres. [...] Tous les voisins ne sont pas également désirables. Il y en a tel qui tue son voisin sans miséricorde. Ainsi le tapissier, pour peu qu'il ait de goût et de malice, peut faire de cruelles niches à ses confrères » (*Salons*, Jean Seznec et Jean Adhémar (éd.), vol II, 1957-1967, The Clarendon Press, Oxford, p. 87.)

² Cinq artistes, y compris Chardin, ont occupé le poste de tapissier dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : Jacques André Portail (de 1741 à 1759), Jean-Baptiste Siméon Chardin (de 1761 à 1773), Joseph-Marie Vien (1775), Louis-Jean-François Lagrenée l'Aîné (de 1777 à 1781) et, enfin, Charles Amédée van Loo (de 1783 à 1789). Même si les *Salons* de Diderot vont jusqu'en 1781, ce dernier ne désigne pas Vien et Lagrenée comme des tapissiers.

³ Isabelle PICHET, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789), Expographie, critique et opinion*, Hermann, Paris, 2012, p. 13-14. Sur la question de l'accrochage et du « tapissier », il est indispensable de voir cette étude sérieuse et originale. Cet ouvrage a beaucoup aidé cette sous-partie à comprendre profondément les procédés de l'accrochage et le rôle du tapissier.

⁴ Cette approche de voir la disposition des œuvres du tapissier en « discours » s'est construite également dans la recherche d'Isabelle Pichet. Voir chapitre II. Les discours de l'exposition dans *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789), Expographie, critique et opinion, op. cit.*, p. 51-105.

⁵ Isabelle PICHET, « Le Tapissier : Auteur du discours expographique au Salon (1750-1789) », In : *Culture & Musées*, n° 20, 2012, p. 191.

⁶ Barthélemy JOBERT, « Diderot dans son cadre : Le Salon au XVIII^e siècle », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture, op. cit.*, p. 23.

visiteurs une occasion de bien regarder, d'expérimenter, et de former leur goût selon le « discours » du tapissier. Le tapissier, en tant que responsable de l'accrochage, est en quelque sorte un auteur qui concrétise son propre discours dans le Salon. Quant aux artistes de l'époque, l'exposition de leurs œuvres d'art au Salon sert à faire remarquer les défauts de leurs œuvres et à les corriger et compléter. Enfin, les œuvres des peintres prospèrent car la disposition leur permet de se comparer, de s'inspirer les uns des autres. Le public arrive à « s'éclairer par des comparaisons rapprochées », et les artistes à « perfectionner sans relâche leur technique picturale¹. »

Basée sur les théories de la muséologie et de la communication de Jean Davallon² et de Roman Jakobson³, Isabelle Pichet indique que « le récit proposé par le tapissier et celui reconstruit par le visiteur ne seront jamais identiques⁴ » en vue des différences de statut social, de connaissances et d'expériences. Autrement dit, la disposition du tapissier – en discours langagier, le message selon le schéma de Jakobson dans la communication – peut être lue différemment par chaque visiteur. Il est incontestable que la tâche du tapissier a une influence non seulement sur les visiteurs et les artistes, mais aussi sur l'œil d'un écrivain comme Diderot qui a repéré les relations de dialogue entre des œuvres d'art qui se retrouvent comme contiguës. La valeur sémantique du tapissier se différencie ainsi de celle de Diderot – réalisée en écriture des *Salons* – qui lit le discours du tapissier de sa propre manière.

Parmi les artistes qui assurèrent cette tâche de tapissier, Chardin est celui qui influa le plus la critique d'art de Diderot ; il était un ami qui enseigna au salonnier la manière de voir des tableaux, et aussi il se vit confier la charge de tapissier pendant la période centrale (de 1761 à 1773) des *Salons* traités par Diderot. Cet artiste est reçu par l'Académie le 25 septembre 1728 :

Le même jour, le Sr Jean Siméon Chardin, peintre dans le talent des animaux et des fruits, a présenté plusieurs tableaux dans ce genre, desquels l'Académie a été si satisfaite qu'ayant pris de même les voix par les fèves, elle a agréé sa présentation et l'a reçu en même temps en qualité d'Académicien, retenant deux de ces tableaux, auxquels il mettra des bordures, représentant l'un un buffet et l'autre une cuisine,

¹ Else Marie BUKDAHL, *Diderot, critique d'art*, tome I. Théorie et pratique dans les *Salons* de Diderot, Traduit du danois en français par Jean-Paul Faucher, Rosenkilde et bagger, Copenhague, 1980, p. 374.

² Voir Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre : stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan Communication, 1999 et « Le musée est-il un média ? », *Publics et musées : revue internationale de muséologie*, n° 2, 1993, p. 99-122.

³ Roman JAKOBSON, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 209-248.

⁴ Isabelle PICHET, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, op. cit., p. 52.

pour son tableau de réception, et a modéré son présent pécuniaire à cent livres, et il a prêté le serment de même.¹

Ainsi, avant qu'il prenne ses fonctions de tapissier en 1761 succédant à Jacques-André Portail, Chardin était déjà un des membres de l'Académie. Il fait l'apprentissage des arts pendant plusieurs dizaines d'années dans les Salons, et il poursuit son travail en tant que tapissier dans les huit Salons jusqu'en 1773 où il démissionne « parce qu'il se fait vieux et que la charge est devenue trop lourde². » Le salonnier connaît cet artiste depuis au moins 1761 puisqu'il écrit dans son *Salon de 1761* : « Chardin est homme d'esprit, et personne peut-être ne parle mieux que lui de la peinture » (DPV, XIII, 245). Chardin est capable « par son rang dans l'Académie, de concilier les esprits en leur conservant les droits d'ancienneté dont les artistes sont jaloux, sans préjudicier à l'agrément du coup d'œil³ ». Il est donc un habile tapissier qui ménage les effets artistiques comme les susceptibilités et les carrières artistiques. En plus, il avait une relation étroite avec les « courants intellectuels extra-académique et extra-artistique. [extra-academic and extra-artistic intellectual currents⁴] ». En tant qu'académicien depuis le début du XVIII^e siècle, Chardin se sert non seulement des règles académiques pour l'accrochage comme la hiérarchie des genres de peinture ou le rapprochement symétrique, mais aussi il y réalise l'esprit encyclopédique des Lumières⁵.

Diderot cherche à repérer la méthode d'accrochage de Chardin. Elle consiste à rassembler des œuvres d'art d'un même genre en manifestant « une conception précise des qualités abstraites de l'art⁶ », et même parfois à les faire se compléter, dialoguer en rapprochant certaines œuvres qui traitent de sujets proches. En outre, les visiteurs sont invités à distinguer « l'énorme différence d'une bonne chose et d'une excellente » (DPV, XVI, 249) parmi les œuvres d'art exposées. Le salonnier Diderot évoque la nécessité de comparer les œuvres en commentant l'art de Pierre-Antoine Demachy :

Les belles études qu'il y aurait à faire au Salon ! Que de lumières à recueillir de la comparaison de Vanloo avec Vien, de Vernet avec le Prince, de Chardin avec Roland, de Machy avec Servandoni ! Il faudrait être accompagné d'un artiste habile et véridique qui nous laisserait voir et dire tout à notre aise et qui nous

¹ *Procès-Verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1648-1793, tome V, Charavay Frères, Paris, 1883, p. 47-48.

² Isabelle PICHET, « Le Tapissier : Auteur du discours expographique au Salon (1750-1789) », *op. cit.*, p. 195.

³ Lettre de Cochin au marquis de Marigny, 13 juillet 1761, cité par Richard WRIGLEY, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 62-63

⁴ Ryan WHYTE, "Exhibiting Enlightenment : Chardin as tapissier", *Eighteenth-Century Studies*, SUMMER 2013, Vol. 46, No. 4 (SUMMER 2013), Published by: The Johns Hopkins University Press. Sponsor: American Society for Eighteenth-Century Studies (ASECS), URL : <https://www.jstor.org/stable/23524194>, p. 549.

⁵ *Ibid.*, p. 548-549.

⁶ Else Marie BUKDAHL, *Diderot, critique d'art*, tome I. Théorie et pratique dans les *Salons* de Diderot, *op. cit.*, p. 373.

cognerait de temps en temps le nez sur les belles choses que nous aurions dédaignées et sur les mauvaises qui nous auraient extasiés. [DPV, XIV, 151]

C'est parce qu'il permet la « comparaison » entre des artistes travaillant sur des sujets proches que le Salon peut être un lieu possible d' « études », que prolongeront des visites accompagnées par un expert, comme ce fut le cas pour Diderot avec Chardin, Georges de La Tour et Étienne Maurice Falconet entre 1759 et 1763.

1.2.4. Les règles : le sens de pouvoir, dimension et genre de peinture

Nous voudrions nous attacher à présent à examiner les manières dont le tapissier dispose des œuvres d'art. Plusieurs règles sont appliquées, on peut les découvrir en regardant avec attention les dessins de Saint-Aubin, qui sont « la seule trace visuelle¹ » des accrochages de l'époque. Quelques indices des règles de l'accrochage se trouvent dans le livret du Salon de 1737 :

Comme l'exposition se fait dans un grand Salon carré, que M. Stiemart, chargé de soin de cette décoration, a été obligé, pour garder l'ordre et la symétrie, de placer de côté et d'autre les ouvrages d'un même auteur, l'on a eu attention dans cette description, de désigner la hauteur et largeur de tous les tableaux de grandeur extraordinaire et à l'égard des autres dont les formes sont moyennes et petites on ne pourra manquer de les connaître ayant le livre à la main et de les trouver, par l'arrangement indiqué, qui y est exactement observé².

Cette obligation de « garder l'ordre et la symétrie » fait partie des principes auxquels François Albert Stiémart, qui occupe le rôle de tapissier de 1725 à 1740, a dû se conformer. La précision du livret explique non seulement le fait que l'accrochage est un travail délicat, mais aussi en quoi le tapissier guide la vue des visiteurs. Ce n'est pas que les considérations muséologiques modernes soient ignorées (la citation mentionne bien la possibilité de rassembler les œuvres en fonction de leur auteur), mais on considère alors que prévaut sur cet impératif pédagogique une mission esthétique, où doit triompher le dialogue entre les œuvres et l'harmonie avec la salle. On privilégie l'effet visuel sur le public. Par ailleurs, la disposition des œuvres d'art est un défi matériel, car il faut déjà établir « une place nette » dans l'espace limité du Louvre et arranger les œuvres efficacement selon les indications du tapissier. Les œuvres d'art sont disposées très près les unes des autres, « du sol jusqu'au plafond, et parfois attaché[e]s si haut que le visiteur

¹ Stéphane LOJKINE, *L'Œil révolté*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 2007, p. 55.

² Jules-Joseph GUIFFREY, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris, J. Laget, Librairie des Arts et Métiers-Éditions, 1990 (1869-1872), Salon 1737.

devait se munir de jumelles¹. » Aussi l'accrochage ne doit pas négliger l'existence des visiteurs en respectant les règles de l'Académie puisqu'il leur fallait se tenir en face des murs sur lesquels les œuvres d'art sont exposées assez haut ; en recourant aux dessins de Saint-Aubin, nous pouvons savoir que le mur du Salon est relativement haut par rapport à un visiteur. Quelles sont alors les règles qui pèsent comme une obligation sur le tapissier, et dans quelle mesure permettent-elles l'émergence d'un discours du tapissier sensible dans son accrochage ? L'accrochage à la lumière des règles se clarifie par Isabelle Pichet dans sa thèse et son ouvrage, sous le nom des conventions² – hiérarchie des genres, l'harmonie, la symétrie, l'accrochage à touche-touche, le goût et les caractères.

L'une des règles qui domine l'accrochage au XVIII^e siècle est la hiérarchie. Déjà, la hiérarchie sociale s'est étendue au Salon ; les portraits royaux bénéficient d'une place privilégiée puisqu'ils sont commandés par le roi³. Le pouvoir des membres de l'Académie est aussi un des facteurs dont dépend l'accrochage. D'autre part, la hiérarchie des dimensions des peintures s'est imposée au Salon, une peinture aux dimensions plus grandioses se positionne ainsi plus haut qu'une peinture plus petite. Ainsi s'établit une dichotomie : « le haut vs le bas, le grand vs le petit⁴. » Naturellement, les moyens et grands formats sont accrochés en haut du mur, tandis que les petits formats sont placés « en bas des cimaises, à hauteur du visiteur⁵ » pour favoriser le regard des visiteurs. Outre l'aspect logique et physique (les petites peintures seraient pour ainsi dire invisibles si elles se situaient tout en haut), cette disposition favorise un effet esthétique : les petites toiles, à hauteur d'homme, acquièrent une dimension plus intime tandis que les toiles monumentales, en hauteur, condamnent le spectateur à une contre-plongée qui les fait paraître plus grandioses encore.

De plus, la hiérarchie des genres de peinture, définie par Félibien⁶, est un élément essentiel pour arranger les œuvres d'art. Comme la peinture d'histoire est le genre privilégié et

¹ Claire MAINGON, *Le Salon et ses artistes, une histoire des expositions du Roi soleil aux Artistes Français*, avec la collaboration de Daniel BERGEZ, Hermann, Paris, 2009, p. 13.

² Isabelle PICHET, « Expographie, critique et opinion : les discursivités du Salon de l'Académie de Paris (1750-1789) », Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, Décembre 2009, p. 110-123 ; *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, *op. cit.*, p. 51-105.

³ Sur l'« émanation du trône [“emanation of the throne”] », un facteur pour constituer l'exposition au XVIII^e siècle, voir McClellan Andrew, *Inventing the Louvre – Art, Politics, & the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge University Press, 1994, p. 83.

⁴ Isabelle PICHET, « Le Tapissier : Auteur du discours expographique au Salon (1750-1789) », *op. cit.*, p. 197.

⁵ Barthélemy JOBERT, « Diderot dans son cadre : Le Salon au XVIII^e siècle », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, *op. cit.*, p. 23.

⁶ Isabelle Pichet analyse dans son ouvrage la hiérarchie des genres expliquant la disposition des œuvres, voir *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, *op. cit.*, p. 65-66 : « La convention de la hiérarchie permet au tapissier de proposer une répartition qui paraît faciliter la mise en place de centres d'intérêt conceptuels en plus d'imposer un premier regroupement d'œuvres de dimensions similaires qui orneront le haut et le bas des

comme elle a tendance à avoir un grand format, elle se situe tout haut du mur. Au contraire, les petits formats comme la peinture de genre, le paysage et le portrait, y compris les peintures de forme ronde ou ovale nommées *tondi*, sont accrochés plus bas. Inévitablement, les peintures se groupent par genre, ce qui invite les visiteurs à comparer les peintures qui ont des sujets identiques ou semblables. Le classement par dimension rejoint la hiérarchie des genres et invite les spectateurs à juger des œuvres en fonction de leur relation avec un certain canon générique, plus que comme œuvres originales valant pour elles-mêmes.

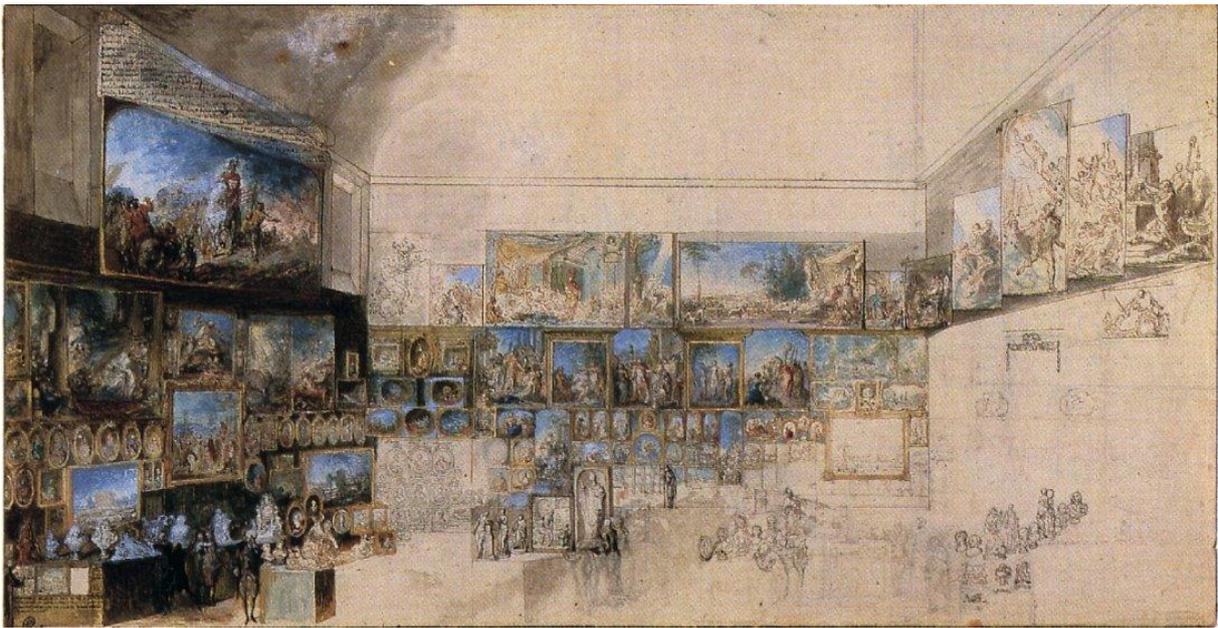


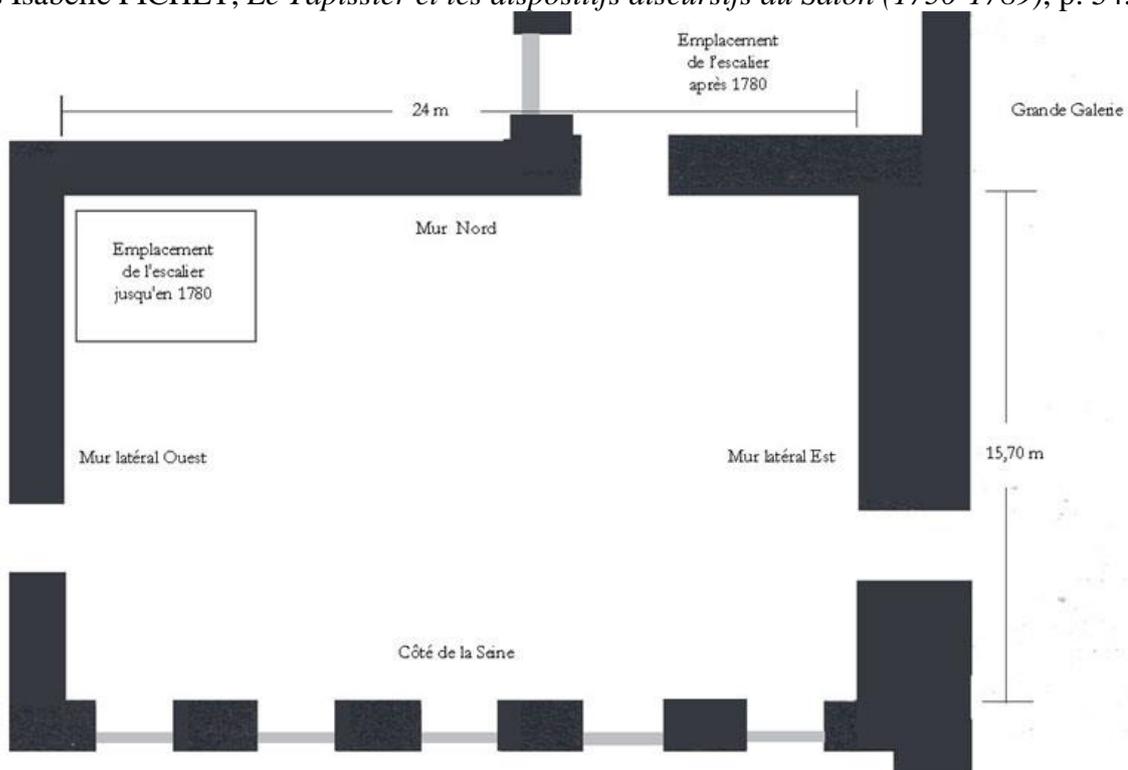
Fig. 4 - Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1765*, Dessin, 24 x 46, 7 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Prenons pour exemples de cette règle hiérarchique, définie par une convention chez Isabelle Pichet, les dessins de Saint-Aubin. Au Salon de 1765 [Fig. 4], nous pouvons constater que les peintures d'histoire se positionnent tout haut du mur ; sur le mur de gauche on voit *La Descente de Guillaume le Conquérant en Angleterre* de Nicolas-Bernard Lépicié, sur le mur en face on voit *Le Baptême de Jésus-Christ* de Nicolas Guy Brenet et *La Course d'Hippomène et d'Atalante* de Noël Hallé. Enfin, sur le mur de droite on voit la *Résurrection de Jésus-Christ* en forme longue de Gabriel Briard et le *Saint Ambroise présentant à Dieu la lettre de Théodose* de Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné.

murs. [...] Les genres nobles sont placés au-dessus des genres de second ordre. Les tableaux d'apparat bien mis en évidence. Les grands tableaux d'histoire, les allégories et les scènes religieuses surplombent l'espace, tandis que les tableaux de fleurs ou de rocailles, de plus petites dimensions, longent la bordure inférieure de la mise en exposition. À la faveur de cette démonstration, la convention hiérarchique serait donc respectée physiquement. Les genres nobles, par leur emplacement et leur proximité du plafond, se rapprocheraient du sacré. »

Si on regarde plus bas, sur le mur de gauche, les *tondi* en forme ronde ou ovale se trouvent le long du mur et sur le mur en face à gauche les *Attributs* de Chardin sont rassemblés. En tenant compte du fait que l'escalier du Salon se trouve à gauche du mur nord [Schéma. 3] jusqu'en 1780, il est probable que le *Bocal d'olives* de Chardin en 1763 se positionnait plutôt en bas du mur, d'autant que Diderot écrit : « Celui qu'on voit en montant l'escalier, mérite surtout l'attention » (DPV, XIII, 379).

[Schéma. 3] Plan du Salon en 1780
dans Isabelle PICHET, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, p. 54.



Ce rassemblement des tableaux d'après la hiérarchie de genre et de dimension nous suggère que l'accrochage du tapissier cherche à construire un discours. Dans le *Salon de 1767* à propos duquel Isabelle Pichet analyse l'accrochage selon la hiérarchie des genres de peinture, elle décrit que « le discours de l'exposition mis en place par Chardin sur ce mur semble construit dans un seul but, celui de diriger le regard des visiteurs¹ ». Diderot lui-même indique cet aspect dans son commentaire du *Saint Denis prêchant la foi en France* de Vien en 1767 : « De quelque manière que des objets animés soient disposés les uns à côté des autres, je ne dirai qu'ils groupent que, quand ils seront liés ensemble par quelque fonction commune » (DPV, XVI, 108). Ainsi, le tapissier peut faire connaître aux visiteurs une conception précise des œuvres d'art en

¹ *Ibid.*, p. 80.

les regroupant selon leur genre. Certainement il en résulte une sorte d'émulation chez les artistes qui sont spécialisés dans un même genre : les peintres d'histoire, les paysagistes, les peintres de genre et de portrait font face aux comparaisons directes entre eux. Comme nous l'avons évoqué auparavant, cette émulation devient également une opportunité pour leurs œuvres de s'épanouir différemment.

1.2.5. Symétrie, une composante du beau

La symétrie est considérée comme une des règles fondamentales de la disposition et de l'accrochage des œuvres d'art au XVIII^e siècle. Cette notion s'est développée depuis l'Antiquité, en particulier dans le domaine de l'architecture ; elle était un des éléments « qui guide[nt] l'élaboration des ouvrages tant dans la distribution des plans que dans celle des façades¹. »

L'article « symétrie » dans l'*Encyclopédie* indique :

La symétrie, selon Vitruve, consiste dans le rapport et dans la conformité des parties d'un ouvrage à leur tout, et de la beauté de chaque partie, à celle de tout l'ouvrage, eu égard à une certaine mesure ; de sorte qu'il règne dans le bâtiment et dans tous ses membres, une aussi juste proportion que celle qu'ont les bras, les coudes, les mains, les doigts, et les autres membres du corps humain, les uns par rapport aux autres, et par rapport à tout le corps².

Diderot aborde cette notion dans ses *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, « S'il n'entre dans la notion de beau [...] que les notions d'ordre, de rapports, de proportion, d'arrangement, de symétrie, de convenance, de disconvenance³. » En outre, Diderot cite la symétrie plusieurs fois dans son article du « Beau » de l'*Encyclopédie*, il y remarque l'importance de la symétrie :

Mais si entre les objets également uniformes, les plus variés sont les plus beaux ; selon eux, réciproquement entre les objets également variés, les plus beaux seront les plus uniformes : ainsi le triangle équilatéral ou même isocèle est plus beau que le scalène ; le carré plus beau que le rhombe ou losange. C'est le même raisonnement pour les corps solides réguliers, et en général pour tous ceux qui ont quelque uniformité, comme les cylindres, les prismes, les obélisques, etc. Et il faut convenir avec eux, que ces corps plaisent certainement plus à la vue que des figures grossières où l'on n'aperçoit ni uniformité, ni symétrie, ni unité. [DPV, VI, 144]

¹ Isabelle PICHET, « La réutilisation de conventions artistiques par le Tapissier du Salon (1750-1789) », *Lumen*, n° 26, 2007, URL : <https://doi.org/10.7202/1012065ar>, p. 131.

² Article « Symétrie », *L'Encyclopédie*, Tome XV, 1765, p. 735a.

³ Dans les *Œuvres complètes de Diderot*, tome X, Texte établi par J. ASSÉZAT et M. TOURNEUX, Garnier, Paris, 1876, p. 26.

Pour Diderot, la symétrie est un facteur d'uniformité des objets qui fait le plaisir « à la vue ». Parmi les termes artistiques que Diderot évoque pour montrer qu'il les a appris en expérimentant les Salons, figure également cette notion de « symétrie ». Dans le préambule du *Salon de 1765*, il s'adresse à Grimm : « Seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu ; et ces termes de l'art, unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractère, expression, si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés » (DPV, XIV, 22).

Regardons la symétrie repérée dans les *Salons*. Du *Salon de 1767*, remontons au Salon de 1765 pour y bénéficier des analyses d'Isabelle Pichet, qui nous aideront à cerner les enjeux de la symétrie dans l'exposition. Observons-nous d'abord l'analyse d'Isabelle Pichet pour le *Salon de 1767* : en recourant au dessin de Saint-Aubin qui représente la vue générale de la salle d'exposition à l'époque, on repère pour 1767 la disposition en symétrie de deux peintures d'histoire, le *Miracle des Ardents* de Doyen et le *Saint Denis prêchant la Foi en France* de Vien. Chardin le tapissier met en exposition sur le mur nord cette symétrie « axiale » autour d'une peinture de l'axe central, le *Minerve et la Paix* d'Hallé. Celui-ci devient « une jonction et un signe égalitaire¹ » entre deux tableaux qui ont la même dimension, la même forme et le même genre de peinture. Voyons le schéma de peintures [Schéma. 4] établi par Isabelle Pichet, la symétrie entre ces deux grandes peintures se présente sur le mur nord, et il y a aussi le *Triomphe de la Justice* de Durameau qui « forme un trait d'union entre celles de Vien et de Doyen² » avec l'œuvre d'Hallé. Comme on l'indique la symétrie plaît à la vue, les visiteurs peuvent percevoir la beauté de cette disposition en voyant la salle de l'exposition.

L'influence sur la vue de visiteur de cette mise en disposition symétrique se trouve dans les critiques écrites, par exemple celle de Philippe Bridard de la Garde qui écrit : « Nous commencerons par la grande façade vis-à-vis les fenêtres. Le milieu est occupé par un tableau de M. Hallé³. » En désignant le tableau d'Hallé comme « le milieu », le critique indique qu'il a bien repéré la symétrie entre les deux grands tableaux de Doyen et de Vien autour de cette toile. Il souligne également l'attention prêtée à ces deux toiles comme étant symétriques : « Nous vous pressons de passer aux deux grands morceaux qui par leur éclat et leur étendue frappent les yeux en entrant au Salon et les fixent longtemps par les beautés dont ils sont remplis⁴. »

¹ Isabelle PICHET, « La réutilisation de conventions artistiques par le Tapissier du Salon (1750-1789) », *op. cit.*, p. 132.

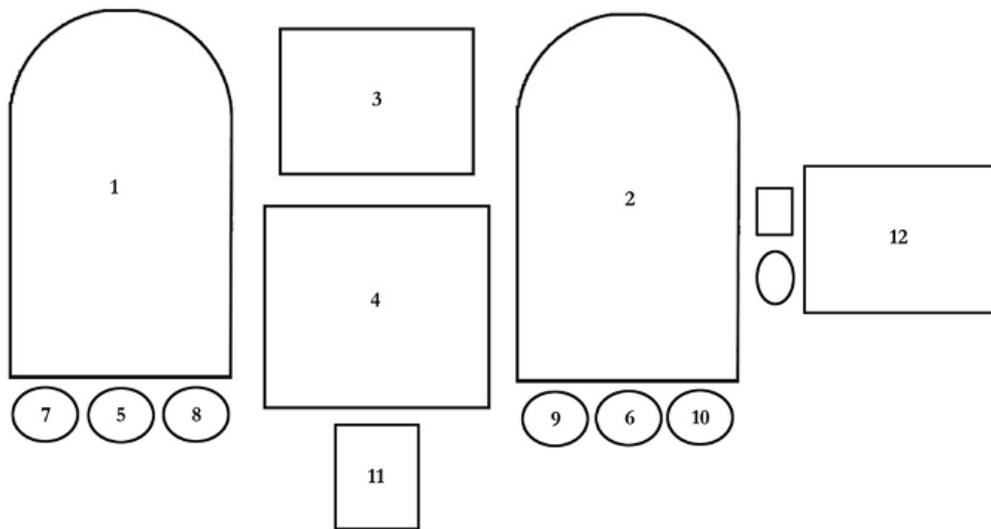
² *Ibid.*, p. 81.

³ Philippe BRIDARD DE LA GARDE, « Observation sur les tableaux et sculpture et gravure, exposés au Louvre le 25 août 1767 », *Mercure de France*, septembre, octobre, novembre, 1767, Collection Deloynes n° 1297, p. 3-4.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

[Schéma.4] Le Salon de 1767

dans Isabelle PICHET, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, p. 80.



Référence pour le schéma

1. Gabriel François Doyen (1726-1806), *Miracle des Ardents*.
2. Joseph-Marie Vien (1716-1809), *Saint Denis prêchant la foi*.
3. Louis-Jacques Durameau (1733-1796), *Le Triomphe de la Justice*.
4. Noël Hallé (1711-1781), *Minerve et la Paix*.
- 5.-6. Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné (1724-1805), *La Poésie et la Philosophie*.
- 7.-10. Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné (1724-1805), *Les Quatre États*.

Dans son analyse, Isabelle Pichet explique que « cet arrangement visuel, cette symétrie axiale forte et prégnante, [...] rappelle un jeu de miroir entre deux parties “identiques”, l’une semblant être le reflet de l’autre¹. » En effet, les deux toiles de Doyen et de Vien se composent de la même manière ; la toile de Doyen comporte une sainte tout en haut à gauche, sur le milieu du parvis à droite une mère agenouillée, et à gauche tout en bas les autres personnages. La toile de Vien montre à gauche tout en haut la Religion et les anges, au milieu à droite le saint Denis qui prêche la foi, et tout en bas à gauche la foule. En outre, en se fondant sur les commentaires de Diderot, nous pouvons savoir que ce « jeu de miroir » amène la comparaison des compositions de ces deux toiles :

Cette composition est vraiment le contraste de celle de Doyen. Toutes les qualités qui manquent à l’un de ces artistes, l’autre les a ; il règne ici la plus belle harmonie de couleur, une paix, un silence, qui charment. C’est toute la magie secrète de l’art sans apprêt, sans recherche, sans effort. C’est un éloge qu’on ne peut refuser à Vien ; mais quand on tourne les yeux sur Doyen qu’on voit sombre, vigoureux, bouillant et

¹ Isabelle PICHET, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, op. cit., p. 81.

chaud, il faut s'avouer que dans la Prédication de St Denis, tout ne se fait valoir que par une faiblesse supérieurement entendue ; faiblesse que la force de Doyen fait sortir ; mais faiblesse harmonieuse qui fait sortir à son tour toute la discordance de son antagoniste. Ce sont deux grands athlètes qui font un coup fourré. [DPV, XVI, 97]

De cette manière, les deux tableaux immenses que Chardin a installés au même niveau incitent les visiteurs naturellement à comparer l'un et l'autre. Ces « deux grands athlètes » s'interpellent, suscitent la compétition entre eux ; l'opposition de deux toiles provoque « la reprise du débat¹ » fameux du siècle précédent qui oppose les « poussinistes » partisans du dessin aux « rubénistes » partisans de la couleur². Cela résulte des « interactions entre les caractéristiques des œuvres³ », or ces interactions ne se réalisent pas dans les chapelles latérales de l'église Saint-Roch à Paris à laquelle les deux toiles étaient destinées à l'origine. De là, nous pouvons savoir que « l'impression que font les œuvres peut différer selon le moment ou même le lieu où il [le spectateur] les perçoit⁴ » et que la valeur sémantique de l'accrochage serait changée si on avait placé ces deux œuvres différemment.

Penchons-nous à présent sur la symétrie mise en place dans l'accrochage du Salon de 1765 [Schéma. 5] en faisant bien référence à l'analyse du *Salon de 1767*. Chardin applique la même règle sur le mur nord en 1765 ; cette fois l'organisation de la symétrie entre les œuvres d'art est différente, en vue panoramique, les peintures de Carle Vanloo deviennent un axe central comme celle d'Hallé en 1767. Autour des toiles de Carle Vanloo, on retrouve deux toiles aux formes similaires, à gauche le *Marc Aurèle distribue au peuple du pain et des médicaments* de Vien [7], et à droite l'*Empereur Trajan partant pour une expédition militaire pressée, descend de cheval pour entendre la plainte d'une pauvre femme* (dit la *Justice de Trajan*) d'Hallé [8]. Ensuite en dessous de ces peintures, une nouvelle symétrie est créée qui met en regard les œuvres de deux peintres regroupées par deux ; en forme longue, sous les peintures de Carle Vanloo, il y a deux pastorales de Boucher, la *Jardinière endormie* [9] à gauche et à droite l'*Offrande à la villageoise* [10]. Et il y a à gauche la *Bonté et la Générosité* [11], à droite la *Justice et la Clémence* [12] de Lagrenée aîné avec un encadrement rond. Il résulte de ces

¹ Else Marie BUKDAHL, « Diderot entre le « modèle idéal » et le « sublime » », *Diderot, Salon III, Ruines et paysages, Salons de 1767*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Collection savoir : Lettres, Hermann, Paris, 1995, p. 3.

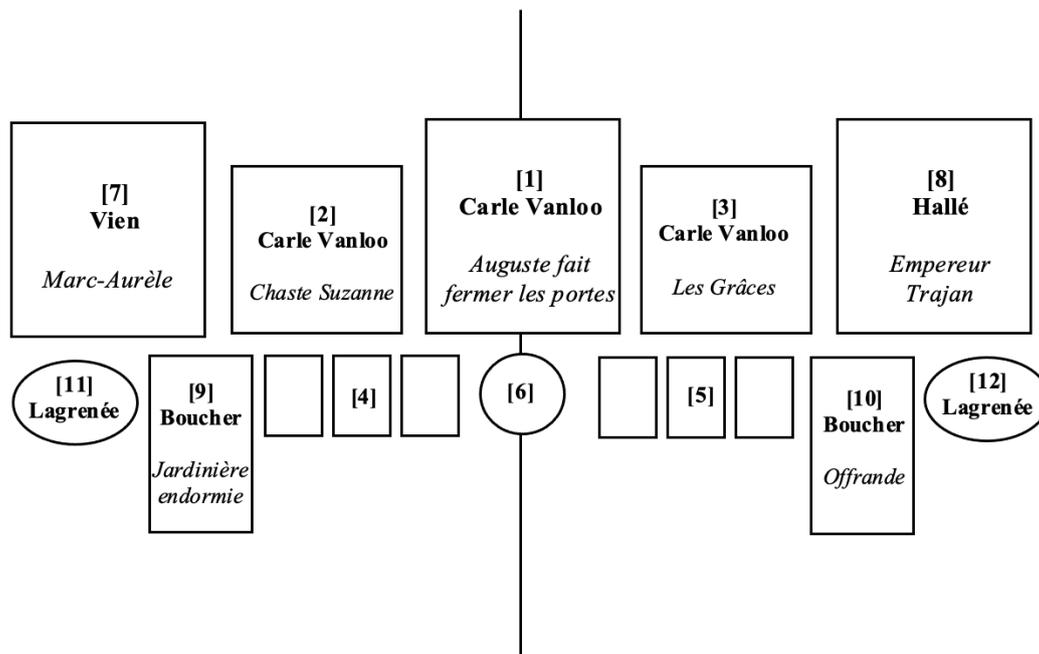
² La comparaison entre les deux peintres est bien résumée dans *L'Image et la langue* de Élise PAVY-GUILBERT, *op. cit.*, p. 249 : « Vien est le symbole du peintre de la méthode, de la technique, de l'harmonie, de l'immobilité, du silence, de la raison, du beau. Doyen, au contraire, est maître de l'idéal, de la poésie, du désordre, du mouvement, de la force, de l'imagination, du 'jet sublime'. Vien contre Doyen, c'est donc le beau contre le sublime, en une dissociation toute burkienne. »

³ Isabelle PICHET, « Le Tapissier : Auteur du discours expographique au Salon (1750-1789) », *op. cit.*, p. 199.

⁴ Nathalie KREMER, *Traverser la peinture, Diderot-Baudelaire*, Leiden, Boston : Brill-Rodopi, 2018, p. 50.

différentes symétries que toutes les peintures de Carle Vanloo [1-5] deviennent une jonction axiale entre les deux côtés qui se répendent. Une différence par rapport au Salon de 1767, réside dans le fait que la symétrie est organisée autour d'un seul et même peintre, ses deux toiles se situent littéralement de chaque côté autour de l'axe central.

[Schéma. 5] Le Salon de 1765



Partons à partir de la symétrie d'en haut, le *Marc Aurèle* de Vien [7], et la *Justice de Trajan* d'Hallé [8]. Alors que ces deux peintures sont mises en regard par l'effet de symétrie, Diderot ne rapporte pas l'une à l'autre. Un seul point commun à ces deux toiles : elles étaient destinées à la galerie de Choisy¹. Ces peintures donnent lieu à une critique sévère chez Diderot ; pour celui-ci, le *Marc Aurèle* de Vien est « dur, sec et plat » (DPV, XIV, 77), la *Justice de Trajan* d'Hallé est « sans expression, sans caractère » (DPV, XIV, 67) et « sans couleur » (DPV, XIV, 68). En commentant le *Marc Aurèle* de Vien, Diderot évoque Carle Vanloo et ce que la position centrale de ses peintures implique comme rapport avec les tableaux du voisinage, « Le bel air d'enluminure que le tableau de Vanloo donnera à celui-ci [le tableau de Vien] ! » (DPV, XIV, 77). Même s'il n'existe pas de comparaison entre ces deux tableaux chez Diderot, nous pouvons analyser leurs compositions en rappelant que les deux toiles de 1767 sont construites

¹ Sur ce point, voir Mathon de La Cour, Charles-Joseph, *Lettres à Monsieur ***, sur les Peintures, les Sculptures & Gravures, exposées au Sallon du Louvre en 1765, 1^{ère} lettre, De l'imprimerie de d'Houry, Imprimeur de Mgr. le Duc d'Orléans, 1765, Paris, Collection Deloynes, tome 8, p. 11 (Hallé) et p. 16 (Vien).

sur un jeu de miroir¹. L'orientation de la main du *Marc Aurèle* de Vien et celle de *Trajan* d'Hallé démontrent la symétrie axiale ; les deux mains nous amènent à regarder l'axe central, autrement dit les œuvres de Carle Vanloo.

Au-dessous de ces peintures d'histoire, la symétrie se construit autour des toiles de Boucher (qui sont regroupées en un même numéro dans le livret) et des toiles de Lagrenée aîné. La *Jardinière endormie* [9] et l'*Offrande à la villageoise* [10] de Boucher ont la « même grandeur, [la] même forme et [le] même mérite » (DPV, XIV, 61), mais Diderot se montre implacable face à ces peintures : « Je ne vous dis rien ni de la couleur ni des caractères, ni des autres détails, c'est comme ci-devant » (DPV, XIV, 60-61), « Même confusion d'objets et même fausseté de couleur qu'au précédent. Quel abus de la facilité de pinceau ! » (DPV, XIV, 62). La *Bonté et la Générosité* [11], la *Justice et la Clémence* [12] de Lagrenée aîné sont de même symétriques autour des œuvres de Carle Vanloo ; contrairement au cas de Boucher, Diderot admire les peintures de Lagrenée. « Ô le beau tableau ! Louez-en et la couleur, et les caractères, et les attitudes et les draperies et tous les détails. » (DPV, XIV, 82), « Celui-ci est le pendant du précédent et ne lui cède guère en perfection » (DPV, XIV, 84). Du côté de la composition de ces deux paires de tableaux, la ressemblance est frappante et les analogies nombreuses. Pour les tableaux de Boucher, les personnages principaux se trouvent placés sur une diagonale, à gauche un berger à droite la jardinière endormie [9], à gauche une bergère, à droite un berger [10]. Pour les peintures de Lagrenée aîné, à gauche la Bonté à droite la Générosité [11], à gauche la Justice et à droite la Clémence [12]. Comme les deux grands tableaux de Doyen et de Vien en 1767, ces quatre tableaux de Boucher et de Lagrenée aîné établissent une symétrie et incitent à la comparaison.

Par ailleurs, si on s'approche plus du mur vers les tableaux de Carle Vanloo, on peut y trouver d'autres symétries. Cette fois l'axe central devient la toile *Auguste fait fermer les portes du temple de Janus* [1] ; autour de cette peinture, à gauche se trouve la *Chaste Suzanne* [2], à droite *Les Grâces* [3]. En outre, les six *Esquisses* [4,5] composent une symétrie de chaque côté, trois par trois.

En traversant les Salons successifs, le tapissier Chardin construit de nombreuses symétries dans ses expositions. Cependant, il n'applique pas à tous les murs la symétrie puisqu'il préfère « formuler des intentions sur chacun des murs, plutôt que de projeter une vision globale de l'espace². » La disposition des autres murs en témoigne effectivement, on

¹ Isabelle PICHET, « Le Tapissier : Auteur du discours expographique au Salon (1750-1789) », *op. cit.*, p. 80.

² Isabelle PICHET, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, *op. cit.*, p. 84.

ne peut pas trouver la symétrie sur les murs ouest ou est dans le Salon de 1765 et dans le Salon de 1767.

1.2.6. Comparaison des œuvres d'art

En dehors de ces règles d'accrochage concrétisées à partir des analyses d'Isabelle Pichet, nous pouvons nous concentrer sur la relativité de la perception de l'accrochage chez Diderot. En tant que spectateur, il continue à remarquer l'influence de la disposition des œuvres d'art sur le spectateur, sur les artistes, et sur les œuvres d'art elles-mêmes. Quant aux visiteurs, on a bien vu qu'ils peuvent avoir des comportements assez différents en fonction de la disposition des œuvres ; lorsqu'ils voient sur le mur des œuvres d'art appartenant à un même genre de peinture, ils se mettent à réfléchir plutôt sur la qualité de l'exécution académique que sur leur contenu, et lorsqu'ils voient des peintures disposées symétriquement, ils sont portés à comparer par groupes de deux ou trois les toiles ainsi mises en miroir, à trouver une cohérence qui les unit et en même temps les caractéristiques qui les séparent, les distinguent, voire les opposent. L'accrochage, dans un contexte aussi dense que celui du Salon carré, influence donc le regard en suggérant un ou des groupes de comparaison : en fonction du genre, de la forme, de la composition des toiles, le spectateur est invité à considérer un ensemble donné et, inévitablement, à lire une toile comme la partie d'un tout.

L'influence de la disposition des œuvres sur la vue des visiteurs et des artistes est manifeste. La « mise en scène » par le tapissier entraîne des liaisons significatives entre les œuvres exposées, cela cause des échanges, des comparaisons dans l'espace du Salon. L'« imbrication de ces jeux d'échanges entre les œuvres¹ » construit une sorte d' « armature » de l'accrochage du tapissier Chardin.

Chardin fait parfois un pas de côté par rapport aux règles prescrites pour mettre en œuvre d'autres types de disposition ; il y développe son propre art de l'accrochage et il incite le salonnier à expérimenter et entraîner sa faculté de juger. Avant d'aborder la manière dont Chardin met en scène les tableaux, il faut retenir le fait que la mise en disposition peut conduire les visiteurs à remarquer des qualités différentes des œuvres exposées dans un même Salon. Comme Diderot le dit dans l'article « Beau » de l'*Encyclopédie*, « La perception des rapports est donc le fondement du *beau* » (DPV, VI, 164). De ce point de vue, la beauté chez Diderot est une notion relative, il prend en compte « le spectateur et la subjectivité de son point de vue

¹ *Ibid.*, p. 37.

dans les définitions de la beauté¹ ». Pour cette raison, Diderot voit subjectivement la disposition de Chardin comme un discours en dehors des règles dans lequel il cherche ses propres effets et une signification singulière. L'accrochage et son interprétation se varient autour de la perspective du spectateur Diderot, sous sa plume, ses lecteurs ne peuvent que rester dans les impressions que le salonnier transmet.

1.2.7. Voisinage positif – effet synergique entre les œuvres comparées

Les possibilités de comparaison entre les œuvres d'art dans les *Salons* naissent en partie du voisinage organisé par le tapissier ; ce voisinage devient tantôt bénéfique et tantôt malheureux pour les œuvres exposées puisqu'il peut desservir ou faire valoir les œuvres les unes par rapport aux autres dans la mesure où les visiteurs apprécient le style, la composition de différents tableaux.

Dans les *Salons*, Diderot élabore son interprétation de la comparaison des œuvres en terme « voisinage² ». Le salonnier lit l'accrochage d'un effet positif aux deux peintres comparés en les mettant sur le même plan. La comparaison entre deux œuvres voisines s'amplifie par son écriture et son interprétation : même avant de comparer précisément les deux grandes peintures symétriques de Vien et de Doyen au Salon de 1767, Diderot indique cet équilibre : « Le public a été partagé entre ce tableau de Vien, et celui de Doyen sur l'épidémie des Ardents, et il est certain que ce sont deux beaux tableaux ; deux grandes machines » (DPV, XVI, 93). Diderot admet ainsi les qualités de ces deux peintures même s'il va comparer l'un à l'autre en prenant une position sévère envers Doyen. La reconnaissance pour les deux peintres exposés l'un à côté de l'autre se trouve également dans le *Salon de 1761* lorsque Diderot commente les œuvres de Deshayes et de Vien :

On a placé le Saint Benoit de Deshayes vis-à-vis du Saint Germain de Vien. Au premier coup d'œil, on croirait que ces deux morceaux sont de la même main. Cependant, avec un peu d'attention, on trouve plus de douceur dans Vien, et plus de nerf dans Deshayes. Mais on reconnaît toujours deux élèves de Le Sueur.
[DPV, XIII, 240]

Les deux peintres sont admirés au point que le salonnier dise qu'« on croirait que ces deux morceaux sont de la même main. » Cette mise en parallèle est suivie de deux compliments qui mettent en avant la singularité de chaque peintre, c'est-à-dire la « douceur » chez Vien et le

¹ Monique MOSER-VERREY, « L'Émergence de la notion d'intérêt dans l'esthétique des Lumières. », *Man and Nature / L'homme et la nature*, Volume 6, <https://doi.org/10.7202/1011879ar>, p. 195.

² Selon le Dictionnaire de l'Académie française (3^{ème} édition, 1740), le « voisinage » est défini : « Les voisins. Il signifie aussi, la proximité d'un lieu. »

« nerf » chez Deshayes. L'enchaînement de ces deux compliments suggère qu'il existe un effet synergique entre les deux œuvres voisines, voire même un effet d'accentuer sur chaque caractéristique de deux peintres.

En outre, la relation entre un paysage de Philippe-Jacques de Loutherbourg et un autre de Claude Joseph Vernet donne lieu à une comparaison avortée : « Le jeune Loutherbourg a aussi exposé une scène de nuit que vous eussiez pu comparer avec celle de Vernet, si le tapissier l'eût voulu ; mais il a placé l'une de ces compositions à un des bouts du Salon et l'autre à l'autre bout : il a craint que ces deux morceaux ne se tuassent » (DPV, XIV, 139). De cette citation, nous pouvons déduire que le tapissier évite parfois de rapprocher deux toiles semblables pour que celles-ci présentent leur qualité sans être comparées avec l'autre. Diderot suppose que le tapissier, loin d'avoir ignoré une ressemblance, a volontairement séparé des toiles qui, sinon, auraient vu leur originalité et leur puissance comme écrasées par un effet de miroir. Comme le voisinage entre les tableaux peut occasionner une forme d'anéantissement ou de nullité de qualités esthétiques semblables, la disposition qui empêche la comparaison incite le public à regarder chaque peinture pour elle-même. Or, la comparaison entre Loutherbourg et Vernet réapparaît dans le *Salon de 1767* ; en commentant *Une matinée d'Automne* de Loutherbourg, Diderot développe une comparaison avec une des peintures de Vernet :

Il y a un tableau de Vernet qui semble avoir été fait exprès pour être comparé à celui-ci et apprécier le mérite des deux artistes. Je voudrais que ces rencontres fussent plus fréquentes ; quel progrès n'en ferions-nous pas dans la connaissance de la peinture ? En Italie, plusieurs musiciens composent sur les mêmes paroles. En Grèce, plusieurs poètes dramatiques traitaient le même sujet. Si l'on instituait la même lutte entre les peintres, avec quelle chaleur n'irions-nous pas au Salon ? quelles disputes ne s'élèveraient pas entre nous ? [DPV, XVI, 397]

En mettant en parallèle les tableaux qui abordent le genre du paysage, le salonnier souligne que la comparaison pourrait servir « la connaissance de la peinture ». L'idée est que deux singularités bien comparées peuvent mieux permettre un accès au général et au conceptuel (« la » peinture). Cette évocation de l'autre toile d'un même genre permettrait aux deux peintres de s'améliorer, de dégager « le mérite des deux artistes », de créer un effet synergique pour les deux en les faisant développer ensemble. Un autre critique aussi remarque :

Après et quelquefois à côté des ouvrages de monsieur Vernet, [...] Loutherbourg [qui] a acquis dans ce genre vu si haut degré de supériorité ou a été étonné des progrès immenses qu'il a fait depuis le dernier Salon. Il [...] reconnaît le plus grand talent dans ses maritimes et dans ses paysages, il a soutenu la comparaison avec monsieur Vernet [...] ¹.

¹ Anonyme, « Exposition de peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale au Salon du Louvre (à Paris) le 25 août dernier » ; « Suite de l'exposition... », *Journal encyclopédique*, décembre 1767, Collection Deloynes, n° 1300, p. 162- 163.

À travers les comparaisons de ce critique et de Diderot, nous pouvons concevoir le fait que le voisinage entre les œuvres d'art permet aux peintres d'approfondir leur art en se comparant et aux visiteurs de développer leur jugement critique en comparant les deux.

1.2.8. Voisinage négatif – critique suite à la comparaison

La comparaison entre Louthembourg et Vernet figure également dans le voisinage négatif : le cas d'une œuvre qui « tue » l'autre par le rapprochement. Dans le commentaire d'*Une Marine* de Louthembourg dans le *Salon de 1767*, Diderot écrit :

Si l'on voyait ce morceau seul, on ne pourrait s'empêcher de s'écrier, ô la belle chose ! mais on le compare malheureusement avec un Vernet qui en alourdit le ciel, qui fait sortir l'embarras et le travail de la fabrique, qui accuse les eaux de fausseté, et qui rend sensible aux moins connaisseurs la mollesse, et d'une figure qui a du dessin et de la couleur, mais qui n'a que cela ; la différence d'un pinceau vigoureux, mais âpre et dur, et d'une harmonie de nature ; d'un original et d'une belle imitation ; de Virgile et de Lucain. Le Louthembourg est fait et bien fait. Le Vernet est créé. [DPV, XVI, 393]

Contrairement à l'exemple précédent qui met ces deux peintres en parallèle, le salonnier relègue cette fois-ci la peinture de Louthembourg à un rang inférieur en accentuant sur sa faiblesse en comparaison de la toile de Vernet¹. Quoique Diderot affirme son admiration pour le travail de Louthembourg, en écrivant : « Très beau tableau, d'une grande vigueur. La fabrique à droite, bien variée, bien imaginée, de bel effet. Les figures sur la langue de terre, bien dessinées, et coloriées à plaisir » (DPV, XVI, 393), il précise que Louthembourg ne peut pas dépasser cette fois l'autre paysagiste Vernet. La comparaison se construit autour de l'accrochage objectif, mais cette interprétation liée aux deux paysagistes reste subjective étant donné que Diderot n'est qu'un spectateur à l'époque. On peut repérer qu'il met l'accent sur le fait que, si l'on voyait la peinture de Louthembourg toute seule, on l'admirerait sans réserve. Mais là où Louthembourg semble être un artisan talentueux (son tableau est « fait et bien fait »), Vernet s'affirme comme un démiurge génial qui ne se contente pas de recopier la nature selon les canons académiques, mais qui crée au sens fort. L'accrochage, en mettant aux prises le beau et le sublime, le réussi et l'inspiré, dessert une toile de bonne qualité mais sans génie. Ainsi, nous pouvons savoir

¹ Isabelle Pichet analyse cette comparaison entre deux paysagistes de Louthembourg et de Vernet à la lumière de la « convention de caractères » qui est utilisée pour « développer et inscrire des relations et des moments discursifs entre les œuvres portent ainsi le visiteur à développer son propre jugement basé sur la comparaison. », voir sa thèse « Expographie, critique et opinion : les discursivités du Salon de l'Académie de Paris (1750-1789) », *op. cit.*, p. 216.

combien l'accrochage influence l'appréciation des peintures chez Diderot visiteur. Le voisinage de Vernet affaiblit relativement les qualités de Louthembourg.

Dans le *Salon de 1763*, Diderot se sert du voisinage pour sa critique de l'*Adoration des Mages* de Brenet : « Mais, Monsieur Brenet, on vous a joué un cruel tour, en plaçant votre morceau en face du *Mariage de la Vierge* de Deshays. Vous n'étiez pas en état de soutenir la comparaison. Ce grand-prêtre et cette Vierge vous tuent d'un bout du Salon à l'autre » (DPV, XIII, 401). Avant la comparaison de Brenet avec Deshays, Diderot reprochait à cette peinture sa « faible de couleur », d'être « sans effet », « sans caractère » ; la critique de Brenet est renforcée par le voisinage du *Mariage de la Vierge* de Deshays qui a des qualités picturales absentes chez Brenet. Diderot adopte un ton faussement empathique qui n'en est que plus cruel car il semble condescendant, comme s'il consolait le malheureux Brenet. La dernière phrase manifeste, sous l'aspect d'une hyperbole qui met aux prises les personnages de Deshays avec le vrai Brenet, un jugement aussi péremptoire que brutal. Or, dans le commentaire d'*Une Tête de fille* de Greuze dans le *Salon de 1765*, le salonnier dit : « Elle tue cinquante tableaux autour d'elle ; voilà une petite catin bien méchante. Voyez comme Monsieur l'introducteur des ambassadeurs qui est à côté d'elle en est devenu blême, froid, aplati et blafard, le coup qu'elle porte de loin à Roslin et à toute sa triste famille ! » (DPV, XIV, 186). En notant que cette peinture « tue » les tableaux autour d'elle, Diderot désigne un même phénomène d'écrasement qui se fait sentir, là aussi, dans toute la salle. Tout se passe comme si ces toiles bien réussies occupaient tout l'espace du salon carré et en venaient à oblitérer totalement les charmes des autres peintures, à les étouffer. Diderot, à travers l'accrochage, semble donc vivre le Salon comme un vrai match esthétique, où les personnages fictifs se livrent une lutte sans merci pour le regard des critiques et des spectateurs. On voit bien ici comment une narration globale peut émerger d'un accrochage donné, en mettant en scène, au sens le plus théâtral, des affrontements, des défaites, des combats perdus d'avance ou au contraire des matchs réels – et il est évident que, si narration il y a, le tapissier en est le narrateur.

L'opposition de deux peintres apparaît dans la comparaison entre deux peintres concurrents, Hubert Robert et Demachy. En commentant le *Péristyle du Louvre et la démolition de l'hôtel de Rouillé* de Demachy, Diderot écrit :

[...] mais ce tableau mis malignement à côté de la *Galerie antique* de Robert, fait sentir l'énorme différence d'une bonne chose et d'une excellente. C'est notre ami Chardin qui institue ces parallèles-là, aux dépens de qui il appartiendra ; peu lui importe, pourvu que l'œil du public s'exerce et que le mérite soit apprécié. Grand Merci, M. Chardin ; sans vous, j'aurais peut-être admiré la colonnade de Machy ; et sans le voisinage de la Galerie de Robert. [DPV, XVI, 249]

Le voisinage entre Robert et Demachy fait distinguer une bonne œuvre d'une excellente ; la peinture de Demachy est moins critiquée pour ses défauts propres qu'en raison de la présence à ses côtés de l'œuvre de Robert. En disant que le tableau de Demachy a été « mis malignement », Diderot souligne que la disposition invite à la comparaison directe entre les deux peintres concurrents, et que cette comparaison défavorable est intentionnelle, pensée voire fomentée par le tapissier¹. Le salonnier cite encore une fois cette opposition dans le *Salon de 1767* en commentant l'*Esquisse coloriée d'après nature à Rome* de Robert : « Il faut que Chardin soit ami de Robert. Il a rassemblé autant qu'il a pu, dans un même endroit, les morceaux dont il faisait cas ; il a dispersé les autres. Il a tué Machy par la main de Robert. Celui-ci nous a fait voir comment des ruines devaient être peintes et comme Machy ne les peignait pas » (DPV, XVI, 367-368). Dans ce commentaire, alors que Diderot critique l'esquisse de Robert, il remarque encore la prédilection de Chardin pour ce peintre en disant que le tapissier a ramassé toutes les œuvres considérables de Robert jusqu'à ce qu'elles « tuent » Demachy.

Parfois les oppositions ménagées entre les tableaux par l'œil du tapissier visent non seulement à faire triompher telle œuvre sur telle autre mais aussi à mettre en scène deux approches différentes, voire antithétiques, comme pour éduquer avec pédagogie la sensibilité du public. Dans le *Salon de 1765*, en commentant *Les Serveuses* de Jean-Baptiste Greuze, Diderot souligne ce qui les différencie de la toile *Un Père arrivant dans sa terre où il est reçu par ses enfants dont il était tendrement aimé* d'Alexandre Roslin : « Chardin l'a placée au-dessous de la *Famille* de Roslin ; c'est comme s'il eût écrit au-dessous de l'un des tableaux : *Modèle de discordance*, et au-dessous de l'autre, *Modèle d'harmonie* » (DPV, XIV, 201-202). La disposition verticale de ces deux toiles produit une hiérarchie immédiate entre leurs mérites artistiques. Enfin, « la cohabitation ou la juxtaposition² » des peintures continue à émerger au fur et à mesure que le tapissier s'attache à favoriser la comparaison des œuvres d'art dans son accrochage.

Dans un autre voisinage, Diderot formule en quoi la critique de Chardin consiste dans un dialogue, parfois malicieux, entre les œuvres d'art, qui détourne souvent leur sens premier, ou plutôt superpose à leur mode de signification premier (figuratif, représentationnel) un mode de signification dialogique, comme un second niveau de lecture où le sujet initial passe, littéralement, au second plan. Dans le commentaire du buste de *Piron* au Salon de 1763, le

¹ La note n° 636 précise que la critique et la comparaison entre ces deux peintres sont également présentes dans des critiques comme *Journal encyclopédique*, *L'Avant-Coureur*, *L'Année littéraire* et *Le Mercure de France*. (DPV, XVI, 369)

² Isabelle PICHET, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, op. cit., p. 38.

salonnier évoque : « Celui-ci [*Piron*] est placé vis-à-vis du mauvais tableau de Pierre [*Mercurie amoureux qui change en pierre Aglaure*], sur lequel vous jureriez à son air moqueur et au coin de sa lèvre relevé, qu'il fait une épigramme » (DPV, XIII, 413). L'emplacement suggère que le buste se moque ouvertement de la médiocrité de l'œuvre en vis-à-vis : le tapissier fait des œuvres elles-mêmes les signes et interprètes de ses jugements.

Enfin, il arrive dans certains cas que des œuvres d'art voisines soient toutes critiquées unanimement, sans égard pour l'accrochage. Dans le commentaire du *Baptême de Jésus-Christ* de Brenet, Diderot écrit : « Il y a deux *Baptêmes de Jésus-Christ par St Jean*, l'un de Brenet et l'autre de Lépicié. On les a mis en pendants ; ils ne sont séparés que par l'*Hector* de Challe, et jugez combien ils sont mauvais, puisque l'*Hector* de Challe n'a pu les rendre médiocres » (DPV, XIV, 207-208). Or le *Hector reprochant à Pâris sa lâcheté* de Challe a été sévèrement critiqué par Diderot, le commentaire prend donc une dimension pernicieusement ironique. Si le voisinage d'une œuvre mauvaise n'a pas réussi, par contraste, à faire paraître les deux toiles un peu moins mauvaises, c'est assurément qu'elles sont de piètre qualité. Ici, Diderot joue d'une connivence avec son lecteur, qu'il balade dans son musée mental comme un guide malicieux dans le Salon carré.

1.2.9. Espiègle Chardin

Revenons au tapissier emblématique de la période, auquel Diderot fait allusion dans ces termes : « Chardin qui a été cette année ce qu'ils appellent le tapissier, [...] » (DPV, XIV, 74). En tenant compte des mots de Chardin dans le préambule du *Salon de 1765*, nous pouvons conjecturer l'ampleur de la responsabilité qui pesait sur ses épaules en tant que tapissier car pour lui, le Salon se constitue en « [d'] une vingtaine [de peintres] qui viennent ici tous les deux ans s'exposer aux bêtes, [...] » (DPV, XIV, 24). Le public du Salon, y compris les artistes et étudiants en art, est considéré comme un troupeau de bêtes. En comparant le public du Salon à un troupeau de bêtes, Chardin témoigne de son mépris pour un public mondain, peu éduqué aux subtilités de l'art, et auquel il faut tout expliquer. On peut sans doute ajouter que sa comparaison dénote la férocité injuste qu'il attribue comme caractéristique première aux spectateurs. Sa charge de tapissier n'est donc pas seulement artistique, elle est aussi pédagogique et risquée : il peut attirer sur lui ou sur un peintre un flot de critiques des cruels spectateurs. La lourdeur du travail d'accrochage se révèle, en effet la disposition des œuvres d'art peut également créer « des rapprochements néfastes¹ » entre elles.

¹ Herbert DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, op. cit., p. 137.

Dès l'apparition de la dénomination du tapissier, Diderot voit le caractère sévère de Chardin lorsqu'il commente l'*Éducation des riches* et l'*Éducation des pauvres* d'Hallé dans le *Salon de 1765* : « Chardin qui a été cette année ce qu'ils appellent le tapissier, à côté de ces deux misérables esquisses en a placé une de Greuze qui en fait cruellement la satire. C'est bien le cas du *malo vicino*¹ » (DPV, XIV, 74). L'adverbe « cruellement » utilisé par Diderot nous suggère que la disposition de Chardin dessert intentionnellement les œuvres d'Hallé², mais aussi cet adverbe montre la perception subjective du salonnier pour l'accrochage de son ami. La question est de savoir si la cruauté est dans l'accrochage lui-même, qui est certes malicieux, ou dans l'œil du critique dont le jugement esthétique est volontiers acerbe. On voit ici un exemple clair de la polyphonie critique qui caractérise les *Salons* de Diderot, où le jugement du salonnier s'ajoute à et interfère avec le jugement du tapissier. Dans le commentaire des *Deux Vues des environs de Nogent-sur-Seine* de Vernet, la comparaison entre Vernet et Jean-Baptiste Le Prince contient aussi le mot « cruel » : « Ce cruel voisinage est encore une des malices du tapissier Chardin » (DPV, XIV, 137). Il est probable que le *malo vicino* est interprété par le regard du salonnier en face de l'accrochage du tapissier.

De fait, on peut voir que Diderot prend du recul vis-à-vis de la mise en exposition et qu'il « n'apprécie pas toujours la dureté de Chardin³ ». Étant donné que Chardin, en tant que peintre, sollicitait l'indulgence des spectateurs dans le préambule du Salon de 1765, son attitude sévère qui consiste à placer ostensiblement les œuvres faibles à côté des œuvres excellentes semble excessive à Diderot. De là s'explique le qualificatif « espiègle », que le salonnier ne cesse d'employer pour désigner Chardin à partir du Salon de 1765. Ce terme bifurque – il désigne Chardin espiègle en tant que peintre or celui en tant que tapissier : nous pouvons observer cette position singulière de Chardin à la fin du commentaire du *Hector reprochant à Pâris sa lâcheté* de Charles-Michel-Ange Challe :

Comme si les défauts de cette composition ne sortaient pas assez d'eux-mêmes, imaginez que cet espiègle de Chardin a placé du même côté et à la même hauteur, deux morceaux de Vernet et cinq de lui qui sont autant de chef-d'œuvres de vérité, de couleur et d'harmonie. Monsieur Chardin, on ne fait pas de ces

¹ « Un voisin gênant » en italien. « Une de Greuze » : il s'agit peut-être d'*Une Jeune fille qui pleure son oiseau mort*. (Note n°183, DPV ; XIV, 74)

² Le destinataire et l'éditeur des *Salons*, Grimm, exprime également la possibilité de mettre une intention dans l'accrochage de Chardin dans les commentaires ajoutés sur la même peinture d'Hallé (nous soulignons) : « On appelle le tapissier du Salon celui que l'Académie choisit pour ranger et placer les tableaux. Cet emploi est important. On y peut favoriser les uns et desservir les autres. Tous les jours ne sont pas également favorables. Tous les voisins ne sont également pas désirables. Il y en a tel qui tue son voisin sans miséricorde. Ainsi le tapissier, pour peu qu'il ait de goût et de malice, peut faire de cruelles niches à ses confrères. » (CLF, VI, 55)

³ Else Marie BUKDAHL, *Diderot, critique d'art*, tome I., *op. cit.*, p. 375.

tours-là à un confrère ; vous n'aviez pas besoin de ce repoussoir pour vous faire venir en avant. [DPV, XIV, 116]

À la suite de cette manifestation du mécontentement pour le tapissier, le salonnier entame son commentaire : « Vous venez à temps, Chardin, pour recréer mes yeux que votre confrère Challe avait mortellement affligés » (DPV, XIV, 117). Chardin en tant qu'artiste est connu pour ses scènes de genre, ses portraits et ses natures mortes ; Diderot met l'accent sur ses natures mortes en particulier au point qu'il leur prête plus d'attention qu'aux genres picturaux habituellement privilégiés. Transcendant la hiérarchie des genres de peinture, le salonnier fait l'éloge des natures mortes de ce peintre, il se focalise sur le sens de la vue au Salon comme on l'a remarqué dans la partie précédente. Diderot réaffirme sa prédilection pour la nature morte de Chardin dans son *Salon de 1763* en mettant l'accent sur sa disposition accessible à voir. Face au *Bocal d'olives*, il écrit : « Celui qu'on voit en montant l'escalier, mérite surtout l'attention » (DPV, XIII, 379).

Malgré tout, Diderot reconnaît les talents de tapissier de Chardin à la fin du commentaire des œuvres de Greuze dans le *Salon de 1769* :

Ce tapissier Chardin est un espiègle de la première force, il est enchanté quand il a fait quelques bonnes malices ; il est vrai qu'elles tournent toutes au profit des artistes et du public : du public qu'il met à portée de s'éclairer par des comparaisons rapprochées ; des artistes entre lesquels il établit une lutte tout à fait périlleuse. Il a joué cette année un tour pendable à Greuze. En plaçant *le Jeune Enfant qui joue et qui caresse le chien noir* entre *la Jeune Fille qui fait sa prière à l'Amour* et *celle qui envoie un baiser*, avec un tableau de l'artiste il a trouvé le moyen d'en tuer deux autres. C'est une bonne leçon, mais elle est cruelle. En nous montrant deux Loucherbourg au-dessous de deux Casanove il n'a sûrement pas insulté le premier. En opposant face à face les pastels de La Tour à ceux de Perronneau, il a interdit à celui-ci l'entrée du Salon. [DPV, XVI, 650]

Diderot rappelle que les « bonnes malices » de Chardin cherchent avant tout à bénéficier à la compréhension des artistes et du public. Si sa scénographie est cruelle envers certains peintres, elle n'en est que plus pédagogique et utile pour un public non averti. Il évoque en outre « une bonne leçon » sur Greuze rendue possible par la comparaison organisée par Chardin ; dans ce cas, la comparaison est faite entre les œuvres d'un même peintre. On comprend en effet que Chardin n'a pas forcément pour but de promouvoir un artiste en particulier, puisqu'ici seul Greuze est l'objet de son ironie spatiale, mais qu'il recherche véritablement un dialogue métapictural. Au fond, il y a surtout une différence de pré-supposé majeure avec nos conceptions modernes : Chardin refuse de considérer d'emblée que les œuvres ont un mérite égal, et il semble même estimer qu'il est de son devoir de tapissier d'ouvrir les yeux du public sur les

disparités qualitatives. Plus loin, le salonnier décrypte les intentions de Chardin en citant la comparaison entre les peintures de Louthembourg et de Casanove, et celles de La Tour et de Jean-Baptiste Perronneau. Une réflexion sur le profit pour le public du travail de Chardin se trouve dans le commentaire des *Sept Petits Tableaux de Paysage* de Vernet en 1765 : « Je voudrais en savoir un médiocre, je vous le dirais. Le plus faible est beau, j'entends beau pour un autre, car il y en a un ou deux qui sont au-dessous de l'artiste et que Chardin a cachés » (DPV, XIV, 139). Ainsi Diderot lit, interprète l'accrochage de Chardin que celui-ci n'hésite pas à cacher les tableaux pour que les spectateurs échappent aux toiles médiocres. On constate un même phénomène dans le commentaire dans lequel Diderot dit ne pas pouvoir voir un tableau d'Ollivier : « Le livret annonce d'Ollivier d'autres ouvrages que je n'ai pas vus » (DPV, XVI, 457). D'après l'étude d'Isabelle Pichet, ce commentaire implique :

Ce n'est pas parce que les œuvres ne sont pas présentées au Salon cette année-là que Diderot ne peut les trouver, mais plutôt parce que Chardin en a décidé ainsi. Le fait que certaines œuvres semblent absentes, passent inaperçues ou soient ignorées par les auteurs dénote une volonté critique de la part du tapissier de produire un arrangement singulier qui joue sur le regard du public¹.

Diderot interprète le dessein de Chardin qui dissimule les œuvres comme leur absence, qui est un des facteurs de son accrochage : alors que ce n'est pas le tapissier qui décide d'accrocher tel ou tel tableau, le commentaire du salonnier incite ses lecteurs à se poser une question sur l'absence des œuvres.

La réprobation de Chardin se manifeste par d'autres biais d'accrochage, par exemple comme on l'a déjà remarqué, la dissimulation des œuvres médiocres. Dans le commentaire sur les *Tableaux peints avec de nouveaux pastels préparés à l'huile* de Jean-Jacques Bachelier, Diderot dit : « Monsieur Bachelier, laissez là votre secret, et allez remercier M. Chardin qui a eu celui de si bien cacher votre tableau que personne que moi ne l'a vu » (DPV, XIV, 110). La dissimulation de peinture devient ici une des méthodes d'exprimer la critique envers la peinture puisque celle-ci a avant tout une valeur quand elle est regardée par les visiteurs. Dans le *Salon de 1765*, en commentant *Sept Petits Tableaux de Paysage* de Vernet, Diderot évoque même cette dissimulation volontaire en employant le verbe *fourrer* : « Autre composition malade d'une maladie plus dangereuse ; [...] Chardin l'a fourré dans le même coin. Monsieur Chardin, je vous en loue » (DPV, XIV, 140). Chardin dissimule ainsi certaines œuvres du Salon, mais parfois cet escamotage attire des critiques sur le tapissier comme Diderot l'explique dans le commentaire sur une tête d'un *Gueux* de Hugues Taraval en 1765 :

¹ Isabelle PICHET, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, op. cit., p. 78-79.

Un homme de lettres qui s'était engoué de cette Tête qui est une chose médiocre, disait devant le sculpteur Falconnet qu'il ne savait pas pourquoi on l'avait fourrée dans un coin obscur où personne ne la voyait. *C'est*, lui répondit le sculpteur Falconnet, *parce que Chardin qui a rangé le Salon cette année ne se connaît pas en belle tête.* [DPV, XIV, 271]

Le trait d'esprit de Falconnet montre que dans la disposition de Chardin l'attaque est limpide pour les visiteurs. Ce commentaire contient un reproche envers le tapissier Chardin ; Diderot insinue par la bouche de Falconnet que sa disposition des œuvres n'est pas raisonnable car l'œuvre de Taraval peut intéresser certain visiteur dans le Salon.

Le critique Diderot aime bien pénétrer les pensées du tapissier comme il l'explique bien dans son commentaire des *Paysages* de Vernet en 1765 : « Un peintre jaloux de sa réputation n'aurait pas montré ce morceau ; un peintre jaloux de la réputation de son confrère l'aurait mis au grand jour. J'aime à voir que Chardin pense et sente bien » (DPV, XIV, 140). Le salonnier ne manque pas de sentir l'intention d'hommage chez Chardin lorsqu'il commente les œuvres de Carle Vanloo, décédé en 1765 ; en énumérant les toiles exposées de ce peintre, il évoque le portrait que fit de l'artiste son neveu, Michel Vanloo. En mettant, au milieu de ses œuvres, le portrait de l'artiste, Chardin met en scène son apothéose esthétique, sa montée parmi les étoiles, les tableaux formant au bout du compte une constellation qui couronne Vanloo. Diderot commente :

On voyait au-dessus la *Suzanne*, l'*Auguste* et les *Grâces* ; de chaque côté trois des esquisses ; au-dessous les *ANGES* qui semblaient porter au ciel *St Grégoire* et le peintre. Plus bas à quelque distance, la *Vestale* et les *Arts suppliants*. C'était un mausolée que Chardin avait élevé à son confrère. Carle, en robe de chambre, en bonnet d'atelier, le corps de profil, la tête de face, sortait du milieu de ses propres ouvrages. [DPV, XIV, 53]

1.2.10. Hors du Salon

De notre étude sur l'accrochage des œuvres au Salon à travers les écrits de Diderot, il résulte que la disposition et toutes ses composantes (voisinage, symétrie, lumière) sont primordiales non seulement en ce qu'elles influencent la vision spontanée des spectateurs, mais en ce qu'elles sont des vecteurs privilégiés d'un discours méticuleusement organisé par le tapissier. La critique d'art est déjà présente en germes dans cette manière d'arranger les œuvres en fonction des hiérarchies esthétiques de l'époque, des réussites ou faux-pas d'un même peintre, des groupes génériques, ou des sujets. Le Salon est donc, plus qu'une exposition, la mise en scène critique d'un rapport de force esthétique, d'une hiérarchie implicite.

Or, cette mise en scène des œuvres d'art peut être interprétée différemment par le salonnier Diderot : cette marge de subjectivité s'étend jusqu'à dire qu'il veut regarder certaines œuvres « Hors du Salon ». Diderot manifeste dans ses écrits « le désir de pouvoir contempler les tableaux en dehors du Salon¹ », moins chargé, plus neutre. En commentant *Un Grand Paysage dans le goût des campagnes d'Italie* de Robert, le salonnier écrit : « Je voudrais revoir ce morceau hors du Salon. Je soupçonne les compositions des artistes de souffrir autant du côté du mérite, par le voisinage et l'opposition des unes aux autres, que du côté de leurs dimensions, par l'étendue du lieu où elles sont exposées » (DPV, XVI, 331). Le salonnier accorde beaucoup d'importance à l'espace dans lequel il voit la peinture, loin de toutes les comparaisons induites par l'accrochage du Louvre. Regarder ce tableau dans un autre espace inciterait les visiteurs à observer le même tableau différemment. À la suite du commentaire sur Robert, Diderot évoque ce problème :

J'avais jeté hors du Salon des ouvrages que j'ai retrouvés seuls, isolés, et pour lesquels il m'a semblé que j'avais eu trop [de] dédain. La Tête de Pompée présentée à Caesar était quelque chose sur le chevalet de l'artiste ; rien sur la muraille du Louvre. Nos yeux fatigués, éblouis par tant de faire différents, sont-ils mauvais juges ? [DPV, XVI, 331]

La fatigue des yeux provient du ramassement des œuvres d'art, et les dimensions de la salle d'exposition produit trop d'impressions différentes sur les visiteurs. Une peinture remarquable sur son chevalet peut presque disparaître sur les grands murs du salon carré.

Cet espace du chevalet est déjà apparu au Salon de 1761, dans le commentaire du *Socrate condamné* de Challe, Diderot écrit :

Le Socrate est la seule figure très apparente. Les philosophes qui se désolent sont enfoncés et comme perdus dans un fond obscur et noir. Cela veut être vu de plus près. L'enfant qui recueille sur des tablettes les dernières paroles de Socrate me paraît très beau et de caractère, et de couleur, et de simplicité, et de lumière. Cependant il faut attendre que ce morceau soit décroché et mis sur le chevalet pour confirmer ou rétracter ce jugement. S'il se soutient de près, nous nous écrierons tous : Comment est-il arrivé à Challe de faire une belle chose [?] [DPV, XIII, 244].

Pour voir ce tableau « de plus près », Diderot doit « attendre que ce morceau soit décroché et mis sur le chevalet ». Le salonnier fait l'expérience d'une situation où il attend de pouvoir regarder le tableau sur le chevalet pour pouvoir le voir de près. On peut comprendre ainsi que la qualité de l'espace d'exposition est également importante pour obtenir « une bonne

¹ Nathalie KREMER, *Traverser la peinture, Diderot-Baudelaire, op. cit.*, p. 50.

visibilité¹ ». De même que le salonnier apprécie les œuvres d'art en dehors de la hiérarchie des genres de peinture, la place sur laquelle il peut poser son regard précis envers les tableaux est appréciée, en dehors de l'accrochage actuel.

1.3. Accrochage littéraire : Diderot et le livret

À l'accrochage des toiles dû au tapissier Chardin, répond, dans le cas des *Salons* de Diderot, un accrochage littéraire, par lequel Diderot superpose un espace littéraire sur l'espace du Salon : il s'agit maintenant de considérer les lecteurs et l'écrivain Diderot. Le lecteur à la fois pour désigner celui qui lit les comptes-rendus de Diderot, et celui qui porte dans sa main le « livret », la brochure de l'exposition au XVIII^e siècle. En retenant le regard du lecteur par son écriture, Diderot concrétise son propre accrochage en tant qu'auteur des *Salons*. Voire, il y devient lui-même un lecteur du livret du Salon. Le livret est distribué à l'entrée du Louvre, publié depuis 1673 par l'Académie royale de peinture et de sculpture, il remplit des « fonctions exemplaire et didactique² » étant donné qu'il présente l'ensemble des œuvres exposées sous la forme d'une liste numérotée.

1.3.1. L'accrochage du salonnier

Commençons tout d'abord par l'accrochage proposé par le salonnier Diderot. Alors qu'il souligne la dureté de Chardin maintes fois en l'appelant l'« espiègle », le salonnier prend également une position sévère envers certains peintres. Cette rigueur incite les visiteurs à voir les tableaux différemment, c'est-à-dire qu'elle change la manière dont les lecteurs approchent les peintures exposées.

Diderot ordonne sans pitié à certaines œuvres d'art d'aller « Au pont Notre-Dame ! ». À ce pont se rassemblent toutes les œuvres secondaires, les boutiques y vendent des copies ou des peintures de second ordre ; c'est pourquoi cette expression de Diderot contient un jugement assez péjoratif envers les œuvres commentées. En conseillant d'éliminer ces œuvres de l'espace du Salon, il dépossède les visiteurs de la possibilité de les voir. Il exprime dès le *Salon de 1759* dans le commentaire des deux pendants d'Hallé : « Je renvoie ses deux petits pendants au pont Notre Dame » (DPV, XIII, 73). Cette expression « au pont Notre-Dame » ne cesse

¹ Elisabeth LAVEZZI, « Théorie coloriste et question du lieu », *Dix-huitième siècle*, 2018/1 (n° 50), DOI : 10.3917/dhs.050.0189. URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2018-1-page-189.htm>, p. 196.

² Colette LEINMAN, « Le catalogue d'art contemporain », *Marges* [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2011. URL : <http://journals.openedition.org/marges/408> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.408>, p. 51-52.

d'apparaître dans ses commentaires liés à plusieurs peintres du *Salon de 1763* dans la bouche d'Apollon que Diderot projette, de façon comique, dans le Salon pour regarder les tableaux :

Il vit les *Enfants de Boizot qui reçoivent les récompenses dues à leurs talents*, et il dit : Au pont Notre-Dame.

Ses *Récompenses accordées au métier de la guerre*, et il dit : Au pont Notre-Dame.

Sa figure de la *Sculpture*, et il dit : Au pont Notre-Dame.

Il vit *L'Europe savante* de Bachelier, son *Pacte de famille*, ses *Alliances de la France*, sa *Mort d'Abel*, tirée du poème de Gesner, et il dit : Voilà un poète de mes amis qui fait faire de bien mauvais tableaux ! Au pont Notre-Dame, au pont Notre-Dame.

Il vit les deux *Paysages* de Millet, et il dit : Au pont. [DPV, XIII, 381-382]

Ainsi Diderot n'hésite pas à exprimer ses impressions négatives sur les peintures qu'il trouve manquées. De même, dans le *Salon de 1765*, Diderot critique même le morceau de réception à l'Académie de Michel-Bruno Bellengé : « Au Pont Notre-Dame, chez Tremblin, sans rémission. Le *Tableau de fleurs* est pourtant son morceau de réception. On prétend qu'il y a quelque chose, mais la couleur en est-elle fraîche, séduisante ? Non. Le velouté des fleurs y est-il ? Non. Qu'est-ce qu'il y a donc ? » (DPV, XIV, 176). Ce dialogue intérieur démontre que Diderot renvoie le tableau de réception chez Tremblin, qui était un marchand de copies et de toiles de piètre qualité du pont Notre-Dame.

Les jugements dépréciatifs se font sentir de diverses manières à travers l'accrochage ; après avoir souligné que l'accrochage de Chardin « a caché le *Repos de la Vierge* dans un endroit opposé au jour » (DPV, XIII, 246), Diderot affiche son mécontentement concernant l'accrochage d'une œuvre d'Antoine Boizot : « Ah, Monsieur Chardin, si Boizot eût été de vos amis, vous auriez mis son *Télémaque chez Calipso*, dans l'endroit obscur à côté du *Repos de la Vierge* de Millet » (DPV, XIII, 246). La remarque paradoxale de Diderot est remplie d'une ironie qui, à nouveau, n'a rien à envier à la prétendue cruauté de l'accrochage de Chardin : Diderot sous-entend en effet que, par amitié, Chardin aurait dû cacher cette toile, trop mauvaise pour être exposée sans attirer l'infamie sur son auteur. Surtout, on voit ici que le salonnier, devenu expérimenté et ayant exercé son œil, se substitue parfois en pensée au tapissier ; et qu'il réorganise de fait, dans l'espace de son texte, un accrochage qu'il juge déficient dans la salle. Si Boizot et Millet ne sont pas voisins au Louvre, ils le sont dans le *Salon* de Diderot.

Dans le *Salon de 1775*, Diderot ne se contente plus d'être le guide de son lecteur, il met en scène tout un dialogue avec le peintre Jacques-Philippe Joseph de Saint-Quentin – échange dont on ne peut savoir s'il est réel ou fictif, mais où l'avis de Saint-Quentin semble souvent rejoindre ou appuyer celui de Diderot. Par exemple, dans ce *Salon*, Diderot explique

cyniquement la cause de l'éloge, plutôt immérité selon lui, reçu par Brenet en 1773 à travers les mots de Saint-Quentin : « Grâce aux croûtes qui l'entouraient. Son tableau est ordinairement relevé par de plus mauvais » (Salons, IV, 271). Ce commentaire signifie que les œuvres de Brenet ont été jugées favorablement grâce aux œuvres médiocres dont elles étaient entourées. Dans le *Salon de 1765*, il écrit sur Demachy : « De Machy vu tout seul, peut obtenir un signe d'approbation ; placé devant Servandoni, on crache dessus. » En utilisant une expression aussi sévère que « on crache dessus », Diderot insiste sur l'ampleur de la différence de perception que produit le voisinage pour un même tableau. De cette façon, en outre, il invite les visiteurs à suivre son regard dans le Salon : il s'agit, à nouveau, de s'extraire de l'accrochage pensé par le tapissier pour permettre, dans sa critique, par une expérience de pensée, une contemplation nouvelle des œuvres, censément plus juste et plus détachée du discours du tapissier.

Comme nous l'avons montré, les relations entre les œuvres d'art que le tapissier a organisées s'avèrent un moyen utile d'exprimer le discours de l'accrochage. Pour lire ce discours de l'exposition, le rôle du commentaire de Diderot est primordial, puisqu'il incite les visiteurs à regarder les tableaux d'après son commentaire : le travail du salonnier permet de « rétablir, quelque peu, le récit de l'exposition¹. » Il rejette lui aussi dans l'ombre certaines œuvres (voire, on l'a vu, les décroche mentalement) en rapproche d'autres, commente les voisinages et, en décryptant les manipulations du tapissier, propose un autre parcours critique.

1.3.2. Conditions matérielles de la critique de Diderot

Au-delà de l'accrochage mis en œuvre par l'écrivain Diderot, il est nécessaire de penser aux conditions matérielles de ce critique d'art de l'époque. Les conditions dans lesquelles se trouve Diderot ont une influence déterminante sur la manière dont il décrit ses impressions visuelles dans ses *Salons* : comme l'accrochage mis en œuvre par Diderot construit une sorte de nouvelle vue envers les tableaux exposés, il est nécessaire de réfléchir aux conditions matérielles de ce critique pour pouvoir repérer sa méthode de constituer la vue des lecteurs.

Lorsque Diderot écrit ses *Salons*, il y en a une prémisse absolue : le tableau et le lecteur sont absents. Cette « double absence », théorisée dans l'étude d'Arnaud Buchs, signifie que le salonnier doit décrire des tableaux « qu'il n'a plus sous les yeux » et qu'il doit s'adresser à des lecteurs qui sont « éloignés dans l'espace et dans le temps² ». On peut apercevoir ici les enjeux de la question des conditions de travail du salonnier : le temps pour contempler les œuvres d'art était limité et les lecteurs qui lisaient les *Salons* ne pouvaient pas aller voir ces œuvres de leurs

¹ Isabelle PICHET, « Le Tapissier : Auteur du discours expographique au Salon (1750-1789) », *op. cit.*, p. 199.

² Arnaud BUCHS, *Diderot et la peinture*, Galilée, coll. « Lignes fictives », Paris, 2015, p. 45.

propres yeux. En outre, même le décalage entre le temps où Diderot écrit ses impressions et celui où ses lecteurs lisent ces comptes-rendus pose problème. Pour résumer, selon Louis Marin, les conditions matérielles qui contraignent l'écriture des *Salons* constituent une suite d'« impuissances » :

Impuissance de l'écrivain née de l'absence de l'objet dont il écrit – comme si tout objet dont on écrit ne s'enfonçait pas, pour y disparaître, dans l'écriture où il se dit en se parant des grâces du langage. Impuissance de l'écrivain à se faire absent comme moi, à se faire devenir autre, non dans une compétition de langage, le jeu s'appelle alors plagiat, pastiche ou citation, mais dans une rivalité étrange entre deux 'langages' ; est-il possible de plier l'écriture à des forces et à des formes infiniment diverses dans leurs intensités et leurs aspects ?¹

Louis Marin souligne toutes les difficultés intrinsèquement liées à l'exercice de l'*ekphrasis*, qui sont redoublées, dans le cas de Diderot, par le fait qu'il décrit des œuvres bien réelles et sur lesquelles on attend son jugement. Le fondement de ces impuissances est souligné à la fin de la citation : il s'agit des interférences entre deux langages, l'un pictural, l'autre verbal. Mais, ajoute Louis Marin, cette labilité de l'objet qu'on décrit, ce côté intangible et insaisissable du réel que l'auteur fait entrer dans les mots, est la loi générale de l'écriture – pas seulement de l'*ekphrasis*. Diderot est en cela un écrivain qui se mesure à une question centrale de la représentation littéraire. Afin de surmonter ces impuissances, Diderot s'appuie sur ce qu'Arnaud Buchs a appelé « l'excès d'écriture² », rempli de nombreuses écritures du salonnier, ainsi il ne peut pas échapper à une dépendance de l'expression littéraire pour décrire sa vue, et il matérialise l'absence de l'objet par son écriture car c'était son seul moyen pour dépasser cette difficulté matérielle.

À partir de ces conditions naît la charge de Diderot : il doit faire voir les tableaux par sa description qui retrace le parcours de son regard. Cette tâche devient une forme d'accrochage littéraire chez Diderot étant donné qu'il incite ses lecteurs à regarder des œuvres d'art exposées à travers ses descriptions. Jacques Chouillet définit le travail de Diderot en écrivant : « il s'agit ici de recréer un objet absent, en le doutant de toutes les vertus de la présence et en reproduisant chez le lecteur les impressions ressenties par le spectateur – en un mot : être le tableau³. » Pour « être le tableau », Diderot associe son écriture au sens de la vue ; cela constitue « le point de

¹ Louis MARIN, « Le descripteur fantaisiste », *Entreglose 2, Des pouvoirs de l'image*, Seuil, Paris, 1993, p. 77.

² Arnaud BUCHS, *Écrire le regard, l'esthétique de la Modernité en question*, Hermann, Paris, 2010, p.43.

³ Jacques CHOUILLET, « Du langage pictural au langage littéraire », *Diderot & Art de Boucher à David : les Salons 1759-1781, op. cit.*, p. 41.

rencontre des deux langages, le moment où l'écrit doit créer un discours adéquat au visuel¹ ». Aussi Diderot devient un « traducteur d'images² » en faisant de sa description l'image même ; il faut remarquer que cela dérive d'une démarche où le salonnier met en mouvement l'imagination des lecteurs pour que ceux-ci précisent et achèvent l'image décrite. L'imagination du lecteur et le regard du spectateur se rencontrent dans le langage artistique et littéraire de Diderot qui en même temps les sépare immédiatement ; son propre langage en tant que critique d'art, qui se distingue du style de critiques antérieurs comme La Font de Saint-Yenne ou même contemporains, l'amène à réaliser « l'une des grandes prouesses de l'écriture³ » en faisant voir à ses lecteurs les œuvres d'art qui ne sont pas devant leurs yeux. À partir de ces idées, nous allons analyser comment Diderot en tant que critique d'art construit sa propre voie pour faire voir les œuvres exposées au Salon.

1.3.3. Lecteurs des Salons à distance

Commençons d'abord par préciser qui sont les lecteurs des *Salons*. Les comptes-rendus de Diderot sont publiés dans le périodique *La Correspondance littéraire*, présidé par son ami Grimm à l'époque. Le lectorat des *Salons* se constitue en premier lieu du destinataire épistolaire qu'est Grimm, puis des abonnés fortunés des cours princières d'Europe. Ces *happy few* consistent dans un premier temps en les princes de Prusse, la princesse de Nassau-Sarrebruck, la duchesse de Saxe-Gotha. Ils se multiplient : le roi de Prusse Frédéric II en 1763, l'impératrice de Russie Catherine II en 1764, la landgrave Caroline, le prince George de Hesse-Darmstadt en 1765, et le roi du Pologne Stanislas II en 1767 sont ajoutés aux abonnés qui reçoivent ce compte-rendu, et c'est ainsi que la *Correspondance littéraire* obtient son prestige avec le temps⁴. L'accroissement du lectorat pourrait avoir conduit aux deux *Salons* les plus riches et longs de 1765 et de 1767 chez Diderot, ces deux *Salons* ne s'expliquant pas seulement par « l'intérêt littéraire croissant que Diderot porte à sa critique d'art⁵ », mais bien par une prise en compte des attentes de lecteurs de plus en plus exigeants. À la fin du *Salon de 1765*, Diderot fait allusion à cette manne d'abonnés :

Après avoir décrit et jugé quatre à cinq cents tableaux, finissons par produire nos titres ; nous le devons aux personnes à qui ces feuilles sont destinées ; c'est peut-être un moyen d'adoucir la critique sévère que

¹ Daniel ARASSE, *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, Textes réunis par Catherine Bédard-Arassé, Édités et présentés par Danièle Cohn, Éditions du regard, Paris, 2017, p. 62.

² Micéala SYMINGTON, « Écrire le tableau, L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste », Peter Lang, Bruxelles, 2006, p. 34.

³ Arnaud BUCHS, *Diderot et la peinture*, op. cit., p. 69.

⁴ Stéphane LOJKINE, *L'œil révolté, Les Salons de Diderot*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 2007, p. 60-61.

⁵ Élise PAVY-GULBERT, *L'Image et la langue, Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, op. cit., p. 44.

nous avons faite de plusieurs productions, que d'exposer franchement les motifs de confiance qu'on peut avoir dans nos jugements. [DPV, XIV, 328]

Cette évocation des abonnés suppose que Diderot, quoiqu'il persiste dans le ton épistolaire, garde en tête la double adresse véritable de son texte, comme une double énonciation théâtrale. Les lecteurs élitistes lisent le compte-rendu de Diderot de loin, ainsi ils sont des habitués *in absentia* du Salon ; cette condition des lecteurs invite le salonnier à essayer de transmettre son regard de visiteur du Salon aux destinataires qui n'ont jamais vu l'exposition. Il évoque même l'absence de Grimm en indiquant le décalage temporel entre eux, dans le préambule du *Salon de 1771* : « Vous êtes heureux, Monsieur, de n'avoir point encore vu le Salon » (Salons, IV, 133).

Grimm joue le rôle de « médium¹ » entre Diderot et ses lecteurs ; il copie les comptes-rendus de Diderot en manuscrit pour les envoyer aux abonnés à l'étranger, et en se prétendant le destinataire des *Salons*, il occupe une fonction qui permet à Diderot de commenter librement les œuvres d'art. Grâce à ce dispositif d'écriture, Diderot peut feindre d'écrire seulement à Grimm, en se prémunissant d'emblée contre les reproches de la part d'artistes ou d'autres critiques. Ainsi, toutes les sortes de destinataire public sont négligées, le salonnier « feign[ant] d'ignorer ce destinataire second et final² » et il ne lui accorde qu'un coup d'œil presque voyeur sur les œuvres qu'il décrit à Grimm ; d'où le paradoxe constitutif de ces Salons : ils donnent à voir tout en refusant en apparence ce privilège. Paradoxalement, cette négligence amène une véritable appréciation sur de nombreuses œuvres d'art, la critique d'art de Diderot ne se limite pas à une forme exemplaire ou pédagogique comme les critiques précédents qui se contentent d'énumérer une liste d'œuvres.

Même s'il est reconnu surtout pour ses critiques, le salonnier a pour travail avant tout de « reproduire des images en mots³ » en prenant en compte des lecteurs qui ne peuvent pas « voir » les œuvres de l'exposition. De là éclot la nécessité de combler l'absence des lecteurs à distance du Salon par sa description, et apparaissent de nombreuses tentatives de décrire les œuvres exposées. La description des tableaux chez Diderot se manifeste sous différentes formes ; il y montre son appréciation passionnée envers telle œuvre, également il analyse le côté technique. Les lecteurs de loin, ne peuvent que suivre le regard décrit et orienté par Diderot.

¹ *Ibid.*

² Jean-Christophe ABRAMOVICI, « “Vous me tyrannisez, mon poulet”. La publicité de l'intime dans les premiers *Salons* », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 91-92.

³ Huguette COHEN, « Diderot et les limites de la littérature dans les *Salons* », *Diderot Studies*, Vol. XXIV, op. cit., p. 29.

La réception passive, et à distance, de la description ne devrait pas être en soi un problème, il s'agit même d'un phénomène littéraire des plus courants ; mais la différence, dans le cas de Diderot et de ses lecteurs, est que la description n'est pas un détour littéraire, mais la mise en présence de ce qui fait l'intérêt-même de l'écriture des *Salons*. La description n'est pas un conditionnement du lecteur, une mise en contexte fictive ou réaliste, mais bien le cœur du projet esthétique du salonnier et, en cela, elle ne peut courir le risque d'être décor superflu. Il y a donc une gêne, un obstacle à contourner, qui explique que Diderot apostrophe souvent son lecteur en lui intimant l'ordre de regarder tel tableau, ou de s'attarder sur telle ou telle de ses caractéristiques : il faut sauver, en partie, la fiction d'un dialogue qui est aussi communion des sens. Diderot va jusqu'à supposer, par avance, les impressions de ses lecteurs face au *Grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé* (dit *Corésus et Callirhoé*) de Jean-Honoré Fragonard :

Si vous aviez vu son tableau, vous auriez été frappé de la même magie de lumière et de la manière dont les ténèbres se fondaient avec elle, [...] ; vous auriez vu la masse de cette lumière, [...]. Celui que vous avez trouvé si beau, il était beau dans le tableau comme dans votre rêve, recevant la lumière par le dos, ayant par conséquent toutes ses parties antérieures dans la demi-teinte ou l'ombre, effet de peinture plus facile à rêver qu'à produire, et qui ne lui avait ôté ni sa noblesse ni son expression. [DPV, XIV, 262]

La description de l'œuvre d'art devient description de la succession des impressions sensorielles qu'elle produit, et par ce glissement le lecteur se trouve plongé dans le texte face au tableau. Après avoir décrit le tableau, il convainc le lecteur, à travers Grimm, qu'il verrait de la même façon que lui s'il avait vu cette peinture de Fragonard. Avec le verbe au conditionnel, la phrase « vous auriez vu » contient le fait que l'écriture de Diderot réduit la vue du lecteur à sa description. Le salonnier y rapetisse la distance entre son impression de l'œuvre sur place et celle du lecteur à distance.

Au contraire, il y a des moments où le salonnier se tient à distance de cette conviction sur sa description. Diderot déplore souvent « les insuffisances de la langue¹ » dans ses *Salons*. Par exemple, en décrivant *Une Marche d'armée* de Casanove dans le *Salon de 1765*, il admet la limite de sa description par une accumulation de questions :

Comment vous montrerai-je ce pont de grosses poutres soutenues en dessous par des chevrons et jeté du sommet de ces rochers vers ce vieux château ? Comment vous donnerai-je une idée vraie de ce vieux château, des antiques tours dégradées qui le composent et de cet autre pont en voûte qui les unit et les sépare ? Comment ferai-je descendre le torrent des montagnes, en précipiterai-je les eaux sous ce pont, et

¹ Stéphanie LOUBÈRE, « La critique de l'effet dans les *Salons* de Diderot », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 68.

les répandrai-je tout autour du site élevé sur lequel la masse de pierre est construite ? Comment vous tracerai-je la marche de cette armée qui part du sentier étroit qu'on a pratiqué sur le sommet des roches et qui conduit laborieusement et tortueusement les hommes du haut de ces roches sur le pont qui les unit au château ? Comment vous effraierai-je pour ces soldats, pour ces lourdes et pesantes voitures de bagage qui passent de la montagne au château sur cette tremblante fabrique de bois ? Comment vous ouvrirai-je entre ces bois pourris des précipices obscurs et profonds ? Comment ferai-je passer tout ce monde sous les portes d'une des tours, le conduirai-je de ces portes sous la voûte de pierre qui les unit et le disperserai-je ensuite dans la plaine ? [DPV, XIV, 156-157]

Cette suite de questions démontre que à quel point Diderot a conscience de faire face à d'immenses difficultés pour décrire ce tableau aux lecteurs. Or, non seulement le salonnier insiste sur la difficulté de réaliser l'*ekphrasis*, ce passage peut être également lu comme une prétérition, dans laquelle il omet délibérément sa description précise. Les questions successives du salonnier suggèrent le parcours du regard du lecteur tout au milieu de son imagination de ce tableau même s'il ne peut pas assurer que ses lecteurs vont voir la même chose qu'il a vue sous les yeux.

De même, il remarque la limite de sa description dans le *Salon de 1767* en commentant les paysages de Vernet : « Voilà à peu près toute cette prodigieuse composition. Mais que signifient mes expressions exsangues et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie, ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres. Rien, mais rien du tout. Il faut voir la chose » (DPV, XVI, 225). Ses expressions et ses lignes ne servent à rien dans la mesure où il commente les paysages de Vernet sans pouvoir les faire voir.

La description de Diderot soulève une réflexion sur la question de savoir si elle montre bien l'œuvre réelle de l'exposition. L'opposition entre le lecteur et le spectateur affleure, vu que les lecteurs des *Salons* peuvent être « les spectateurs d'images que les spectateurs du Salon n'ont pas pu voir¹ ». Afin de dépasser la limite des lecteurs qui ne peuvent pas aller voir le tableau, Diderot fait référence à sa description, et explore clairement ses limites, en assumant le fait qu'il est difficile de reproduire l'œuvre elle-même. Par exemple, par la suite de questions construites sur l'anaphore du pronom « comment » dans la description de Casanove, le salonnier tout en reconnaissant un obstacle à son entreprise essaie de faire voir la peinture de ce peintre en introduisant les mots comme « imaginez », « supposez », « appliquez » (DPV, XIV, 158). Cette invitation faite au lecteur à utiliser son imagination peut susciter paradoxalement une sorte de décalage entre ce que voient les spectateurs sur place dans le Salon et ce qu'imaginent les lecteurs à partir de la description de Diderot. L'œuvre de Casanove est

¹ Arnaud BUCHS, *Écrire le regard, l'esthétique de la Modernité en question*, op. cit., p. 53.

« un leurre permettant au critique de faire croire au lecteur qu'il est en fait un spectateur¹ », pourtant cela pourrait être un « piège » chez les lecteurs puisqu'ils ne peuvent pas vérifier les toiles exposées en vrai, et qu'ils ne peuvent même pas avoir la même représentation imaginaire que Diderot.

La dépendance à la forme littéraire se trouve explicitée à plusieurs reprises chez Diderot, il ne cesse d'appliquer toutes les ressources littéraires à sa disposition² à ses commentaires pour transmettre sa vue aux lecteurs. Dans la mesure où ses lecteurs ne peuvent jamais voir les œuvres d'art, il est naturel qu'il s'attache à décrire les œuvres de sa propre manière. Or, il y trouve encore des limites pour décrire ce qu'il voit et il n'hésite pas à l'exprimer aux lecteurs ; de même que l'accrochage restitué par Diderot influence la vue des lecteurs, la situation « d'aveugles » de ses lecteurs l'oblige à devenir leur propre regard.

1.3.4. L'absence de la peinture et la mémoire

Désormais nous allons nous focaliser sur l'absence de la peinture. Au fur et à mesure que Diderot écrit sa critique d'art, comme l'a bien noté Louis Marin, se fait jour l'« impuissance de l'écrivain née de l'absence de l'objet dont il écrit ». Lorsqu'il écrit ses *Salons*, Diderot n'a plus les œuvres d'art sous ses yeux car il transcrit ses impressions sur les œuvres exposées au Louvre « le soir, la nuit, le lendemain³ » de sa visite au Salon, une fois retourné à son bureau. Dans ce contexte, lors de son écriture, le salonnier Diderot affronte aussi une absence de peinture comme c'est le cas de ses lecteurs ; il essaie de se souvenir des œuvres qu'il a vues au Salon et de transmettre son regard aux lecteurs. Pour cette raison, il est nécessaire pour Diderot de bien regarder les œuvres d'art malgré d'évidentes contraintes temporelles et matérielles.

Ce temps de visite est prolongé grâce à son amitié avec le concierge de l'Académie qui lui autorise « un accès hors public⁴ » ; Diderot profite de ce temps pour une visite calme et sans obstacle de la foule excessive. Or, la visite de ce salonnier n'était pas une visite succincte, sa lettre à Sophie Volland le 19 septembre 1767 fait état du temps qu'il consacre au Salon : « Mardi, depuis sept heures et demie jusqu'à deux ou trois heures, au Salon ; ensuite dîner chez la belle restauratrice de la rue des Poulies⁵ ; [...] ». Ainsi, Diderot consacre plusieurs heures à

¹ Arnaud BUCHS, « Quand le tableau se fait image. Diderot en ses *Salons* », *Poétique*, *op. cit.*, p. 412.

² Pour la reprise de mots dans la critique d'art de Diderot, voir l'étude sérieuse de George DANIEL, *Le Style de Diderot, Légende et structure*, Librairie Droz, Genève-Paris, 1986.

³ Louis MARIN, « Le descripteur fantaisiste », *op. cit.*, p. 73.

⁴ Barthélemy JOBERT, « Diderot dans son cadre : Le Salon au XVIII^e siècle », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, *op. cit.*, p. 24.

⁵ Denis DIDEROT, *Œuvres complètes de Diderot : Correspondance. Correspondance générale*, Garnier Frères, Paris, 1876, p. 235-236.

regarder les œuvres d'art dans le Salon. On trouve également chez Diderot une assiduité importante qui le conduit à faire plusieurs visites d'un même Salon, il mentionne souvent son retour à l'exposition. Dans le commentaire de *La Chasteté de Joseph* de Deshayes au Salon de 1763, il évoque : « Lorsque je retourne au Salon, j'ai toujours l'espérance de le retrouver entre les bras de sa maîtresse » (DPV, XIII, 371). Comme le Salon dure environ un mois et comme Diderot aperçoit immédiatement la correction des œuvres chez le peintre après l'accrochage des œuvres d'art, nous pouvons conjecturer que Diderot est retourné souvent au Salon pour regarder les œuvres plusieurs fois. Il est indispensable de se rendre au Salon plusieurs fois, pendant plusieurs heures pour qu'il puisse préciser sa description. Le salonnier déplore même auprès de son ami Grimm l'insuffisance du temps dont il dispose pour regarder les œuvres de Vernet dans le *Salon de 1761* :

Si vous voulez avoir mon sentiment sur les autres tableaux de Vernet, il faudra que je fasse encore un tour au Salon. Mon ami, vous êtes d'une impatience qui me désespère ; vous ne me laissez pas le temps de me contenter. Si vous m'eussiez accordé un jour de plus, j'aurais mis la moitié plus de choses, dans la moitié moins d'espace. Ce Salon-ci n'est point du tout comme les précédents ; il n'y a presque pas un tableau qui ne vaille un mot d'éloge ou de critique. Mais pour Dieu, dites-moi un peu comment il se fait que ce griffonnage peut vous servir aujourd'hui, et vous serait inutile demain. Vous me tyrannisez, mon poulet ; vous me tyrannisez, et vous n'en faites pas mieux, ni moi non plus. [DPV, XIII, 250]

Dans ce commentaire, nous constatons non seulement sa volonté de bien décrire les tableaux de Vernet, mais aussi le manque du temps pour faire « encore un tour au Salon » ; il y exprime son mécontentement en raison de la sévérité de son ami Grimm¹ qui le « tyrannise ». On y trouve aussi un idéal de concision et de densité : Diderot ne prétend pas qu'avec plus de temps il écrirait plus, mais au contraire qu'il écrirait moins mais mieux, en concentrant son jugement. Relevons qu'il fait référence à son texte comme à un « espace » dans lequel il « met » des « choses » : la métaphore matérielle de l'accrochage est assez présente.

De même que la fréquence et le temps sont considérables dans la critique d'art de Diderot, la « mémoire » a une fonction importante pour transporter son regard jusqu'aux lecteurs. La mémoire qui apparaît après une impression, « jointe à la perception d'une impression présente, rend la comparaison possible, et, par suite, le jugement² » ; elle nous aide

¹ Sur la relation intime entre les deux amis, voir Jean-Christophe ABRAMOVICI, « “Vous me tyrannisez, mon poulet”. La publicité de l'intime dans les premiers *Salons* », *op. cit.*, p.91-100. Comme le destinataire, le lecteur primaire de ses *Salons* est son ami Grimm, Diderot s'adresse souvent à son ami et l'incite à poursuivre son regard. Quand le salonnier commente *l'Orphée descendu aux enfers pour en ramener Euridice* de Restout dans le *Salon de 1763*, Diderot invite son ami Grimm à retourner au Salon en écrivant : « Retournez au Salon, et vous éprouverez, comme moi, qu'on le revoit avec plus de satisfaction qu'on ne l'a vu » (DPV, XIII, 348).

² Yvon BELAVAL, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Gallimard, Paris, 1950, p. 59.

ainsi à relier nos organes à la nature, voire à arrêter un jugement. Rappelons ici la liaison faite par Diderot dans sa *Lettre sur les aveugles*, qui affirme que la métaphysique comme les idées et les jugements dérivent des sens : « Comme je n'ai jamais douté que l'état de nos organes et de nos sens n'ait beaucoup d'influence sur notre métaphysique et sur notre morale, et que nos idées les plus purement intellectuelles, si je puis parler ainsi, ne tiennent de fort près à la conformation de notre corps, [...] » (DPV, IV, 26). De ce fait, à partir des sens qui perçoivent une impression des tableaux Diderot crée sa mémoire des œuvres d'art exposées.

Par ailleurs, il ne faut pas confondre la « mémoire » et l'« imagination » dans la critique d'art de Diderot. Celui-ci distingue ces deux notions dans ses *Éléments de physiologie* : « La mémoire est des signes ; l'imagination, des objets. La mémoire fait les érudits ; l'imagination, les poètes » (DPV, XVII, 475). Aussi la « mémoire » se situe plutôt « du côté de l'analyse » qui « sépare » et « reproduit »¹. Dans les *Salons*, Diderot continue à se rappeler les œuvres qu'il a vues et à reproduire sa vue basée sur cette mémoire. Avec le temps, ses expériences s'accroissent et ses connaissances sur l'art se développent. La « somme de connaissances est emmagasinée dans la mémoire² », celle-ci aide le salonnier à raccorder le passé où il a vu les œuvres d'art au présent où il écrit ses commentaires, et le présent où il écrit ses commentaires au futur où les lecteurs vont lire et voir les œuvres d'art d'après son souvenir.

Dans l'article « Mémoire » de l'*Encyclopédie*, la mémoire se définit comme « l'acte d'une faculté subordonnée à l'intelligence, elle [la mémoire] sert à l'éclairer³ [...] ». De là nous pouvons suggérer que la mémoire est avant tout une intermédiaire accompagnée de l'intelligence dans la mesure où Diderot relie sa perception des œuvres par la vue à la critique d'art. Jean Sezec pour présenter les *Salons* explique dans son introduction : « Diderot est un visuel [...]. Il porte en lui un répertoire d'images⁴ ». Sa mémoire retient plus les images que les sons, et le salonnier confirme lui-même dans le *Salon de 1761* en commentant l'*Adoration des rois* de Joseph Parrocel : « J'ai les tableaux de Raphaël plus présents que les vers de Corneille, que les beaux morceaux de Racine » (DPV, XIII, 258). Tandis qu'il est un écrivain, Diderot admet qu'il est plus prompt à mémoriser les tableaux que les vers – il a, en bref, une mémoire plus visuelle qu'auditive.

¹ *Ibid.*, p. 64.

² Else Marie BUKDAHL, *Diderot, critique d'art*, tome I. Théorie et pratique dans les *Salons* de Diderot, *op. cit.*, p. 441.

³ Articles « Mémoire », « Souvenir », « Ressouvenir », « Réminiscence » (*Synonymes*), L'*Encyclopédie*, Tome X, 1765, p. 326a.

⁴ *Diderot : Salons*, Texte établi et présenté par Jean SEZNEC et Jean ADHÉMAR, Vol. I : 1759, 1761, 1763, Oxford : The Clarendon Press, 1957, p. 18.

Malgré la puissance de sa mémoire visuelle et malgré son application à visiter le Salon plusieurs fois avec peut-être « les blocs-notes en main¹ », Diderot se méfie de sa mémoire, il le fait remarquer dans le *Salon de 1767* à la fin du commentaire sur les dessins de Louthembourg :

Au reste n'oubliez pas que je ne garantis ni mes descriptions, ni mon jugement sur rien ; mes descriptions, parce qu'il n'y a aucune mémoire sous le ciel qui puisse remporter fidèlement autant de compositions diverses ; mon jugement, parce que je ne suis ni artiste, ni même amateur. Je vous dis seulement ce que je pense, et je vous le dis avec toute ma franchise. [DPV, XVI, 408-409]

En assumant la limite de sa mémoire, Diderot dit « qu'il n'y a aucune mémoire sous le ciel » qui se souvient des diverses compositions des œuvres avec exactitude. Le travail de se souvenir de toutes les œuvres exposées après avoir visité le Salon serait une charge lourde pour Diderot, puisque la mémoire est avant tout une chose « passive » au sens où la statue « est passive au moment qu'elle éprouve une sensation, parce que la cause qui la produit est hors d'elle², [...] » selon l'idée de Condillac. De ce fait, si une œuvre d'art n'activait pas la mémoire de Diderot, celle-ci pourrait être décrite que de façon incomplète. Paradoxalement, le souvenir d'autres œuvres permet au salonnier de compléter ses descriptions lacunaires d'une autre œuvre ; en raison de ce doute sur les capacités de sa mémoire, « chaque tableau est en effet traversé par d'autres tableaux, remémorés ou observables, dont certains ont un rôle plus structurant que d'autres³. » La mémoire ou l'absence de mémoire deviennent des « critères d'appréciation décisifs⁴ » chez Diderot puisque la qualité des œuvres d'art pour lui dépend du souvenir laissé à partir de la sensation que les œuvres provoquent.

1.3.5. Mémoire positive

La mémoire dans la critique d'art de Diderot prend une position centrale étant donné qu'elle montre comment les œuvres d'art exposées influencent la vue de ce critique d'art. De même que l'accrochage du tapissier Chardin affecte la vue des spectateurs dans le Salon, l'accrochage littéraire composé dans la « mémoire » de Diderot influence la « vue » de ses lecteurs. La mémoire « se fait en somme à son tour “tapissière”⁵ » ; les œuvres d'art qui touchent la sensation restent dans la mémoire de Diderot et s'y accrochent dans des proportions

¹ Louise RÉMY-BALLESTA, « Les Salons : Diderot critique d'art novateur prophète », *Diderot*, édité par Francisco Lafarga, Editions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1987, p. 108.

² Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des sensations*, Volume 1, *op. cit.*, p. 29-30.

³ Nathalie KREMER, *Traverser la peinture, Diderot-Baudelaire*, *op. cit.*, p. 59-60.

⁴ Geneviève CAMMAGRE, « Diderot, de la *Correspondance* aux *Salons*. Énonciation épistolaire et critique d'art. », *Dix-huitième siècle*, n° 32, 2000, Le rire, doi : <https://doi.org/10.3406/dhs.2000.2371>, p. 481.

⁵ *Diderot : Salons*, La collection *Clefs concours – Lettres XVIII^e siècle*, dirigée par Jean-Christophe Abramovici, Pierre Frantz, Jean Goulemot, Frédéric Calas, Atlande, Neuilly, 2007, p. 30.

différentes de la réalité, puisqu'il semble, assez logiquement, que les œuvres les plus réussies au goût du salonnier gagnent tout à coup des dimensions mémorielles bien supérieures aux dimensions effectives. Selon l'œuvre d'art dont traite le salonnier, l'acuité du souvenir devient un indice pour accéder à la sensation provoquée chez Diderot.

Examinons à présent les œuvres d'art qui semblent déclencher une forte réaction de la mémoire de Diderot dans les *Salons*. Il faut souligner en premier lieu qu'étudier la mise en mouvement de la mémoire chez Diderot, c'est étudier un mécanisme qui n'est pas conscient, et qui échappe parfois à la volonté du salonnier, comme c'est le cas lorsqu'il évoque une toile de Brenet en 1769 : « Je me suis rappelé une grande et lourde *Vérité*, [...] » (DPV, XVI, 634). Diderot n'ajoute rien sur ce commentaire sauf le fait qu'il se souvient de cette peinture.

Souvent, Diderot commence par faire état de ce dont il se souvient, de la qualité de son souvenir, avant d'évoquer la toile en elle-même. On comprend alors qu'il s'agit moins d'une introduction ou d'une précision sur sa situation d'écriture que d'un premier critère de jugement : plus le souvenir est clair, plus la toile est, au sens propre, frappante. Dans le commentaire sur la peinture de Pierre en 1763, il dit « Pour la *Bacchante endormie*, je me la rappelle fort bien » (DPV, XIII, 361). L'importance donnée aux œuvres qui impriment fortement leur manque dans la mémoire de Diderot se manifeste encore dans le *Salon de 1767* à l'occasion du commentaire du *Concert de Le Prince*, où le salonnier fait même appel à la mémoire du lecteur, Grimm : « On ne se lasse point de la [une femme] voir. [...] Encore un mot, mon ami, sur cette femme charmante. Vous la rappelez-vous » (DPV, XVI, 318). Là se fait jour une autre utilité littéraire du thème de la mémoire : c'est là que Diderot trouve les ressources d'une communion, d'un point de rencontre fictif avec ses lecteurs.

Certaines œuvres font si forte impression à Diderot qu'il les garde clairement en mémoire et, de façon intéressante pour notre réflexion, il décrit ces souvenirs puissants non pas comme de simples remémorations mais comme la permanence d'impressions visuelles, comme si l'art déclenchait une mémoire résolument sensitive, où la médiation intellectuelle s'efface ; dans le *Salon de 1761*, il écrit : « Il y a des figures qui ne me quittent point. Je les vois. Elles me suivent. Elles m'obsèdent » (DPV, XIII, 258). Un exemple de ces figures inoubliables se trouve dans le commentaire de la *Résurrection du Lazare* de Deshayes en comparaison avec une toile de Jean Jouvenet qui traite du même sujet : « Quelle différence encore entre ces amis qui tendent les mains au ressuscité de Deshayes et cet homme prosterné qui éclaire avec un flambeau la scène de Jouvenet ! Quand on l'a vu une fois, on ne l'oublie jamais » (DPV, XIII, 376).

Le salonnier souligne de plus le plaisir d'écrire les *Salons* en retenant le moment où il contemple les œuvres qui lui plaisent. Dans le commentaire sur la *Cuisine italienne* de Robert

en 1767, il écrit : « L'effet général de ce petit tableau est charmant ; je me suis complu à le décrire, parce que je me complaisais à me le rappeler » (DPV, XVI, 355). Cette remarque de Diderot nous apprend aussi que, à sa table de travail, la description et la réactivation de la mémoire sont une seule et même tâche, qui lui plaît extrêmement. Tout se passe comme si c'était au moment d'écrire sa critique que Diderot comprenait à quel point il avait aimé ou non une œuvre en découvrant, en même temps que nous, si le souvenir qu'il en garde est vif ou non.

1.3.6. Livret

Pour constituer la mémoire dans le Salon, le rôle du livret est essentiel pour Diderot. Lorsqu'il écrit ses *Salons*, le salonnier fait référence à ce catalogue d'exposition, appelé « livret ». Celui-ci apparaît pour la première fois en 1673 où il énumère 208 numéros de peintures ; dans le livret on trouve les sujets, les artistes de peintures numérotées. Il faut noter que la presse s'est développée à partir des années 1730, cela favorise par conséquent la diffusion de nombreuses formes d'écriture comme le livret, les critiques de Salon, les journaux tels que la *Correspondance littéraire* et le *Mercur de France*. Depuis 1737, les livrets sont publiés régulièrement, au « prix modique de 12 sous, imprimés à des milliers exemplaires rapidement épuisés¹ ». Quant à Saint-Aubin, il esquisse les tableaux et les sculptures du Salon « en face des indications du livret² », et cette esquisse devient pour certains la seule manière d'accéder à certaines œuvres exposées à l'époque. Il n'y a pas que les destinataires de Diderot qui, au lieu d'être spectateurs du Salon, en sont lecteurs.

La réussite des Salons est accompagnée du succès financier de l'Académie, parce qu'avec l'accroissement des visiteurs et de leurs critiques sur les œuvres d'art dans les années 1740, l'Académie se met à vendre le livret aux visiteurs. Le livret est vendu à l'entrée de l'exposition en haut de l'escalier, il devient une des ressources importantes de l'Académie ; le livret du Salon de 1785 « fut vendu à plus de 20.000 exemplaires³. » D'après le tableau réalisé par Udolpho van de Sandt⁴, le nombre de vente du livret a été relativement augmenté du Salon de 1759 à celui de 1781 : il s'est vendu 7227 exemplaires en 1759 et 17550 en 1781, la vente donc plus que doublée à la fin des critiques de Diderot par rapport au moment où il commence à écrire en 1759. Ce grand succès ne suggère pas seulement la rentabilité financière mais aussi

¹ Diderot : *Salons*, La collection *Clefs concours – Lettres XVIII^e siècle*, op. cit., p. 28.

² Stéphane LOJKINE, *L'œil révolté, Les Salons de Diderot*, op. cit., p. 55.

³ Claire MAINGON, *Le Salon et ses artistes, une histoire des expositions du Roi soleil aux Artistes Français*, op. cit., p. 14.

⁴ Udolpho VAN DE SANDT, « Le Salon de L'Académie de 1759 à 1781 », *Diderot & Art de Boucher à David : les Salons 1759-1781*, op. cit., p. 82.

la fréquence des visiteurs ; à partir de ces données on peut déduire le nombre de visiteurs. Selon l'estimation d'Udolpho van de Sandt, basée sur le calcul de Mathon de la Cour en 1773, « en moyenne un visiteur sur deux achète le livret, [...] »¹, il y avait donc environ trente-cinq mille visiteurs pour le Salon de 1781 contre quelques quinze mille visiteurs en 1759. Le nombre de visiteurs a été doublé comme celui du livret, par conséquent nous pouvons constater que l'attrait du Salon progresse avec le temps, il intéresse beaucoup de gens à l'époque. Notons le fait que le Salon est ouvert au public gratuitement, il reflète donc les avis, les tendances du goût du public en tant qu'évènement culturel majeur du XVIII^e siècle.

Le livret est écrit pour la plupart par des auteurs qui restent anonymes, son titre habituel complet étant « l'Explication des peintures, sculptures et gravures de messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par [...] [le] directeur et ordonnateur général des Bâtiments de Sa Majesté, Jardins, Arts, Académies et Manufactures royales² ». Il est écrit également par le secrétaire de l'Académie comme Charles-Nicolas Cochin et Antoine Renou. Le livret consiste en un inventaire des œuvres d'art exposées, dans lequel les œuvres sont numérotées, classées selon le rang de l'auteur à l'Académie, avec une simple description du sujet de l'œuvre.

Or, le livret joue le rôle de guide des visiteurs ; ceux-ci repèrent les œuvres d'art d'après l'ordre expliqué dans le livret. En suivant la numérotation de livret, les visiteurs au Louvre apprennent à regarder les œuvres d'art car le livret comprend une précision de l'ordre comme ceci :

L'ordre des numéros commence par les trois grands tableaux, sous la corniche à droite de l'escalier, et en continuant de même par les rangs de dessous, après quoi on reprendra le long de la corniche du côté de la cour, y comprenant les deux croisées aussi jusqu'en bas ; on ira ensuite à celle de face et on reviendra de même par les rangs dessous. À l'égard des croisées qui donnent sur le quai, on commencera par celle du fond, continuant jusqu'à la dernière du côté du Pont Royal³.

Ainsi, nous pouvons constater que les œuvres d'art sont numérotées selon l'ordre auquel conduit le livret.

Il faut également relier l'influence du livret à l'accrochage de l'époque, car le livret contient des informations sur l'endroit où les œuvres vont être accrochées, la relation entre les tableaux ; de ce fait, nous pouvons supposer que le tapissier Chardin se sert de ce livret pour

¹ *Ibid.*, p. 81.

² Il a été réédité au XIX^e siècle : Jules-Joseph GUIFFREY, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Liepmanssohn et Dufour, 1869-1872, 9 vol.

³ Jules-Joseph GUIFFREY, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, op. cit., Salon 1738, p. 12.

s'instruire et pour présenter son discours à travers son accrochage. En tenant compte du fait que « le rédacteur du livret et le tapissier peuvent [donc] travailler indépendamment l'un de l'autre¹ », le tapissier et le rédacteur du livret composent leur propre manière d'organiser les œuvres d'art au Louvre même s'il y a une possibilité de complémentarité entre eux. De la part des visiteurs, cette complémentarité devient effective au fur et à mesure qu'ils comparent les indices écrits dans le livret à l'accrochage réalisé par le tapissier.

1.3.7. Mémoire négative

Il faut signaler toutefois qu'il arrive qu'un souvenir vif ne soit pas causé par une œuvre très réussie, mais au contraire par une toile dont les défauts choquent le salonnier, et sa critique ne s'en trouve que plus sévère. Ainsi malgré un souvenir intact, Diderot critique sévèrement l'*Annonciation* de Jean Restout dans le *Salon de 1759* : « Je me rappelle que l'*Annonciation* est traitée d'une manière sèche, ronde et froide ; qu'elle est sans effet ; et qu'on dirait un morceau détaché d'une vieille coupole, qui a souffert et qui n'était pas un trop habile homme » (DPV, XIII, 70). La position négative contre cette peinture de Restout se montre dès le début de ce commentaire lorsqu'il affirme « Je ne sais ce que c'est » (DPV, XIII, 70). Bien qu'il se souvienne de ce tableau, il le déprécie par cette estimation. Cette impression de Diderot inclut le fait que cette peinture ne lui donne aucune sensation jusqu'à ce qu'il le commente avec franchise. Cette impression sous-entend aussi la présence du livret, on peut suggérer que le salonnier commence sa description en lisant le titre de l'œuvre dans le livret, en essayant de la rappeler. Cette situation se trouve plusieurs fois dans les commentaires de Diderot ; « Je ne sais ce que c'est que les petits tableaux de M. Guérin. » (DPV, XIII, 260), « Je ne sais ce que c'est que le *St Roch* de Millet, [...] » (DPV, XIII, 246), « Ce Vanloo [Amédée Vanloo] est le plus faible de la famille. Je ne sais ce que c'est que son *Jésus* et son *Ange avec les attributs de la Passion* ; [...] » (DPV, XIII, 378). On retrouve ici un effet d'accrochage littéraire que Diderot avait critiqué chez son ami tapissier : des œuvres ratées occupent parfois une place aussi prépondérante que des œuvres magnifiques, et finalement seules les œuvres médiocres sont laissées dans l'ombre, n'ayant pas assez marqué la mémoire du salonnier.

La critique de Diderot se poursuit dans le commentaire d'une œuvre qui lui laisse un souvenir malgré tout ; en commentant *La Mère qui fait jouer son enfant* de Caresme, il écrit : « Je me le rappelle. La mère n'en a nullement l'expression » (DPV, XVI, 463). Parfois, Diderot lui-même ne veut pas évoquer telle œuvre, par exemple il critique la *Purification de la Vierge*

¹ La préface écrite par Udolpho VAN DE SANDT dans *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, Isabelle PICHET, *op. cit.*, p. 12.

de Restout en 1759 en disant « Je ne me la remets pas » puisque « c'est peut-être vous en dire du mal » (DPV, XIII, 70). Le ton devient plus rigoureux et franc en commentant les œuvres d'Alexandre-François Desportes en 1761 : « Vous me permettez de laisser là le *Chien blanc*, les *Déjeuners*, le *gibier et les fruits* de Desportes. Je veux mourir s'il en reste la moindre trace dans ma mémoire. Puisqu'ils sont là, je les aurai pourtant vus » (DPV, XIII, 252).

L'affaiblissement de l'efficacité et de la vivacité de la mémoire démontre un reproche adressé à une peinture médiocre, mais formulé, assez pratiquement, sur le mode d'une réaction physique et non d'un jugement, de telle sorte que Diderot se prémunit contre des accusations de cruauté ou d'acharnement. Dans le *Salon de 1761*, en commentant l'*Espérance qui nourrit l'Amour* de Doyen, il écrit sur la figure l'Amour : « Je me rappelle vaguement ce dernier [Amour] qui m'a paru médiocre » (DPV, XIII, 257). Le lien entre le jugement esthétique et la réaction physiologique de la mémoire est très clair ici, puisque les deux sont situés sur un même plan, où la relative a presque une valeur causale. En regard, la survivance de la mémoire attachée à la vue de Diderot est le compliment ultime pour une œuvre de Briard : « Je me suis rappelé une *Naissance de Vénus* de Briard, et il me semble que je la vois encore cette Vénus. Miséricorde ! Quel ventre ! Quelle hanche ! » (DPV, XVI, 634).

La critique de Diderot s'établit aussi envers des œuvres dont il ne se souvient pas. Dans ce cas, « tableau oublié égale tableau raté¹ », étant donné que la peinture qui influence la vue de ce salonnier ne pourrait pas être oubliée comme les cas dont on a traité. En commentant les œuvres de Challe dans le *Salon de 1759*, Diderot écrit : « Je n'ai pas mémoire d'avoir vu ni un *Saint Hippolite dans la prison*, ni un *Domine non sum dignus*, ni une *Lucrèce présentant le poignard à Brutus*, ni les autres tableaux de Challe. Vous savez avec quelle dédaigneuse inadvertance on passe sur les compositions médiocres » (DPV, XIII, 76). Aucun souvenir ne reste chez Diderot et il évoque même l'« inadvertance » avec laquelle on dédaigne ces compositions : on ne leur fait même pas l'honneur de les remarquer pour leur médiocrité, elles passent simplement inaperçues ; le regard du salonnier est distrait en face de l'œuvre médiocre au point qu'il ne s'en souvient pas.

Le survol du regard chez Diderot se manifeste par la distinction entre « voir » et « regarder » : en commentant *Plusieurs paysages* d'Antoine Le Bel dans le *Salon de 1767*, le salonnier écrit : « Je les ai tous vus, mais je n'en ai regardé aucun ; ou si je les ai regardés, c'est comme l'homme du Bal à qui une femme disait, m'a-t-il de ses gros yeux assez considérée. Madame, lui répondit-il ; je vous regarde, mais je ne vous considère pas » (DPV, XVI, 242).

¹ Diderot : *Salons*, La collection *Clefs concours – Lettres XVIII^e siècle*, op. cit., p. 30.

Ainsi, Diderot ne considère pas ces tableaux de Le Bel vu qu'il ne s'en contente pas ; même s'il a vu ces tableaux, il ne les regardait pas, autrement dit il s'agissait d'une impression passive des sens et non d'une opération volontaire.

De même, une peinture qui n'a pas donné une sensation assez puissante à la vue ne laisse pas de traces de mémoire selon la théorie de Diderot. Dans ses *Essais sur la peinture*, le salonnier précise cette idée en disant : « Il y a dans presque tous nos tableaux une faiblesse de concept, une pauvreté d'idée dont il est impossible de recevoir une secousse violente, une sensation profonde. On regarde, on tourne la tête, et l'on ne se rappelle rien de ce qu'on a vu » (DPV, XIV, 394). De cette façon, les peintures caractérisées par « une pauvreté d'idée » n'offrent pas aux spectateurs « une sensation profonde ». En outre de la technique médiocre des peintres, le manque d'idée dans la peinture ne provoque pas la sensation chez les spectateurs, elle ne peut donc pas retenir leur regard et rester dans leur mémoire.

1.3.8. Utilisation du livret chez Diderot

L'influence du livret sur Diderot est non négligeable vu que ce salonnier recourt au livret au moment où il écrit sa critique d'art après être revenu à son cabinet. Lorsqu'il commente la *Chasteté de Joseph* de Deshayes dans le *Salon de 1763*, Diderot reconnaît la difficulté qu'il a à se souvenir de toutes les œuvres exposées : « Et puis encore une petite digression, s'il vous plaît. Je suis dans mon cabinet, d'où il faut que je voie tous ces tableaux. Cette contention me fatigue, et la digression me repose » (DPV, XIII, 372). Le travail de se rappeler toutes les œuvres qu'il a vues au Salon serait si pénible que la digression lui permettrait un repos intellectuel.

Afin de faciliter son écriture de mémoire, il se soumet à l'ordre du livret parce que cela l'aide à identifier les œuvres exposées à travers les informations comme le titre, le sujet, les dimensions ou autres inscrites dans le livret. L'utilisation du livret est manifeste dès le premier *Salon* ; ainsi les très courts commentaires du Salon de 1759 sont disposés en suivant l'ordre du livret. La brièveté de ce Salon explique la facilité de Diderot à « passer à peu près sans transition des *Baigneuses* de Carle Vanloo aux *Chartreux en méditation* de Jeurat¹. » Ces premiers commentaires de Diderot sont « seulement de courts comptes-rendus des peintures [“only brief accounts of the paintings²”] » ; on peut y trouver de nombreux commentaires qui énumèrent justement les titres à la suite selon le classement du livret. Par exemple, Diderot cite les titres de peintures de Chardin : « Il y a de Chardin un Retour de chasse ; des Pièces de gibier ; un

¹ Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, op. cit., p. 22.

² Gillian B. PIERCE, *Scapeland : Writing the Landscape from Diderot's "Salons" to the Postmodern Museum*, Éditions Rodopi B. V., Amsterdam, 2012, p. 64.

Jeune élève qui dessine vu par le dos ; une Fille qui fait de la tapisserie ; deux petits tableaux de Fruits » (DPV, XIII, 76). Plus loin, il réunit toutes les œuvres de Greuze en disant « Les Greuze ne sont pas merveilleux cette année » (DPV, XIII, 80) bien que ce peintre ait exposé seize tableaux. « Les Greuze » signifient qu'il y a une liste d'œuvres dans le livret et qu'il englobe toutes les œuvres pour raccourcir son commentaire. Cet attachement à l'ordre du livret dans ses commentaires dérive de la commodité qu'il présente dans la mesure où il y sont listées les œuvres exposées qui remplissent tous les murs de la salle au Louvre, mais également il provient de sa soumission « au moins tacitement¹ » à la hiérarchie artistique et sociale de l'époque. « Tacitement » puisque l'ordre du livret respecte la hiérarchie des artistes de l'Académie et celle des genres de peinture², consacrée par André Félibien à l'époque précédente. La référence à l'ordre du livret perdure dans les *Salons* de Diderot³, le salonnier écrit ainsi dans le préambule du *Salon de 1763* : « Je vous parlerai des tableaux exposés cette année à mesure que le livret qu'on distribue à la porte du Salon, me les offrira. Peut-être y aurait-il quelque ordre sous lequel on pourrait les ranger ; mais je ne vois pas nettement ce travail compensé par ses avantages » (DPV, XIII, 341-342). De même, dans le préambule du *Salon de 1771*, Diderot écrit : « Je vais donc entrer en matière et commencer par l'article des tableaux, et je suivrai pour votre plus grande facilité l'ordre des numéros selon qu'ils se trouvent rangés dans le livre du Salon que vous devez avoir » (Salons, IV, 133). Ainsi, Diderot persiste à employer l'ordre du livret pour constituer l'ordre du commentaire dans ses *Salons*.

Cette manière de suivre l'ordre du livret permet aux lecteurs et aux visiteurs de repérer facilement le cheminement visuel de Diderot en faisant référence aux informations indiquées sur le livret. On peut admettre que cette « approche méthodique⁴ » aide les lecteurs à lire la description des œuvres beaucoup plus facilement ; si le lecteur dispose de ces deux supports écrits, le livret et la critique de Diderot, il peut mieux percevoir et comprendre les œuvres en question en comparant la notice du livret et le commentaire du salonnier.

D'autre part, il y a des œuvres qui n'ont pas besoin d'un supplément de commentaire étant donné que leurs titres sont suffisants pour la description. En particulier, les peintures

¹ Barthélemy JOBERT, « Diderot dans son cadre : Le Salon au XVIII^e siècle », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 18.

² Le tableau qui répertorie et catégorise le nombre d'œuvres du Salon de 1759 au Salon de 1781 selon le genre de peinture explique que cette hiérarchie de genre de peintures y est prédominante. Voir Tableau II d'après A. D. Smith, 1979 dans l'étude d'Udolpho VAN DE SANDT, « Le Salon de L'Académie de 1759 à 1781 », *Diderot & Art de Boucher à David : les Salons 1759-1781*, op. cit., p. 83.

³ Lorsque Diderot regarde pour la première fois les œuvres exposées, il les regarde « à l'aide de ces publications spéciales que les visiteurs tenaient dans leurs mains lors de leur visite » selon Philippe DÉAN, *Diderot devant l'image*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 34.

⁴ Isabelle PICHET, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, op. cit., p. 121.

religieuses et historiques appartiennent à cette sorte de peintures ; dans le commentaire sur *Des voleurs attaquant des voyageurs dans une gorge de montagnes et les mêmes voleurs pris et conduits par des cavaliers* de Louthembourg au Salon de 1765, Diderot remarque cet aspect : « Il n’y a rien à ajouter aux titres, ils disent tout » (DPV, XIV, 220). À l’inverse, il y a des moments où le titre de la peinture est abrégé dans le commentaire de Diderot par rapport au livret étant donné que le sujet est connu à l’époque. En commentant *Saint André* de Deshayes, Diderot commence son commentaire en disant « Son Saint André a un genou sur le chevalet » (DPV, XIII, 237) alors que le titre de cette œuvre est « Saint André amené par des bourreaux pour être attaché sur un chevalet et y être fouetté » dans le livret sous le numéro 29. Comme Bernard Vouilloux l’indique dans son analyse, l’énoncé descriptif du livret fonctionne comme « une médiation verbale active¹ » qui indique ce qu’il faut regarder aux lecteurs du livret.

Néanmoins, il faut remarquer que Diderot lui-même consacre beaucoup de son temps à transcrire ses propres commentaires sur les œuvres d’art qu’il a vues au Salon. Dans une lettre à Sophie Volland du 19 septembre 1767, il écrit : « Toute ma journée du jeudi fut employée à ma négociation de Sainte-Périne, qui est moins avancée que jamais ; et la nuit du jeudi au vendredi, avec une grande partie du vendredi, à mettre à l’encre, chez moi, les observations que j’avais faites au crayon au Salon². » De cette lettre, nous pouvons déduire que Diderot a griffonné ses impressions « au crayon » en regardant les œuvres d’art exposées dans le Salon. Le livret est un « pense-bête », un « adjuvant à la rédaction³ » puisqu’il ne fonctionne pas seulement en tant que répertoire d’informations cruciales mais aussi en tant que liste et document de contrôle pour vérifier qu’aucune œuvre n’a été oubliée, et pour servir de support à la mémoire. Comme les titres des peintures de Chardin le montrent dans le *Salon de 1759*, Diderot reformule à partir du livret les titres des peintures d’Hallé en enchaînant la liste des titres : « Jésus Christ rompant le pain à ses disciples ; Saint Pierre, à qui Jésus demande, après la pêche, s’il l’aime ; La Musique ; une Résurrection du Lazare sont quatre tableaux du même, dont je ne sens pas le mérite » (DPV, XIII, 74). Ces œuvres d’Hallé, énumérées et numérotées dans le livret en 1759, sont reformulées par la réécriture de Diderot, il fait un inventaire, dont la mécanique suggère bien le rôle de support du livret de l’exposition.

Dans les *Salons*, on peut trouver de nombreux moments où le livret comble un défaut de mémoire chez Diderot. Dans ce cas, le livret assiste Diderot dans le processus de

¹ Bernard VOUILLOUX, « La description du tableau dans les *Salons* de Diderot : La figure et le nom », In *Poétique*, n° 73, Seuil, Paris, Février 1988, p. 35.

² Denis DIDEROT, *Œuvres complètes de Diderot : Correspondance. Correspondance générale*, op. cit., p. 239.

³ Diderot : *Salons*, La collection *Clefs concours – Lettres XVIII^e siècle*, op. cit., p. 31.

remémoration d'une œuvre. Dans le *Salon de 1767* en commentant les dessins de Loucherbourg, le salonnier écrit : « Le livret annonce d'autres morceaux sous le même n° 130 mais je ne me les rappelle pas. Je ne les regrette pas pour vous ; la meilleure description dit si peu de chose ; mais bien pour moi qui les aurais vus » (DPV, XVI, 405). Ainsi le numéro des dessins dans le livret le renseigne sur le nombre total d'œuvres exposées ; on retrouve d'ailleurs ici l'idée qu'un oubli n'est pas un défaut de sa part mais la preuve de la médiocrité des œuvres en question, le livret ne sert alors qu'à faire exister un vide (éloquent) dans la mémoire du salonnier, et, par conséquent, dans son texte.

Manifestement, l'imperfection du souvenir apparaît dans le commentaire de nombreuses œuvres de Lépicié dans le *Salon de 1769* ; Diderot énumère tous les éléments écrits sur son livret en disant : « Je ne me suis rien rappelé de Lépicié, mais je lis sur mon livret » (DPV, XVI, 635). Il s'ensuit que Diderot cite de nombreuses œuvres de Lépicié et ses remarques. Dans ce commentaire, le salonnier s'empêtre dans ses notes :

Il faut être vrai, mon ami, et vous donner en même temps un excellent exemple de la manière dont on est diversement affecté d'un même morceau, en différents instants. Relisez les lignes qui précèdent sur *la Naissance de Vénus* de Briard, j'en dis le diable ; c'est le jugement d'un de mes livrets et voici le jugement d'un autre de mes livrets : « Assez agréable quoique la composition en soit arrangée ; la Vénus d'un dessin assez fin... » D'un dessin assez fin ! voilà ce qui me confond, car il est écrit ainsi et je ne me trompe pas. Il y a ensuite : « Mais d'une attitude académique et recherchée... » Et puis ayez quelque confiance dans mes connaissances dans l'art et prêchez-moi, si vous l'osez, de publier mes réflexions. Il faut pourtant vous expliquer la contradiction très réelle de ces deux jugements : c'est qu'il y avait un point de vue sous lequel la Vénus de Briard avait tous les défauts que je lui reproche, et un autre point de vue sous lequel elle ne les avait plus. Ainsi cette figure était-elle bonne, était-elle mauvaise ? Ma foi, je n'en sais rien. [DPV, XVI, 637]

En avouant les contradictions de ses notes griffonnées sur ses livrets, Diderot admet qu'il s'est ravisé au fur et à mesure qu'il évaluait les œuvres d'art exposées en inscrivant son commentaire dans le livret. Il est remarquable que les notes dans ses différents livrets indiquent les différents points de vue du salonnier étant donné que celui-ci n'hésite pas à retourner au Louvre plusieurs fois dans la journée, ou même dans les plusieurs jours afin de concrétiser sa description. La porosité des mémoires est évidente : Diderot fait référence à ses remarques dans les plusieurs livrets. Parfois, il recopie seulement le commentaire écrit dans le livret en révélant un trou de mémoire ; dans le commentaire d'*Une Académie peinte* de Taraval au Salon de 1765, Diderot écrit : « Je ne me rappelle plus son Académie ; je lis seulement sur mon livret : Bien dessinée et peinte largement » (DPV, XIV, 270).

Le livret est aussi utilisé comme un instrument de critique par Diderot. Il établit sa mémoire à partir des indications contenues dans le livret ; dans le commentaire de l'*Amour caressant sa mère, pour ravoir ses armes* de Brenet au Salon de 1765, il écrit :

La Vénus est couchée ; on ne la voit que par le dos. L'Amour en l'air et plus sur le fond la baise ; et c'est pour ravoir ses armes. Et qui est-ce qui m'apprend cela ? Le livret. Il n'y a là qu'un enfant qui baise sa mère. Si cet enfant eût fait en même temps le geste de reprendre ses armes de sa mère qui les aurait retenues, si sa mère eût cherché à esquiver ses baisers, le sujet aurait commencé à se décider [DPV, XIV, 210].

Le salonnier recourt au livret non seulement en raison de l'estompage de mémoire, mais en raison du manque de la représentation du sujet. Ce tableau de Brenet s'explique par l'indication du livret, Diderot aperçoit son sujet à travers le livret que la représentation du peintre elle-même. Après avoir cité la description du livret, Diderot ajoute sa critique de la toile *Une Jeune Fille endormie, surprise par son père et sa mère* de Le Prince dans le *Salon de 1767* :

[...] Sur cette inscription qu'on lit dans le livret, *Une jeune fille endormie surprise par son père et par sa mère*, on cherche des traces d'un amant qui s'échappe ou qui s'est échappé, et l'on n'en trouve point. On regarde l'expression du père et de la mère, pour en tirer quelque indice, et ils ne révèlent rien. On s'arrête donc sur la petite fille ? que fait-elle ? qu'a-t-elle fait ? on n'en sait rien. [DPV ; XVI, 314]

Après avoir copié l'inscription du livret, Diderot poursuit sa critique sur cette peinture ; ce fait démontre que la description dans le livret ne définit pas l'opinion de ce salonnier qui voit les œuvres d'art sous ses yeux.

Au Salon de 1763, Diderot commente l'*Andromaque éplorée devant Ulysse qui fait arracher de ses bras son fils Astyanax, et qui a ordonné qu'on le précipitât du haut des murs d'Ilion* (dit l'*Andromaque éplorée devant Ulysse*) de Doyen en disant : « Mais, Monsieur Doyen, vous avez abandonné votre première manière de colorier. Jamais sans le livret je ne vous aurais reconnu dans ce tableau » (DPV, XIII, 341). Diderot qui approfondit ses connaissances artistiques avec le temps et avec ses expériences dans les Salons, essaie de se renseigner sur le style du peintre, et de se familiariser avec lui. Dans la situation où il ne reconnaît pas le peintre dont il décrit le tableau, le salonnier ne peut identifier le peintre, ici Doyen, sans l'aide du livret. Une fois de plus, ce qui pourrait passer pour un dysfonctionnement du critique devient un argument suffisant et explicite de la critique adressée à la technique de Doyen. Un tel procédé sévère de Diderot devant certains tableaux se trouve maintes fois dans les *Salons* ; depuis le *Salon de 1759*, en commentant une peinture d'Hallé, il écrit : « Je vois encore sur le livret une *Fuite de la Vierge en Égypte* ; personne ne saurait sans cela qu'elle est au Salon » (DPV, XIII,

73). Dans le *Salon de 1767*, Diderot commente le *Bélisaire* de Nicolas-René Jollain : « Ce n'est pas un tableau, quoi qu'en dise le livret, c'est une mauvaise ébauche » (DPV, XVI, 429). Comme cela, tout au long de ses *Salons*, Diderot évoque le livret pour blâmer les peintures exposées.

D'ailleurs, la critique de Diderot se forme également par la comparaison entre le livret et son commentaire. En commentant l'*Apothéose du prince de Condé* de Nicolas Vennevault, Diderot écrit : « Cela est parfaitement fait, mal agencé, sec, dur, sans plan, sans liaison de lumières, platement peint, obscur en dépit de la longue description du livret » (DPV, XVI, 244). La longueur de description dans le livret ne justifie pas la qualité de ce tableau, voire le salonnier met l'accent sur l'écart entre la description du livret et l'exécution de la peinture qu'il trouve médiocre. De même, en commentant de nombreux tableaux de Jean-Baptiste Huet, Diderot énumère les titres des toiles après cette phrase : « Voici un Monsieur Huet qui occupe une grande page et plus du livret » (DPV, XVI, 639). Par la suite, il commente ces œuvres : « Eh bien, mon ami, sur tout cela il n'y a qu'un mot à dire, c'est qu'il n'y a pas assez de dessin, et que cela est d'une discordance que la vigueur du pinceau rend d'autant plus choquante. Sans harmonie point de salut ; [...] » (DPV, XVI, 640). Parallèlement au commentaire précédent, la place occupée dans le livret est disproportionnée par rapport à la qualité de la peinture selon Diderot. On observe ici l'établissement d'un lien clair entre valeur esthétique de l'œuvre et place qui doit lui être accordée dans le compte-rendu littéraire ; cela étaye l'idée, défendue plus haut, selon laquelle l'accrochage littéraire que met en œuvre Diderot est là pour corriger en partie l'accrochage du tapissier, en se servant de l'affranchissement des contraintes matérielles que permet le passage aux mots (il n'est plus question de se limiter à un mur, et on peut modifier les dimensions d'une œuvre). La comparaison avec le livret se trouve également dans les commentaires de sculptures. Dans le *Salon de 1771*, Diderot commente une sculpture de Jean-Jacques Caffieri : « Malgré que le livret du Salon nous expose nettement les idées que l'on doit prendre sur le dieu Pan que l'on connaît déjà, je doute qu'au premier coup d'œil on devine aisément l'emblème enveloppé dans ce sujet » (Salons, IV, 233). Comme cela, Diderot s'inquiète de la reconnaissance de l'emblème par les spectateurs malgré l'indication du livret. Or, l'explication du livret aide à apercevoir le sujet d'une sculpture de Claude Dejoux dans le *Salon de 1781* sur le *Maréchal de Catinat* : « L'artiste a prétendu saisir le moment où Catinat étant aux plaines de Marseille, trace à la hâte sur le sable son projet d'attaque etc. ; mais sans cette explication du Livret on pourrait fort bien le prendre tout platement pour un homme qui saigne du nez, [...] » (Salons, IV, 360). De ces exemples, nous pouvons savoir que Diderot fait référence au livret lorsqu'il commente les sculptures exposées au Louvre.

Au-delà du rôle de supplément pour les yeux, le livret indique aussi l'absence de certaines œuvres dans les *Salons*. Après avoir commenté le *Saint Grégoire pape* de Vien dans le *Salon de 1767*, Diderot écrit : « Le livret annonce d'autres tableaux du même artiste, sous le même n° 18. Cependant il n'y en a point » (DPV, XVI, 117). L'absence des œuvres annoncées par le livret se retrouve ainsi précisée dans les commentaires de Diderot. De la même manière, à la fin du commentaire sur *Une Famille espagnole* d'Ollivier dans le *Salon de 1767*, il écrit : « le livret annonce d'Ollivier d'autres ouvrages que je n'ai pas vus » (DPV, XVI, 457). Sur une œuvre de Greuze, Diderot écrit dans le *Salon de 1769* : « Le livret annonce *la Mère bien-aimée caressée par ses enfants*, mais ce morceau dont j'ai entendu dire monts et merveilles n'a point été exposé » (DPV, XVI, 647). De cette façon, Diderot désigne l'absence des œuvres qui sont décrites dans le livret. Alors qu'il défend dans sa critique une équivalence entre absence de mémoire et absence de valeur artistique en suggérant que les tableaux oubliés sont les tableaux ratés, cette fois l'absence de l'œuvre l'incite à n'accéder qu'à la description du livret, contre sa volonté car cette absence ne concerne pas à sa mémoire, mais qu'à la réalité matérielle.

Le livret joue ainsi le rôle d'une aide apportée à la mémoire du salonnier mais il arrive aussi qu'à l'inverse il la limite. Il doit y sélectionner les œuvres qui l'inspirent au fur et à mesure qu'il décrit ses impressions précisément dans ses *Salons*. Pour cette raison, le salonnier décrit quelques tableaux en petite quantité, autrement dit, « le critique se défend de devoir parler de toutes [les œuvres]¹ ». Dans la description de l'*Archange Michel, vainqueur des anges rebelles* de Clément-Louis-Marie-Anne Belle², Diderot écrit : « Ce tableau n'y était pas, et tant mieux pour l'artiste et pour nous. [...] L'artiste ou le comité académique en excluant du Salon la composition de Belle a fait sagement. Il y avait déjà un assez bon nombre de mauvais tableaux, sans celui-là [...] » (DPV, XVI, 169-170). De ce commentaire, nous pouvons constater que Diderot voulait passer sous silence la description des tableaux qui ne lui plaisent pas jusqu'à se réjouir de l'absence d'un tableau qu'il juge mauvais sans même l'avoir vu. Diderot estime ainsi que son travail de critique est d'abord un travail de sélection, pour traiter uniquement d'œuvres dignes d'intérêt, en bien comme en mal. Alors qu'il s'efforce de compenser les limites matérielles par un souci d'exhaustivité, il indique paradoxalement que cet objectif est inefficace à la fin des commentaires sur les œuvres Carle Vanloo dans le *Salon de 1761* : « Il y a encore de M. Carle Vanloo deux tableaux représentant des jeux d'enfants, que je néglige, parce que je ne finirais point, s'il fallait vous parler de tout » (DPV, XIII, 221). On peut donc apercevoir que

¹ Diderot : *Salons*, La collection *Clefs concours – Lettres XVIII^e siècle*, op. cit., p. 30.

² Né à Paris le 16 novembre 1722 ; élève de Lemoyne ; académicien en 1761, professeur, puis recteur.

ce salonnier parfois « néglige » une telle œuvre puisqu'elle ne l'intéresse pas au point de se contenter de recopier la notice du livret.

Malgré cette dépendance au livret chez Diderot pour décrire les œuvres d'art en obéissant à son ordre et en y faisant référence, il « choisit librement la forme descriptive à chaque début de commentaire¹ » et il crée sa propre manière de décrire ; par exemple, il utilise souvent au début de sa description une indication d'orientation du regard comme « en haut », « en bas », « à gauche », « à droite ». Diderot construit sa vue dans ses *Salons*, il ne cesse de « paraphraser les brochures [pour] se démarquer² » des autres salonniers : à partir des informations dans le livret, il crée sa propre description en proposant une orientation du regard ou même en relatant une histoire imaginée en se fondant sur des éléments représentés dans les œuvres.

1.3.9. Les peintures reçues en retard

La force du livret réside dans son exhaustivité, cependant il est remarquable qu'il ne fût pas toujours exhaustif vu qu'il rencontre certaines limites. Dans les Salons, certaines œuvres arrivent en retard, ainsi les livrets imprimés avant le commencement de l'exposition ne pouvaient pas décrire ces œuvres retardataires. Or, il existe des œuvres qui n'étaient finalement pas exposées en raison d'une décision de l'Académie ou celle de l'artiste. Rappelons que le Salon durait un mois depuis la fin du mois d'août, et que cette durée était variable. Quelques Salons sont prolongés pour des raisons différentes comme « le succès, l'arrivée tardive de tableaux importants nécessitant un réaccrochage, volonté de mieux mettre en valeur les commandes royales³ ». Dans ce contexte, il existe de nombreuses œuvres qui sont exposées tardivement ; parmi elles, il y a un tableau d'exception qui a été inclus dans le livret malgré son retard, c'est l'*Accordée de village* de Greuze dans le *Salon de 1761*. Diderot lui-même commence son commentaire par ces mots : « Enfin je l'ai vu, ce tableau de notre ami Greuze ;

¹ Ana FERNANDES, « Les *Salons* de Diderot : une chronique de la création artistique », *Carnets* [En ligne], Deuxième série – 2 | 2014, mis en ligne le 30 novembre 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/1295> ; DOI : 10.4000/carnets.1295, p. 4.

² Alberto FRIGO, « “Je regarde, admire et me tais” : le technique, l'idéal et l'expérience de la peinture dans les *Salons* de Diderot », In *Diderot et la philosophie*, Sous la direction de Jean-Christophe Bardout & Vincent Carraud, Société Diderot, Amalivre, Paris, 2020, p. 251.

³ Barthélemy JOBERT, « Diderot dans son cadre : Le Salon au XVIII^e siècle », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, *op. cit.*, p. 25. Barthélemy Jobert y explique les raisons de prolongation : « Sous l'Ancien Régime, les Salons de 1750 (arrivée tardive de Rome des tableaux de Jean-François de Troy), 1753 (même cause, avec les gravures de Massé d'après le plafond de Le Brun à la Galerie des Glaces de Versailles), 1761 (nombre de visiteurs trop important et accrochages tardifs), 1765 (arrivée tardive des portraits de Madame Adélaïde et de Madame Victoire par Roslin), 1775 (succès populaire). En revanche, en 1771, le Salon ne fut pas prolongé à cause de critiques trop défavorables (voir Richard WRIGLEY, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Clarendon Press, 1994, p. 357). »

mais ce n'a pas été sans peine ; il continue d'attirer la foule » (DPV, XIII, 266). Comme nous l'apprend l'étude de Barthélemy Jobert (citation précédente), l'exposition de 1761 a été prolongée à cause du nombre considérable de visiteurs et de l'accrochage tardif ; le commentaire de Diderot fait état de l'accrochage tardif de cette œuvre en disant « enfin je l'ai vu » et en même temps il justifie son succès en disant qu'« il [le tableau] continue d'attirer la foule ». Greuze n'est pas pris en compte lorsqu'il présente quelques portraits en retard au Salon de 1763. Parmi eux, le *Portrait de Claude-Henri Watelet* est déjà noté dans le livret de 1763 mais il n'arrive à être exposé qu'au Salon de 1765 ; pour cette raison, cette œuvre doit être annoncée à nouveau dans le livret de 1765 au numéro 116.

Par ailleurs, l'analyse de Stéphane Lojkine présente deux exemples d'œuvres qui n'ont pas été intégrées dans le livret mais que Diderot commente¹. Sur le *Baptême russe* de Le Prince dans le *Salon de 1765*, Grimm ajoute son commentaire : « Comme ce tableau n'est pas marqué dans le livret, on n'en peut indiquer au juste les dimensions. Il peut bien avoir deux pieds six pouces de haut sur quatre ou cinq pieds de large » (CFL VI, 175-176). Cependant, Diderot commente cette œuvre sous le numéro 155² dans le *Salon de 1765*, en commençant : « Nous y voilà » (DPV, XIV, 236). De même, dans le commentaire sur l'*Absence des père et mère mise à profit* de Fragonard, Grimm remarque à nouveau son absence dans le livret à cause du retard : « Ce tableau n'est pas dans le livret, il a été exposé au Salon que tard. Il est à peu près de la grandeur du *Baptême russe*, et les figures en sont de petite nature » (CFL VI, 201). Le fait qu'il compare la grandeur de ce tableau à celle du *Baptême russe* suppose que ces deux tableaux sont exposés en retard. Comme dans le cas de Le Prince, Diderot commente cette œuvre de Fragonard dans son *Salon de 1765* sous le numéro de 178³ (DPV, XIV, 265-267).

Au contraire, certains tableaux qui devaient être exposés ne l'étaient finalement pas exposés au bout du compte. Par exemple, alors que le livret mentionne les toiles de Greuze qui auraient dû être exposées dans le *Salon de 1763*, Grimm explique leur absence :

Le petit livret du Salon nous promettait encore quelques autres morceaux de ce maître, comme *Une petite fille lisant la Croix de Jésus* ; *Une jeune fille qui a cassé son miroir* ; le petit tableau qu'il appelle le

¹ Stéphane LOJKINE, *L'Œil révolté*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 2007, p. 52-53. Dans sa note, Stéphane Lojkine explique le fait que les commentaires de Grimm qu'on a cités « ne sont édités ni dans l'édition DPV de chez Hermann, ni dans celle de L. Versini chez Bouquins. On peut les lire dans l'édition Seznec d'Oxford, et dans celle de R. Lewinter au Club français du livre (abrégé CFL). »

² Voir *L'Art français et l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Orangerie des Tuileries, juin-octobre 1958, catalogue d'exposition, n° 21, pl. XVII. Dans le livret de Guiffrey, le numéro 155 appartient au portrait de Deshayes, Salon 1765, *op. cit.*, p. 29.

³ Dans le livret de Guiffrey, le numéro 178 appartient aux deux dessins : *Vues de la Ville d'Été à Tivoli* de Fragonard, Salon 1765, *op. cit.*, p. 32.

Tendre ressouvenir ; mais ces tableaux n'ont pas été exposés, parce que ceux à qui ils appartiennent n'ont pas jugé à propos d'y consentir. [CFL V, 452-453]

Ainsi, quelques portraits de Greuze sont omis dans les commentaires de Diderot, il ne peut pas commenter ces œuvres mentionnées dans le livret en raison du désaccord des propriétaires.

Dans le *Salon de 1765*, Diderot indique même la difficulté à trouver les peintures annoncées dans le livret en commentant un tableau de Boucher : « Le livret parler encore d'un *Paysage où l'on voit un moulin à l'eau*. Je l'ai cherché sans avoir pu le découvrir ; je ne crois pas que vous y perdiez beaucoup » (DPV, XIV, 66).

Conclusion

Le sens de la vue est sollicité de diverses manières avant même que les visiteurs entrent au Salon. Il s'agit d'abord de réfléchir sur l'importance du sens de la « vue » dans la mesure où Diderot voit les tableaux devant ses yeux. De nombreux philosophes ont été évoqués pour traiter de la vue, et parmi eux Diderot exprime ses idées sur ce sens à travers sa *Lettre sur les aveugles*. Dans cet ouvrage, il met l'accent sur l'autonomie du sens de la vue, en faisant référence aux différents types d'aveugles. Comme la vue est nécessaire pour apprécier les œuvres d'art dans les *Salons*, l'expérience de ce sens à partir de son autonomie est importante ; avec le temps, Diderot accumule des expériences de la vue et les termes artistiques ont été considérés dans le cadre de cette expérience progressive. Ce n'est pas cette vue de Diderot à laquelle le lecteur a accès dans ses écrits, car il y a la médiation de l'écriture, qui soulève plusieurs questions.

Dans un deuxième temps, les conditions matérielles peuvent influencer la vue du spectateur. Avant d'entrer au Salon, les œuvres d'art exposées sont accrochées selon le dessein du tapissier qui est en charge de disposition des œuvres. En particulier, Chardin est un tapissier qui fait l'accrochage pendant la période où Diderot se rend au Salon. Les manières dont Chardin fait accrocher les œuvres d'art au Salon influence la vue de Diderot ; la hiérarchie du pouvoir, des genres de peinture et de peintre établie par l'Académie royale de peinture et de sculpture est l'une des données que Chardin prend en compte pour son accrochage. La symétrie a aussi une grande importance dans l'accrochage de ce tapissier, puisqu'il suggère par des dispositions symétriques des rapprochements entre les œuvres que l'on retrouve dans les écrits de Diderot. D'autres comparaisons sont suggérées par des voisinages judicieusement, ou malicieusement, choisis, dans le but d'éduquer le regard des spectateurs. En outre, d'autres conditions d'accrochage comme l'éclairage ou l'obscurité conduisent la vue du spectateur à telle œuvre et obstruent la contemplation de telle autre. La densité d'exposition au Salon conduit, quoiqu'il

en soit, les œuvres à être perçues d'une façon bien différente que si elles avaient été présentées seules, ou dans le studio de l'artiste : c'est pourquoi certains artistes apportent des retouches à leurs œuvres pendant le Salon, et aussi c'est ce qui explique que Diderot regrette parfois de ne pas voir certaines œuvres hors du contexte surchargé du Salon. Diderot en tant que critique d'art expérimente sa vue en face de la disposition des œuvres d'art, il y développe sa perception subjective en la rendant sa propre interprétation de l'accrochage.

Enfin, dans la troisième partie, nous avons montré que, en lien avec la disposition des œuvres de Chardin, l'accrochage « littéraire » de Diderot crée une sorte de nouvelle vue en plus de (voire, en dehors de) l'intention du tapissier. Contraint par certains obstacles matériels (en particulier, des œuvres peu visibles ou mal accrochées, ainsi que l'éloignement temporel et géographique de ses destinataires), Diderot est soumis à un devoir d'autant plus impérieux de faire voir les tableaux par son écriture, qu'ils ne peuvent être vus directement. D'où il vient que la mémoire est un médium nécessaire pour transmettre sa vue à ses lecteurs et pour dépasser l'absence de la peinture, de telle sorte que de nombreux commentaires dans les *Salons* justifient que le salonnier cherche à se rappeler les œuvres d'art pour transporter ses impressions. L'autre moyen pour compléter sa mémoire, c'est le livret du Salon, où il trouve les souvenirs oubliés au fur et à mesure qu'il commente la foule d'œuvres exposées à l'époque. Le livret contient même ce que les commentaires de Diderot ne comprennent pas en rendant compte du déroulement de l'exposition comme l'arrivée tardive de certaines œuvres d'art.

Par conséquent, en analysant les conditions générales qui déterminent la vue avant d'entrer au Salon, nous pouvons apercevoir à quel point le sens de la vue s'applique différemment selon les conditions matérielles, selon les intentions du tapissier et du salonnier Diderot. En suivant le regard de ce salonnier, nous avons constaté que des paramètres extérieurs aux œuvres d'art, qui semblent même parfois triviaux, ont une influence majeure sur notre vision et notre représentation imaginaire. En tenant compte de ces aspects, nous allons à présent entrer dans le Salon pour savoir comment le sens de la vue y est sollicité.

Chapitre 2. Vis-à-vis des œuvres d'art

2.1. La distance entre le spectateur et le tableau

La question de la distance entre le spectateur et le tableau est un des éléments indispensables pour étudier le sens de la vue dans les *Salons*. La vue du spectateur se transforme en fonction de la position occupée face aux œuvres d'art ; rappelons-nous que le Salon est un espace d'exposition limité au point que le tapissier ruse pour parvenir à disposer toutes les œuvres d'art. Ainsi, la perception des œuvres d'art ne peut pas éviter d'influencer les spectateurs, et dépend beaucoup de la distance qui sépare les premières des seconds. La distance entre le spectateur et le tableau conditionne un point de vue de ce premier, on peut le supposer à travers la définition de la « Peinture » que donne Pierre-Charles Levesque dans le volume « Beaux-arts » de l'*Encyclopédie méthodique* :

Allons plus loin : après avoir démontré que ce genre de talent est borné à l'imitation des objets immobiles et des couleurs les moins brillantes, prouvons que ces représentations ne peuvent avoir de succès que sur des espaces de médiocre grandeur ; car si vous présentez un tableau d'une vaste étendue, il faut supposer une grande distance pour le voir. Or une grande distance suppose un point de vue unique, pour produire quelque illusion par les objets du tableau qui seront susceptibles de perspective, et ces mêmes objets paraîtront difformes, si le spectateur est hors de ce point de vue obligé : mais comme il est difficile qu'il s'y place sans y être amené, et sans qu'il en soit prévenu, il est contraire à la raison d'entreprendre des ouvrages à illusion dans de grands espaces¹.

Grâce à cette explication, nous pouvons comprendre que le spectateur est obligé d'avoir de la distance pour regarder un tableau dans un grand espace, et cela le conduit à adopter un certain point de vue fixé et unique car il ne peut pas accéder à une contemplation appropriée s'il « est hors de ce point de vue obligé ». La définition de Levesque met en avant le fait qu'une peinture contient ses propres exigences d'accrochage et d'espace d'exposition, et que donc elle conditionne aussi ce qui semble se trouver en dehors d'elle.

Auparavant, une réflexion sur le point de vue a été également développée dans le champ de la philosophie. En envisageant la notion de goût dérivé de la valeur esthétique, Thomas Reid considère que « la beauté de l'objet est conditionnelle, car dépendante de la réponse d'un spectateur convenablement situé² » dans ses *Essais sur les pouvoirs de l'esprit humain*³ (1785).

¹ *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts.*, Pierre-Charles LEVESQUE, Claude-Henri WATELET, Félix VICQ-D'AZUR, Tome 2, *op. cit.*, p. 150b.

² Jaffro LAURENT, *La Couleur du goût, psychologie et esthétique au siècle de Hume*, Vrin, Paris, 2019, p. 150.

³ Thomas REID, *Essays on the Intellectual Powers of Man*, Essay VIII, Of Taste, Chapter 1, in *The Works of Thomas Reid*, Vol. 1, James Thin, Edinburgh, 1895, p. 491 : "There is no real excellence which has not its beauty to a discerning eye, when placed in a proper point of view ; and it is as difficult to enumerate the ingredients of beauty as the ingredients of real excellence."

Il est probable que ce philosophe s'inspire de l'autre philosophe écossais David Hume, qui a déjà traité de cette question dans sa *Règle du goût* (1757). Le spectateur doit être « convenablement situé » ce qui désigne la distance par rapport à l'œuvre d'art comme un facteur essentiel pour juger de la beauté dans le domaine artistique.

Les théoriciens de l'art de l'époque réfléchissent aussi à la distance entre le spectateur et le tableau ; en commentant une peinture de Rembrandt, Félibien met l'accent sur l'existence d'une distance du côté des spectateurs dans son *Septième Entretien* : « toutes les teintes sont séparées, et les coups de pinceau marqués d'une épaisseur de couleurs si extraordinaire, qu'un visage paraît avoir quelque chose d'affreux, lors qu'on le regarde un peu de près¹. » La peinture de Rembrandt qui se caractérise par sa couleur oblige le spectateur à se tenir à distance pour ne pas faire face à « quelque chose d'affreux », et pour bien apprécier ses « coups de pinceau marqués d'une épaisseur de couleurs ». Rembrandt est connu pour ses couleurs qui invitent les spectateurs à regarder son œuvre à une certaine distance. Les deux sortes de peintures – l'une qui doit être vue à distance, l'autre de près – amènent un débat entre couleur et dessin à travers la comparaison entre les deux grands peintres divergeant dans leur technique : Rembrandt et Raphaël.

Or, Antoine-Joseph Pernety indique dans sa définition de la « Perspective » dans le *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* qu'il faut respecter ce qu'il appelle les « points de distance » pour faire un tableau dans les règles de la perspective ; ces points de distance « sont deux points pris à volonté à égale distance du point de vue sur la ligne horizontale. C'est par leur moyen que l'on détermine les apparences des distances des objets qui nous paraissent plus ou moins grands sur le terrain, selon qu'ils sont plus ou moins éloignés de nous² ». Cette technique des points de fuite que décrypte Pernety mentionne le rapport entre la distance réelle et la distance dans le tableau, auxquelles s'ajoute une troisième distance, celle que doit respecter le spectateur pour que l'illusion de la distance fonctionne dans la composition picturale.

Quant à Diderot, la question de la distance, de savoir d'où l'on regarde la peinture apparaît comme un problème central dans la construction de sa théorie de l'art. Sa vue change en fonction de la distance entre le tableau et le spectateur qui modifie la perception de la perspective imaginée par le peintre. De même que Pernety souligne le rôle du peintre qui

¹ André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Marbre-Cramoisy, 1666-1688, Paris, Trévoux, 1725, *Septième Entretien*, t. 4, p. 459.

² Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ; avec un Traité pratique des différentes matières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles...*(1757), Éditeur Bauche, Paris, p. 455.

dispose des objets à une position appropriée dans sa peinture afin d'être bien perçus par le spectateur, Diderot dit dans ses *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour servir de suite aux Salons* (dit les *Pensées détachées sur la peinture*) qu'il y a « deux qualités essentielles à l'artiste, la morale et la perspective » (Salons, IV, 391). Le zeugme malicieux place au même niveau les qualités intellectuelles et techniques de l'artiste. Dans l'article « Perspective (Peinture) » de l'*Encyclopédie*, le chevalier Jaucourt affirme que « la perspective est l'art de représenter les objets qui sont sur un plan, selon la différence que l'éloignement y apporte, soit pour la figure, soit pour la couleur ; elle est fondée sur la grandeur des angles optiques et des images qu'ils portent à différentes distances¹. » Ainsi la perspective en peinture se construit à partir des différentes distances qui séparent les objets représentés, et elle amène le spectateur à respecter à son tour une certaine distance entre lui et la peinture pour qu'il puisse bien repérer les objets représentés. De même, le point de vue est important pour Diderot puisque les spectateurs peuvent « éprouver l'exactitude de la construction en avançant et en reculant² » dans la transformation de son point de vue. De là, Diderot insiste sur l'« unité du point de vue » de la peinture, il écrit dans ses *Essais sur la peinture* : « Toute scène a un aspect, un point de vue plus intéressant qu'aucun autre ; c'est de là qu'il faut la voir. Sacrifiez à cet aspect, à ce point de vue, tous les aspects ou points de vue subordonnés ; c'est le mieux » (DPV, XIV, 400). Il faut chercher, en tant que spectateur, où se situe ce point de vue idéal, qui est exigé par la technique du peintre, c'est-à-dire déjà contenu en puissance dans la composition de la toile. La contemplation depuis un point de vue adéquat devient donc un des éléments primordiaux de la peinture ; la question de la « juste distance du sujet à l'égard des objets³ » est une question abordée sans cesse depuis Platon et Horace. Étant donné que la peinture est une chose visible, le point de vue et la perspective exécutés dans la peinture incitent les spectateurs à se fixer à un certain endroit, à respecter une certaine distance par rapport à la toile. Partant de là, nous allons aborder dans cette partie comment Diderot le salonnier envisage cette question de la « distance » en faisant des va-et-vient entre le champ des artistes et celui des spectateurs.

¹ Article « Perspective (Peinture) », *L'Encyclopédie*, Tome XII, 1765, p. 436b.

² Philippe DÉAN, *Diderot devant l'image, op. cit.*, p. 122

³ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Tache aveugle, Essais sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Gallimard, Paris, 2003, p. 205.

2.1.1. Deux sortes de peinture : de près ou de loin

La réflexion sur la distance de Diderot le salonnier est bien décrite dans ses *Essais sur la peinture* ; dans le chapitre consacré au clair-obscur, Diderot introduit une distinction entre deux sortes de peinture :

Deux sortes de peintures l'une qui plaçant l'œil tout aussi près du tableau qu'il est possible sans le priver de sa faculté de voir distinctement, rend les objets dans tous les détails qu'il aperçoit à cette distance, et rend ces détails avec autant de scrupule que les formes principales, en sorte qu'à mesure que le spectateur s'éloigne du tableau, à mesure il perd de ces détails, jusqu'à ce qu'enfin il arrive à une distance où tout est confondu, les formes commencent peu à peu à se faire discerner et successivement les détails à se recouvrer, jusqu'à ce que l'œil replacé en son premier et moindre éloignement, il voit dans les objets du tableau les variétés les plus légères et les plus minutieuses. Voilà la belle peinture, voilà la véritable imitation de la nature. Je suis par rapport à ce tableau ce que je suis par rapport à la nature que le peintre a prise pour modèle. Je la vois mieux à mesure que mon œil s'en approche ; je la vois moins à mesure que mon œil s'en éloigne. [DPV, XIV, 367]

Une catégorie de peinture définie par Diderot est la peinture qui « rend les objets dans tous les détails » ; cette sorte de peinture amène le spectateur à s'en approcher pour qu'il puisse regarder les détails à une distance de « moindre éloignement ». Si on ne se rapproche pas de cette sorte de toile, et si on la regarde d'une certaine distance, les détails qui étaient clairs et précis deviennent confus, imperceptibles ; enfin le spectateur « la voi[t] mieux à mesure que [son] œil s'en approche ; [il] la voi[t] moins à mesure que [son] œil s'en éloigne » comme décrit le salonnier. En multipliant les détails minutieux dans sa représentation, cette catégorie de peinture montre sa prédisposition à la « connaissance approchée¹ », le spectateur est donc invité à observer, à analyser de près les détails de la peinture afin d'accéder à cette connaissance. L'appréciation des détails est accompagnée de l'analyse précise de la composition de la peinture en passant par un rapprochement progressif, où l'on examine chaque détail scrupuleusement et où l'on recule ensuite pour saisir l'harmonie de ces détails avec le « tout » de la peinture dont résulte une signification synthétique.

Pour la deuxième sorte de peinture, le salonnier décrit un fonctionnement inverse à la première :

Mais il est une autre peinture qui n'est pas moins dans la nature, mais qui ne l'imité parfaitement qu'à une certaine distance, elle n'est, pour ainsi parler, imitatrice que dans un point : c'est celle où le peintre n'a rendu vivement et fortement que les détails qu'il a aperçus dans les objets du point qu'il a choisi ; au-delà de ce point, on ne voit plus rien, c'est pis encore en deçà. Son tableau n'est point un tableau ; depuis

¹ Philippe DÉAN, *Diderot devant l'image*, op. cit., p. 326.

sa toile jusqu'à son point de vue, on ne sait ce que c'est. Il ne faut pourtant pas blâmer ce genre de peinture, c'est celui du fameux Rembrandt ; ce nom seul en fait suffisamment l'éloge. [DPV, XIV, 367]

La deuxième sorte de peinture se définit à partir d'un point fixe, à partir duquel le spectateur regarde l'imitation que le peintre a l'intention de représenter sur sa toile. Contrairement à la première, cette catégorie de peinture oblige les spectateurs à s'éloigner jusqu'à un point établi par le peintre ; si l'on n'arrive pas à ce point, « au-delà de ce point, on ne voit plus rien, c'est pis encore en deçà ». Pour cette sorte de peinture, « l'image de la réalité n'apparaît clairement qu'à une certaine distance du tableau¹. » ; les objets sont imités correctement à partir du point de vue que le peintre a choisi. Le premier type de toile est construit de telle sorte que le tableau semble contenir une multitude de vues et points de vue, alors que le second type, à l'inverse, ne se comprend qu'à partir d'un unique point de vue. Diderot insiste néanmoins sur le fait que ces deux types de composition sont *naturels*, selon l'idéal qui se construit à l'époque.

Ces deux sortes de peintures identifiées par Diderot nous invitent à réfléchir à la « distance » que le spectateur doit prendre en fonction des caractéristiques de la peinture. Une peinture de la catégorie « vision de près » exige le rapprochement du spectateur en réduisant la distance entre lui et le tableau ; au contraire une peinture « vision de loin » commande un certain point de vue fixé à distance pour chaque objet dans sa représentation, c'est ainsi que le spectateur doit s'éloigner de la peinture en cherchant le point de vue pensé originellement par le peintre.

Dans le processus de recherche par le spectateur de ce point de vue exact dans la peinture de « vision de loin », Diderot cite l'exemple du peintre Rembrandt en disant « ce nom seul en fait suffisamment l'éloge ». Comme nous l'avons déjà suggéré à son sujet en traitant du *Septième Entretien* de Félibien. Diderot utilise le nom du maître flamand (Rembrandt) comme un argument d'autorité pour empêcher que soit disqualifié le second type de peinture (Raphaël), qui semble, dans son exposé, moins perfectionné que le premier, ou, pire, moins naturel, donc moins réussi d'un point de vue esthétique selon les normes de l'époque.

La peinture de Raphaël demande une « vision de près » aux spectateurs parce que sa peinture prend son sens et sa valeur lorsqu'on la regarde de près. Les tableaux de Raphaël exigent une attention précise du spectateur à tel point qu'ils passent parfois inaperçus aux yeux d'un spectateur distrait ou non averti, comme Diderot l'indique un des passages dans ses *Essais sur la peinture* :

¹ Else Marie BUKDAHL, *Diderot, critique d'art*, tome I. Théorie et pratique dans les *Salons* de Diderot, *op. cit.*, p. 412.

Qui est le grand peintre, ou de Raphaël que vous allez chercher en Italie, et devant lequel vous passeriez sans le reconnaître, si l'on ne vous tirait pas par la manche, et qu'on ne vous dît pas Le voilà ; ou de Rembrandt, du Titien, de Rubens, de Vandyck et de tel autre grand coloriste qui vous appelle de loin, et vous attache par une si forte, si frappante imitation de la nature que vous ne pouvez plus en arracher les yeux ? [DPV, XIV, 405]

Alors que la peinture de Rembrandt « appelle de loin » le spectateur par sa couleur, son dessin « est très incorrect¹ » selon la critique d'Adam Bartsch. De ce fait, même si Diderot montre sa prédilection pour l'art de Rembrandt, celui de Raphaël est mis en relief par son dessin qui montre les « nobles conceptions² » de sa peinture.

La peinture de Rembrandt se caractérise par sa couleur ; il faut remarquer que Pierre Paul Rubens, un des peintres cités par Diderot comme un « grand coloriste » ci-dessus, a exercé ses couleurs « à proportion de la grande distance à laquelle ils étaient destinés à être vus³ ». Même si « son coloris passera toujours pour être outré⁴ », cela vaut surtout de près et témoigne, en réalité, d'une prise de conscience de l'importance de la distance, et de la réflexion sur un effet qui n'est valable que de loin pour interpeller le spectateur. De même, les peintures de Rembrandt exigent une « vision de loin » en y représentant la couleur épaisse et cela amène les objets à s'exprimer « de manière si rapprochée que le spectateur doit rester à distance⁵ ». Or, la couleur épaisse de Rembrandt peut être expliquée comme le cas de Rubens ; elle est faite pour dépasser la distance puisque « la distance du Tableau, lui [couleur] fait perdre de son éclat et de sa force⁶ ; [...] » selon Roger de Piles qui consacre de nombreux travaux à la couleur.⁷ En outre, De Piles insiste sur l'importance de la distance par rapport à la peinture chez les spectateurs : « Tous les tableaux ne sont pas faits pour être vus de près ni pour être tenus à la main, et il suffit qu'ils fassent leur effet du lieu où on les regarde ordinairement, si ce n'est que les Connaisseurs après les avoir vus d'une distance raisonnable, veuillent s'en approcher pour

¹ Adam von BARTSCH, *Essai sur la vie et les ouvrages de Rembrandt*, précède du *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver*, Première partie avec planches, Réimpression Textuelle de l'Édition de 1797, Alexander Danz, marchand d'Estampes, Leipzig, 1880, p. XXIV.

² *Ibid.*, p. XIX.

³ Elisabeth LAVEZZI, « Théorie coloriste et question du lieu », *op. cit.*, p. 199.

⁴ Florent LECOMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure ou Introduction à la connaissance des plus beaux-arts* (1699), Bruxelles [Bruxelles], Lambert Marchant, 1702, t. 2, p. 147-148.

⁵ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris, 1989, p. 179.

⁶ Roger DE PILES, *Dialogue sur le coloris*, Nicolas Langlois, Paris, 1699, p. 8.

⁷ Le même point de vue se trouve chez Antoine-Joseph PERNETY, dans son *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757), *op. cit.* Dans l'article « Coloris » Pernety explique : « Cette exagération a lieu particulièrement dans les tableaux qui doivent être vus de loin, autrement ils perdraient par la distance la plus grande partie de leur beauté. (p.74) »

en voir l'artifice¹. » Il distingue même les ignorants des connaisseurs dans la mesure où on considère la distance chez les spectateurs : « Un tableau savant ne plaira aux ignorants que dans la distance, mais les connaisseurs en admireront l'artifice de près et l'effet de loin². » La distance, on le comprend à travers ces différents exemples, est une affaire de spectacle et de grandeur : certains tableaux sont construits en partie, ou uniquement, sur un effet de grandiose de la composition, mais le spectateur averti doit être capable de comprendre les ressorts de cet effet pour apprécier aussi, lorsqu'il y a lieu, le détail minutieux.

La représentation picturale est ainsi évaluée en fonction de la distance prise par le spectateur ; les représentations mentales et les conceptualisations de ce dernier varient en fonction de la vue qu'il a des œuvres. Diderot évoque ce point dans son commentaire sur *Petite, très petite ruine* de Robert au Salon de 1767, il fait surtout référence au « presbyte » et au « myope » :

Quoi qu'il en soit, il est impossible que le presbyte et le myope qui voient si diversement en nature voient de la même manière dans leurs têtes. Les poètes, prophètes et presbytes sont sujets à voir les mouches comme des éléphants ; les philosophes myopes à réduire les éléphants à des mouches. [DPV, XVI, 343-344]

À travers les deux figures du « presbyte » et du « myope », le salonier nous incite à réfléchir sur la vue perçue en fonction de la distance ; les presbytes qui ne voient que des choses de près ont tendance à les voir plus grandes tandis que les myopes qui ne voient que des choses de loin tendent à les percevoir plus petites. Ces deux types de gens sont décrits également dans l'article « Vue³ » de l'*Encyclopédie*, écrit par le chevalier Jaucourt ; ils sont évoqués d'une part comme les gens qui ont « la vue courte », « ne voient bien que de très-près, ou qui ne voient distinctement que les objets qui sont presque sur leurs yeux » et d'autre part en gens qui ont « la vue longue », « ne voient clairement que de loin ».

Au-delà des deux sortes de peinture que Diderot définit en suggérant les visions « de près » et « de loin », et aussi en dépassant la vue changée selon les caractéristiques biologiques des spectateurs qui ont tantôt « la vue courte », tantôt « la vue longue », nous pouvons nous intéresser finalement à la manière dont les artistes représentent leurs objets dans la peinture. De ce fait, les peintures qui exigent une « vision de près » représentent leurs figures ou leurs objets éloignés en incitant son spectateur à s'approcher du tableau, à « franchir la distance qui l'en

¹ Roger DE PILES, *Conversations sur la connaissance de la Peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, Langlois, 1677, p. 300.

² Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), Éditions Thuillier, Paris, Gallimard, 1989, p. 129.

³ Article « Vue », L'*Encyclopédie*, Volume XVII, 1765, p. 569a. Questions 14° et 15°.

sépare, à aller vers lui pour pouvoir juger de sa beauté¹ ». Réciproquement, les peintures qui demandent une « vision de loin » chez le spectateur décrivent leurs figures ou leurs objets tout près pour forcer le spectateur à l'éloignement.

2.1.2. De près ou de loin ? la distance dans les *Salons*

Regardons la manière dont les peintures de la « vision de près » et de la « vision de loin » se retrouvent dans les *Salons* de Diderot. De même que les presbytes décrits voient « les mouches comme des éléphants », la vue de près amène le spectateur à regarder les peintures en détail. À mesure que le spectateur s'approche de la peinture, il arrive à percevoir la représentation de cette peinture précisément ; matériellement, les contours de la peinture deviennent plus précis et le spectateur peut analyser chaque objet méticuleusement.

Les diverses impressions de Diderot dérivent de la possibilité ou au contraire de l'impossibilité de s'approcher de l'œuvre d'art ; rappelons que le salonnier déplore l'éloignement du *Socrate condamné* de Challe dans le *Salon de 1761*. Il dit que « Le Socrate est la seule figure très apparente. Les philosophes qui se désolent sont enfoncés et comme perdus dans un fond obscur et noir. Cela veut être vu de plus près. [...] S'il [le tableau] se soutient de près nous nous écrierons tous : Comment est-il arrivé à Challe de faire une belle chose [?] » (DPV, XIII, 244) ; de ce commentaire, nous pouvons savoir que certaines œuvres d'art doivent « être vu[es] de plus près » afin d'être commentées correctement en faisant voir leurs qualités. En revanche, il y a un cas où Diderot invite les spectateurs à s'approcher afin de se concentrer sur la qualité d'une peinture qui, de loin, n'a pas d'intérêt ; à la fin des commentaires des peintures d'histoire de Lagrenée aîné dans le *Salon de 1767*, Diderot écrit par la bouche de Naigeon : « Je vous le dis, mon ami, son faire est trop léché pour de grandes machines. Il ne convient qu'à de petites choses qu'on regarde de près et parties par parties » (DPV, XVI, 163). La proximité des yeux du spectateur par rapport au tableau devient un facteur primordial afin de bien apprécier les éléments minuscules de l'œuvre.

¹ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique, op. cit.*, p. 179.



Fig. 5 - Joseph-Marie (l'Aîné) Vien, *Inauguration de la statue de Louis XV*, Peinture à l'huile, 44,7 x 60,7 cm, Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

De même, en commentant l'*Inauguration de la statue de Louis XV* [Fig. 5] de Vien dans le *Salon de 1769*, Diderot remarque la qualité de ce tableau : « Il règne un accord assez doux dans la composition de Vien, les détails en sont bien, mais nul effet ; c'est un morceau à regarder de près, quoiqu'il y ait des choses molles et, ce qui vous surprendra, assez bon nombre de fautes de dessin » (DPV, XVI, 585-586). On comprend de cette réflexion que Diderot trouve des qualités différentes dans une vue de près et dans une vue de loin : la contemplation minutieuse et scrupuleuse du détail permet d'évaluer la technique d'un peintre tandis que la composition générale, aperçue avec quelques pas de recul, donne une idée de l'effet artistique, du tout suprême de l'œuvre. Malgré un « assez bon nombre de fautes de dessin », Diderot invite les spectateurs à regarder ce tableau « de près » vu que l'accord de composition et les détails y sont remarquables. Il s'ensuit que le salonnier préconise à nouveau aux spectateurs de le regarder de près : « Encore une fois, nul effet ; morceau à voir de près pour les étoffes, les broderies et le reste ; tout y est rendu ; tout le mérite d'un tableau de genre, rien de celui d'un tableau d'histoire » (DPV, XVI, 586). Le salonnier met l'accent sur le détail dans cette peinture en changeant même le genre de cette peinture en celui de genre qui cherche à représenter les objets

en détail. L'exploit technique est admirable, l'effet artistique est absent – la vue de près est satisfaite, celle de loin est déçue.

D'une part, le peintre place le spectateur tout près des objets qu'il représente. C'est le cas de Bellengé dans le *Salon de 1781* où il représente *Une Corbeille de fleurs* et *Un Vase contenant des fleurs* : « [...] il règne un certain cru dans cette imitation de la nature qui rassasie l'œil, parce qu'il se croit toujours trop près de l'objet, ce qui vient de ce que le peintre nous le représente aussi vigoureux et aussi détaillé qu'il l'a observé lui-même, en étant placé de trop près » (Salons, IV, 170). En regardant les tableaux de Bellengé, le spectateur peut les voir en détail car le peintre a décrit son objet « aussi détaillé qu'il l'a observé lui-même ». D'autre part, le peintre qui échoue à mettre une scène en perspective produit une œuvre où toutes les parties du tableau semblent proches des spectateurs ; dans le commentaire d'*Une femme, son beau-frère et son mari* de Roslin au Salon de 1769, Diderot le décrit comme « un des médiocres de Roslin ; point de masses et d'effet, les parties éloignées comme les parties voisines de l'œil ; [...] » (DPV, XVI, 613). Le manque de perspective chez Roslin est décrit par l'impossibilité de distinguer des parties proches de l'œil et de celles qui sont censées être au loin.

En ce qui concerne le côté technique lié à la distance entre le spectateur et le tableau, la couleur est aussi un des éléments à prendre en considération : il y a des peintures qui représentent bien la couleur quand le spectateur les voit de près, et aussi des peintures qui relèvent du cas contraire. Par exemple, dans le sixième site de la « Promenade Vernet », Diderot transformé en un « promeneur », arrivé à ce site avec son compagnon l'abbé, Diderot explique que les couleurs dans le paysage de Vernet se distinguent de proche tandis qu'elles s'enchevêtrent de loin et forment « un blanc mat » (DPV, XVI, 211). Ce commentaire sur le paysage de Vernet corrobore l'idée de Roger de Piles qui affirme que la couleur perd de son éclat et de sa force à distance. À l'inverse, Diderot mentionne également les couleurs à voir de loin après avoir commenté les paysages de Louthembourg dans le *Salon de 1763*, il écrit : « De près l'ouvrage ne paraît qu'un tas informe de couleurs grossièrement appliquées » (DPV, XIII, 385). En expliquant le « faire de Louthembourg, de Casanove, de Chardin », il explique comment les peintres peignent leurs tableaux ; ils ajustent la distance entre eux et les sujets qu'ils sont en train de traiter. À la lumière de ces manières de peindre, le spectateur se projette dans la perspective des peintres en action, situés en quelque sorte dans la position du spectateur. En somme, les peintures qui exigent une « vision de près » se présentent de manières différentes en focalisant la vue sur les détails ; la « vision de près » invite les spectateurs à regarder la qualité de la peinture, à tenter de sentir la distance exprimée par le peintre, et à regarder la

peinture qui utilise la couleur de près. Ainsi, en face des peintures à voir de près, le spectateur déchiffre les diverses composantes de la peinture.

À présent, intéressons-nous à la « vision de loin » allégorisée par les myopes qui réduisent « les éléphants à des mouches » selon Diderot. Dans ses *Salons*, le salonnier évoque plusieurs fois les peintures qui doivent être vues de loin. Dès le *Salon de 1759*, en commentant le *Portrait du maréchal de Clermont Tonnerre* de Joseph Aved, il écrit : « Je voudrais que vous vissiez avec quelle vérité de couleur et quelle simplicité cela est fait. On s’y tromperait. De près la figure paraît un peu longue ; mais c’est un portrait. Si l’homme est ainsi ? D’ailleurs éloignez-vous encore de quelques pas et ce défaut, si c’en est un, n’y sera plus » (DPV, XIII, 77). Le défaut de ce portrait s’estompe à travers l’éloignement du spectateur, ainsi la figure ne semblerait plus longue avec la distance.

La distance à prendre est aussi prise en compte comme un facteur de critique des œuvres pauvrement exécutées. Lorsque le salonnier commente *Une Vestale* de Carle Vanloo dans le *Salon de 1765*, il considère la vision de loin d’une figure en disant : « Il s’échappe à droite et à gauche de dessous son voile deux boucles de cheveux noirs ; ces boucles parallèles font mal : elles lui rendent le cou trop petit, surtout regardée à une certaine distance » (DPV, XIV, 50). Cette fois, la distance entraîne le spectateur à manifester un défaut de la figure, son cou rendu petit à cause des deux boucles. Dans le commentaire de l’*Essaim d’Amours* de Fragonard [Fig. 6] au Salon de 1767, Diderot remarque que les figures sont trop petites pour être vues à distance : « Comme ces enfants sont très petits, ils ne sont pas faits pour être vus à une grande distance » (DPV, XVI, 419). Les figures représentées très petites empêchent l’éloignement du spectateur, le propre de ces tableaux étant au contraire de l’attirer au plus près de la toile.

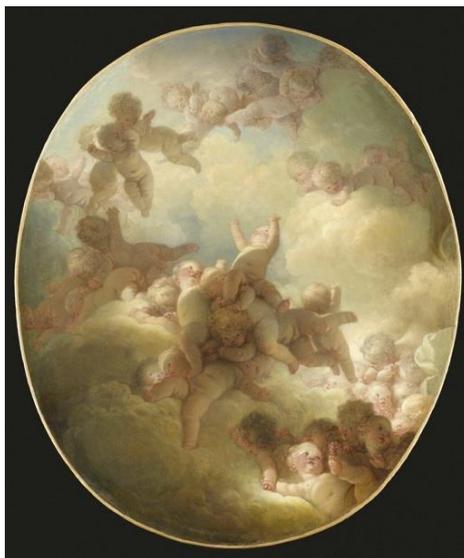


Fig.6 - Jean-Honoré Fragonard, *L'essaim d'Amours*, Huile sur toile, 65 x 56 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

La peinture à voir de loin est abordée à la fin du commentaire d'*Une Sainte Famille* de Durameau dans le *Salon de 1767*. Après avoir signalé que la lumière représentée dans le tableau était trop forte, Diderot ajoute : « De près on ne sait ce qu'on voit. Tout semble gâché. De loin, tout a son effet et paraît fini. Il faut être un graveur de la première force pour graver d'après le genre heurté. Comme presque tout y est indécis, de près ; le graveur ne sait où prendre son trait. Au reste ce tableau est très bon » (DPV, XVI, 447). De ce fait, malgré les défauts représentés, le tableau de Durameau a « son effet et paraît fini » quand on le voit de loin. Diderot évoque plusieurs fois le « genre heurté¹ » dans lequel les éléments du tableau se heurtent de près, qui concerne des peintres comme Louthembourg, Casanove et Chardin. Dans ce genre, en se focalisant sur chaque technique, le peintre « ne sacrifie pas l'harmonie générale du tableau². » Alors que les composantes de la peinture semblent se heurter de près, le tableau peut être harmonieux quand on le voit de loin. Rappelons-nous que la couleur dans la peinture est un élément principal pour examiner la distance idéale entre le spectateur et l'œuvre ; les tableaux des coloristes demandent la distance pour qu'ils puissent bien appréciés en harmonie. Au contraire, l'art de gravure – y compris les dessins – invitent le spectateur à le regarder de près.

Au-delà de l'harmonie constituée en couleurs, Diderot met en relief l'effet produit par une synthèse harmonieuse de loin dans la peinture même quand celle-ci est mauvaise de près. Face à la peinture d'Étienne Aubry, qui expose les *Adieux de Coriolan à sa femme* dans le *Salon de 1781*, le salonnier commente : « Tableau plus agréable de loin que de près. Point de couleur, point d'expression ; têtes de femmes laides et pas trop bien dessinées ; raide dans les figures ; cependant le tout, l'ensemble n'est pas sans effet » (Salons, IV, 329). Malgré ses défauts, la peinture d'Aubry produit son effet de loin comme la peinture de Durameau. L'harmonie vue à distance se trouve également dans le paysage ; en commentant la *Clair de lune* de Vernet dans le *Salon de 1769*, Diderot dit qu' « il est d'un accord étonnant ; c'est le plus beau site ; à une certaine distance, c'est l'illusion la plus parfaite ; [...] » (DPV, XVI, 610). Tandis que le salonnier souligne les couleurs vues de près dans le commentaire du sixième site de la « Promenade Vernet », il indique cette fois l'« accord étonnant » du paysage de Vernet qui invite le spectateur à le voir de loin pour profiter de l'effet de ce tableau. Au contraire, l'éloignement peut fonctionner comme un élément qui rend le spectateur aveugle au vrai effet

¹ Dans l'article « Heurté » de l'*Encyclopédie*, Volume VIII, 1765, p.196a, le terme « Heurté (*Peinture*) » est défini : « on appelle *heurté*, des espèces de tableaux qu'on devrait nommer *esquisse*, où l'on ne voit que le feu de l'imagination mal digéré. On dit, un tel peintre ne fait que *heurter* les tableaux ; cela n'est que *heurté* ; il faut que les petits tableaux soient finis, et non *heurtés*. »

² Julie BOCH, « L'art et la matière : Diderot et La Font de Saint-Yenne », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIIe-XVIIIe siècles)*, sous la direction de Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé, Nathalie Kremer, Éditions Rodopi, Newyork, 2009, p. 114.

de la peinture de paysage ; dans le commentaire du quatrième site de la « Promenade Vernet », à la suite du « panégyrique » du compagnon l'abbé face à ce paysage, Diderot souligne que des qualités différentes des objets dans le paysage n'existent plus « [s]i vous y regardez de près, vous trouverez que les objets qui causent de l'étonnement ou de l'admiration sans faire plaisir ne sont pas beaux ; et que ceux qui font plaisir, sans causer de la surprise ou de l'admiration, ne le sont pas davantage » (DPV, XVI, 194-195). De cette manière, Diderot insiste non seulement sur la nécessité du plaisir et de la surprise dans la peinture, mais aussi sur le fait que l'éloignement peut devenir un prétexte à ne pas regarder l'effet des objets en détail.

En dehors de l'éloignement ou du rapprochement par rapport aux tableaux, les yeux du spectateur peuvent se promener et se perdre en les voyant. Cet aspect apparaît en particulier dans les toiles de paysages ; en juxtaposant la « vision de près » et la « vision de loin », Diderot essaie de se promener dans les paysages. Devant le deuxième site de la « Promenade Vernet », Diderot le « promeneur » profite d'une déambulation dans ce tableau en faisant « [d']un va-et-vient du détail à l'ensemble et de l'ensemble au détail¹ » :

Devant moi, comme du sommet d'un précipice, j'apercevais les deux côtés, [...]. Ces arches que j'avais en face, il n'y a qu'un moment, je les avais sous mes pieds. Sous ces arches descendait à grand bruit un large torrent. Ses eaux interrompues, accélérées se hâtaient vers la plage du site la plus profonde. [...] je regarde, je vois le pont de bois à une hauteur et dans un éloignement prodigieux. [DPV, XVI, 182-183]

Ainsi, en regardant juste devant ses yeux, « vers la plage du site la plus profonde » et « le pont de bois [...] dans un éloignement prodigieux », le salonnier se promène dans le paysage de l'un des paysagistes présents dans les *Salons*. Cette « dislocation² » constituée en moments fragmentés qui se succèdent est accompagnée d'un mouvement du regard.

Le déplacement de la vue se réalise également dans un paysage de Robert, autre paysagiste exposé connu pour ses ruines. En commentant *Un Grand Paysage dans le goût des campagnes d'Italie* de Robert dans le *Salon de 1767*, Diderot décrit le mouvement que doit faire l'œil pour embrasser ce tableau en entrecroisant la « vision de près » et la « vision de loin » :

Dans ce grand ou petit tableau de Robert, on voit à droite un bout d'ancienne architecture ruinée ; [...] Un pont jeté du côté droit au côté gauche [...] laisse en devant un assez grand espace, [...] au loin, un beaucoup plus grand encore. On voit couler les eaux d'une rivière sous ce pont. Elles s'étendent en venant à vous. [...] Le fond est une campagne où l'œil va se promener et se perdre. [DPV, XVI, 332]

¹ Daniel ARASSE, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Édition Flammarion, Paris, 1996, p. 249. Dans cette étude, Daniel Arasse analyse les détails exécutés dans les *Salons* de Diderot et explique les manières dont le détail est exprimé.

² *Ibid.*

De cette façon, Diderot distingue et mêle ses regards de près et de loin dans ce paysage de Robert. Par ailleurs, dans le commentaire d'*Un Pont sous lequel on découvre les campagnes de Sabine, à quarante lieus de Rome* de Robert, Diderot s'efforce de guider le regard des spectateurs, les invite à leur tour à une « promenade » : « Regardez sous les arches ; et voyez dans le lointain, à une grande distance de ce premier pont, un second pont de pierre qui coupe la profondeur de l'espace en deux, laissant entre l'une et l'autre fabrique une énorme distance » (DPV, XVI, 334). À travers ce commentaire, il nous invite à suivre son mouvement du regard en entrelaçant la « vision de près » et la « vision de loin ».

Enfin, nous devons prendre en compte la vision des peintres qui sont évidemment influencés par la distance entre le spectateur et le tableau. En se projetant à la place des spectateurs, les peintres du « genre heurté » avancent et reculent en concevant leurs tableaux ; ce déplacement du regard s'exprime comme le « ballet d'avancée et de recul¹ » et ainsi les peintres arrivent à concrétiser les effets qui vont être transmis aux spectateurs. Revenons-en à nouveau à la fin du commentaire des *Paysages* de Loucherbourg, Diderot dit : « Ce faire de Loucherbourg, de Casanove, de Chardin et de quelques autres, tant anciens que modernes, est long et pénible. Il faut à chaque coup de pinceau ou plutôt de brosse, ou de pouce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger de l'effet » (DPV, XIII, 385). La distance exigée est insinuée par l'exécution picturale des artistes. De même, dans le commentaire de la *Sculpture* de Michel Vanloo au Salon de 1767, Diderot souligne à nouveau l'exécution de ce déplacement du regard chez l'artiste :

“Mais ce bras retourné et ce poignet appuyé sur la hanche donne de la noblesse et marque le repos.” –
Donne de la noblesse, si vous voulez. Marque le repos, certainement. –“Mais cent fois le jour, l'artiste prend cette position, soit que la lassitude suspende son travail, soit qu'il s'en éloigne pour en juger l'effet.”
– Ce que vous dites, je l'ai vu. [DPV, XVI, 78-79]

Il n'y a que deux raisons qui expliquent que Vanloo ne parvienne pas à prendre cette position : il se lasse de son travail ou il « s'en éloigne pour en juger l'effet », l'éloignement pour vérifier l'effet de sa peinture est aussi important pour le peintre.

¹ Katalin BARTHA-KOVÁCS, *L'expression des passions dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*, JATEPress, Szeged, Hongrie, 2003, p. 127. Dans cette étude, Katalin Bartha-Kovács analyse l'effet de la distance du regard du spectateur devant le tableau. p.126-.

2.1.3. Chardin et la mobilité du regard dans la nature morte

Au milieu de la quête de Diderot d'une « bonne distance » par rapport aux peintures, Chardin et ses natures mortes l'invitent à la réflexion sur la mobilité du regard. Outre son rôle de tapissier, le peintre Chardin expose aussi ses natures mortes au Salon. Ce peintre compose ses peintures à la « manière heurtée » comme Louthembourg et Casanove, évoqués par Diderot. L'effet d'harmonie s'accomplit par l'éloignement du spectateur, Diderot mentionne directement ce point dans le commentaire d'*Un Panier de prunes* [Fig. 7] au Salon de 1765 : « Le faire de Chardin est particulier. Il a de commun avec la manière heurtée que de près on ne sait ce que c'est, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée et finit par être celui de la nature ; [...] » (DPV, XIV, 123). Ainsi, « avec la manière heurtée », la nature morte de Chardin ne peut pas être comprise de près, et l'objet se crée finalement lorsqu'on s'en éloigne.



Fig. 7 - Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Le Panier de prunes*, 1759, peinture à l'huile, 38, 5 x 46 cm, Rennes, Musée des Beaux-arts de Rennes.

Fig. 8 - Jean-Baptiste Siméon Chardin, *La Raie dépouillée*, 1728, Peinture à l'huile, 114,5 x 146 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Avant d'arriver à cette découverte de l'effet pictural à partir du déplacement du regard, Diderot se confronte à une autre nature morte de Chardin dans le *Salon de 1763* ; le salonnier décrit la *Raie dépouillée* [Fig. 8] :

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autre fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit. [DPV, XIII, 380]

À partir de ce commentaire, nous pouvons voir que Diderot essaie de comprendre la nature morte de Chardin à travers le mouvement du regard en le mettant en parallèle d'autres peintres comme Rubens, Berghem, Greuze et Louthembourg ; il est remarquable que Roger de Piles

souligne dès le XVII^e siècle « la mobilité du regard¹ » au moment où il apprécie la peinture de Rubens. Diderot invite le spectateur à regarder « de près » et « de loin » la *Raie dépouillée* de Chardin, lorsque le spectateur s’approche de cette nature morte, il trouve que « tout se brouille, s’aplatit et disparaît » tandis que quand il s’en éloigne, « tout se crée et se reproduit. » D’autre part, dans ces processus d’avancée et de recul, le spectateur peut saisir « l’exactitude de la construction² ». Le « magicien » (DPV, XIV, 117) – tel que le nomme Diderot – pratique une magie picturale en faisant disparaître et réapparaître l’objet représenté selon la distance entre son œuvre et le spectateur.

Parmi les éléments qui constituent les effets dans la peinture de Chardin, Diderot désigne la couleur comme un élément central puisqu’elle rend les objets harmonieux lorsqu’on les regarde de loin. Le salonnier décrit ce peintre « qui entend l’harmonie des couleurs et des reflets » (DPV, XIII, 380), de même qu’il l’explique dans le *Salon de 1763* : « C’est celui-ci qui est un peintre, c’est celui-ci qui est un coloriste » (DPV, XIII, 379). En appelant ce peintre un « coloriste », le salonnier met l’accent sur ses couleurs, et il évoque par la suite les couleurs exécutées de la *Raie dépouillée* en accentuant sur « des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres » (DPV, XIII, 380). Cette remarque sur la couleur nous rappelle le *Septième Entretien* de Félibien ; celui-ci a insisté sur l’épaisseur de la couleur chez Rembrandt qui exige l’éloignement du spectateur. La magie de l’épaisseur des couleurs de la raie de Chardin nous fait éloigner, pour apprécier les effets picturaux de cette nature morte.

En tenant compte de cette expérience magique de Chardin chez Diderot, tournons nos regards vers un commentaire controversé qui succède à la description de « manière heurtée » d’*Un Panier de prunes* en 1765 : « quelque fois aussi il vous plaît également de près et de loin » (DPV, XIV, 123). Ce commentaire de Diderot nous rappelle le déplacement du regard dans les paysages de Vernet qui entrelace la vue « de près » et celle « de loin » ; ce mouvement de regard se produit à nouveau dans la nature morte de Chardin. Les paysages de Vernet suscitent leurs effets chez le spectateur de près aussi bien que de loin ; avant de décrire la fameuse « Promenade Vernet », Diderot commente les paysages de Vernet dans le *Salon de 1765* en disant « De près il vous frappe, de loin il vous frappe plus encore » (DPV, XIV, 135). Ce commentaire prouve que le paysage de Vernet crée un effet frappant « à toute distance ». À la suite de ce commentaire, Diderot met en parallèle Chardin avec Vernet : « Chardin et Vernet,

¹ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Tache aveugle*, Essais sur les relations de la peinture et de la sculpture à l’âge moderne, *op. cit.*, p. 204. Jacqueline Lichtenstein analyse la théorie de cette « mobilité du regard » de Roger de Piles à Huymans en mettant l’accent sur le regard du spectateur qui a du pouvoir « démiurgique » chez Diderot.

² Philippe DÉAN, *Diderot devant l’image*, *op. cit.*, p. 122. Philippe Déan considère l’aspect géométrique et mesurable de l’espace du regard.

mon ami, sont deux grands magiciens » (DPV, XIV, 135). Le même effet se trouve dans les *Deux Tableaux représentant divers instruments de musique* de Chardin exposés au Salon de 1767. Diderot dit dans sa description : « Éloignez-vous, approchez-vous, même illusion » (DPV, XVI, 174). De même qu'il invite les spectateurs à voir de près et de loin dans les paysages de Vernet, il les amène cette fois à faire preuve de la même mobilité dans les peintures mortes de Chardin. Les « deux grands magiciens », Vernet et Chardin, offrent une expérience singulière pour le salonnier qui s'attache à respecter la bonne distance entre le spectateur et le tableau ; au-delà de la simple dichotomie entre la vision « de près » et celle « de loin », Diderot trouve des peintures qui produisent leurs effets à n'importe quelle distance. Enfin, en juxtaposant « l'approche et le recul, l'effet de zoom entre dans l'opération magique¹. » Ce mélange de deux visions qui produit de l'effet dans la peinture explique la préférence de Diderot pour le coloriste qu'est Chardin. Par sa « magie », ce peintre associe les deux visions dans une nature morte ; ces deux visions peuvent être également expliquées par la question de l'articulation de la différence entre la tache et le signe et celle entre image (« voir la profondeur ») et peinture (« voir la surface »)². Autrement dit, selon la distance par rapport aux peintures, le signe devient la tache quand on s'approche trop de la peinture tandis que la tache devient le signe quand on s'en éloigne. Ainsi, pour « voir l'image », on a besoin de voir le signe de loin, et de voir la tache de près pour « voir la peinture ». La peinture de Chardin force le spectateur à attraper le « signe » et la « tache » en la regardant de près et de loin.

La distance entre le spectateur et le tableau se caractérise par une position instable et incertaine ; en réduisant la distance ou en l'augmentant, le spectateur profite des effets des peintures. Une autre question s'impose : celle de la corrélation entre la distance et le toucher. Après avoir expérimenté de différentes distances face aux peintures, le spectateur atteint même « aux balancements d'un désir qui hésite constamment entre la distance et le contact³. » Au sein des efforts pour préciser sa distance par rapport à la peinture, le spectateur constate que les effets de peinture lui procurent un désir de toucher. Cet aspect se montre en particulier dans l'appréciation des « natures mortes » de Chardin. Dès le *Salon de 1759* apparaît la métaphore du désir de toucher face à deux petits tableaux de *Fruits* de Chardin : « C'est toujours la nature et la vérité ; vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif ; les

¹ Jean-Claude LEBENSZTEJN, « Note sur Diderot et la magie de l'art », *Critique*, 2003/6-7 (n° 673-674), DOI : 10.3917/criti.673.0498. URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2003-6-page-498.htm>, p. 502.

² Laure BLANC-BENON, *La question du réalisme en peinture, approches contemporaines*, J. VRIN, Paris, 2009, p. 275-. Laure Blanc-Benon analyse l'articulation des deux perceptions des peintures selon distance.

³ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Tache aveugle*, Essais sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne, *op. cit.*, p. 73.

pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main » (DPV, XIII, 76). Ce désir de toucher se retrouve dans le *Salon de 1763* : « c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger ; [...] » (DPV, XIII, 380). De cette façon, le spectateur hésite entre la vision et le toucher, l'éloignement et l'approche. Cette tentation du toucher chez le spectateur vient perturber la recherche de la bonne distance. En s'approchant, étendant sa main vers la peinture, le spectateur « entre dans un espace à trois dimensions¹ » au lieu de préserver son regard à distance. Pour réaliser son désir de toucher, le spectateur s'approche, cela l'incite à regarder mieux la peinture. L'envie de toucher présuppose la vue ; l'approche du corps du spectateur vers l'objet implique le fait qu'il perçoit déjà le plaisir de la vue jusqu'à avoir un désir de s'approcher beaucoup plus. De là, paradoxalement, apparaît l'idée que la distance entre le spectateur et le tableau est exigée mais qu'un tableau réussi doit susciter l'envie d'abolir la distance. Le désir de toucher ne peut pas être suscité si le spectateur ne voit pas la nature morte de Chardin à distance. D'ailleurs, c'est pourquoi les tableaux sollicitent la mobilité du regard des spectateurs. À la base de cette liaison entre le désir de toucher et la distance entre le spectateur et le tableau, il y a la « vue » qui « autorise les parcours ludiques d'un désir flâneur et disponible² » dans la peinture. Pour obtenir du plaisir à partir des peintures exposées, pour les désirer, il faut respecter une distance contre-intuitive, exigée communément par toutes les peintures. Si la peinture est, et demeure, un art du regard, c'est aussi parce qu'elle frustre le désir du toucher qu'elle suscite.

2.1.4. Inclusion ou exclusion du spectateur : la distance « mentale »

Comme la nature morte de Chardin provoque le désir de s'approcher chez le spectateur, la distance entre le spectateur et le tableau dépend du « pouvoir manipulateur³ » de la peinture. Historiquement, la peinture n'était pas toujours considérée comme un objet en relation privilégiée avec un spectateur ; la présence du spectateur est mise plutôt à la disposition du peintre, comme un élément extérieur qui contemple un objet fini. L'accent sur cette existence n'apparaît qu'au milieu du XVIII^e siècle ; l'analyse de Michael Fried l'explique : « les critiques et les théoriciens français commencent à penser que c'est au tableau même désormais, sinon de réaliser, du moins d'affirmer la présence devant lui du spectateur⁴. » Basés sur l'étude de

¹ Christiana VOGEL, « Le regard mis en mouvement. Les « Salons » de Diderot. », *op. cit.*, p. 265.

² Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 176.

³ Christiana VOGEL affirme que « Dans les *Salons*, la valeur esthétique d'une œuvre dépend de son pouvoir manipulateur. » Voir *Diderot : l'esthétique des « Salons »*, Peter Lang, Berne, 1993, p. 44.

⁴ Michael FRIED, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, Traduit de l'anglais par Claire Brunet, Gallimard, 1990, p. 131. Titre original: *Absorption and Theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*. Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, USA, 1980.

Michael Fried qui définit la « place du spectateur » comme l'indique le titre de son ouvrage, nous allons étudier comment Diderot projette la distance entre le spectateur et le tableau sur les « deux modalités antithétiques de la représentation¹ » ; l'une d'entre deux se produit par l'« inclusion » du spectateur en réduisant la distance « mentale » entre eux, l'autre modalité relève de l'« exclusion » du spectateur en refusant sa présence, en l'éloignant de la peinture.

Réfléchissons d'abord sur l'« inclusion » du spectateur. Pour faire approcher le spectateur en diminuant la distance entre lui et le tableau, il est indispensable qu'il s'arrache à « l'artifice de sa place² » comme c'est le cas du spectateur au théâtre. Le spectateur doit sortir de la conscience d'une distance matérielle qui le sépare du cadre (de la scène ou de la toile). Ce présumé réduit la séparation entre le spectateur et le tableau comme la nature morte de Chardin puisque mentalement, le spectateur arrive à ressentir les effets comme s'il voyait les choses en vrai. De même que le spectateur de théâtre s'introduit dans la scène représentée, la peinture qui manipule et crée sa valeur esthétique fait entrer le spectateur dans sa représentation. Cela ne concerne pas seulement la nature morte, car la peinture d'histoire détermine aussi la distance entre elle et le spectateur. Autrement dit, il est possible que la temporalité et l'action de la peinture décident de la place du spectateur. Dans le commentaire de *Mercur, Hersé, et Aglaure jalouse de sa sœur* de Lagrenée aîné au Salon de 1767, Diderot écrit : « Je sentais toutes ces choses et j'en était transporté, lorsque m'étant un peu éloigné du tableau, je poussai un cri de douleur, comme si j'avais été heurté d'un coup violent » (DPV, XVI, 135). Ainsi, le spectateur Diderot trouve une place appropriée en s'éloignant de la peinture d'histoire de Lagrenée. Afin de bien s'introduire dans cette peinture, Diderot ajuste la distance entre lui et le tableau alors qu'il arrive à s'en approcher mentalement, à ressentir les effets de ce tableau. Grâce à un moment et à une action bien représentés dans la peinture d'histoire, le salonnier dépasse la limite physique de la distance, voire il arrive à « abolir le temps, à l'absorber, à le représenter dans sa totalité, dans son infinitude³. » Ainsi, en cherchant la distance adéquate, le spectateur peut être « absorbé » dans la scène où se déroule l'histoire.

L'inclusion du spectateur en état « absorbé » se trouve également dans le paysage, ainsi le commentaire sur la fameuse « Promenade Vernet » commence de la façon suivante : « j'allais, accompagné de l'instituteur des enfants de la maison, de ses deux élèves, de mon bâton et de

¹ Massimo MODICA, « Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 33 | 2002, document 4, mis en ligne le 03 mars 2011, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/79> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.79>, p. 91-92.

² Pierre FRANTZ, « De la théorie du théâtre à la peinture, réflexions en marge d'un tableau de Van Loo, *Mademoiselle Clairon en Médée* », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 42.

³ Lydia VÁZQUEZ, « Le temps dans la pensée esthétique de Diderot (*Salon de 1767*) », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2003, n° 18, p. 120.

mes tablettes, visiter les plus beaux sites du monde. [...] Nous voilà partis. Nous causons. Nous marchons. J'allais la tête baissée, selon mon usage ; lorsque je me sens arrêté brusquement, et présenté au site que voici » (DPV, XVI, 175). Avant d'arriver au premier site des paysages de Vernet, Diderot est déjà inclus, présent dans le paysage de la promenade ; de là, l'hypotypose pour être absorbé ou même absorber le lecteur se déploie. De cette façon, le paysage transforme le spectateur « d'une représentation en un temps et en un lieu en spectateur-acteur de la fiction représentée, comme si la fiction n'était plus représentée, mais présente¹. »

L'inclusion du spectateur dans la fiction représentée se retrouve également dans la « scène de genre » ; dans la description de la *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* [Fig. 25] de Greuze au Salon de 1765, Diderot se trouve dans un état d'absorption en communiquant avec cette fille. Après avoir admiré la peinture et sa figure, Diderot commence tout à coup à parler à cette fille : « Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie ! Que signifie cet air rêveur et mélancolique ? » (DPV, XIV, 180). En outre, comme dans le cas de la nature morte de Chardin, la figure de Greuze éveille même le désir de Diderot : « On s'approcherait de cette main pour la baiser, si on ne respectait cette enfant et sa douleur » (DPV, XIV, 180). Le spectateur Diderot est ainsi préoccupé jusqu'à parler avec la jeune fille représentée comme s'il le faisait pour de vrai. Comme Michael Fried l'indique dans son analyse, il met en œuvre un « *abandon de soi*² » rendu sensible par son désir sexuel exprimé par l'euphémisme.

En traversant différents genres de peinture, le spectateur Diderot démontre que la distance entre le spectateur et le tableau peut être complètement réduite dans la mesure où son esprit est imprégné dans la représentation même.

Au contraire, la distance entre le spectateur et le tableau se définit également par l'« exclusion » du spectateur. Cela nous fait revenir naturellement à la liaison au théâtre, et à l'étude de Michael Fried ; il caractérise la primauté de l'« absorbement » dans la peinture. Cette fois, l'état de préoccupation des figures représentées influence à la distance entre elle et le spectateur ; ce dernier arrive à se positionner assez loin de la peinture dans sa représentation mentale.

L'exclusion du spectateur apparaît par les personnages représentés dans un état ou dans une activité d'« absorbement ». De même que Diderot théorise l'exclusion du spectateur dans le théâtre, il applique son esthétique de l'« anti-théâtralité » à la peinture qui traite le spectateur comme un absent ; le salonnier affirme que dans le théâtre, les acteurs doivent négliger la

¹ Anne SURGERS, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, op. cit., p. 220.

² Michael FRIED, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, op. cit., p. 83.

présence du spectateur pour bien jouer. Comme le montre bien l'étude de Pierre Frantz¹, l'exclusion du spectateur s'explique également par les occurrences de « tableau » qui dépeignent des personnages en état d'absorption, c'est-à-dire dans lesquels les personnages représentés se concentrent totalement sur leurs actions sans se soucier de l'existence des spectateurs. Dans le commentaire sur la *Charité romaine* [Fig. 9] de Lagrenée aîné au Salon de 1765, Diderot mentionne cette exclusion volontaire du spectateur : « Je ne veux pas absolument que ce malheureux vieillard ni cette femme charitable soupçonnet qu'on les observe ; ce soupçon arrête l'action et détruit le sujet » (DPV, XIV, 90).

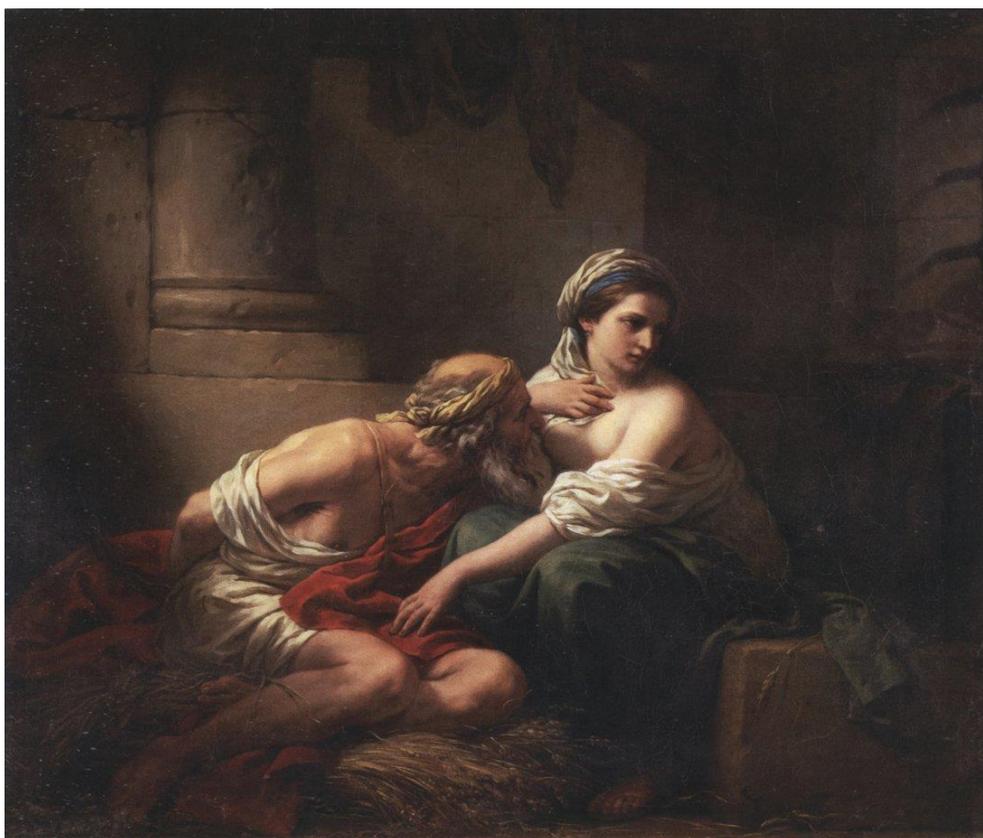


Fig. 9 - Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné, *Charité romaine*, vers 1782, Peinture à l'huile, 62 x 73cm, Toulouse, Musée des Augustins.

L'exclusion du spectateur est ici redoublée : les regards du gardien de la prison et le spectateur de l'œuvre qui fait face à ce gardien-voyeur sont délaissés afin d'optimiser l'effet pictural de ce sujet dans lequel la conscience des regards des deux personnages principaux transformerait l'acte de charité en acte d'exhibitionnisme, voire de corruption. L'absorption même des

¹ L'étude sans précédent et sérieuse de Pierre Frantz analyse toutes les étapes dans lesquelles la question de l'exclusion du spectateur, du « tableau stase/ tableau comble » dans le théâtre, voire la liaison entre la peinture et le théâtre. Voir Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, PUF, Paris, 1998.

personnages qui agissent dans la scène écarte le spectateur, et l'anti-théâtralité qui présuppose l'inexistence du spectateur est mise en œuvre.

Cette absorption des personnages se retrouve également dans la « scène de genre », surtout dans celle de Chardin et celle de Greuze. Michael Fried analyse les peintures de ces deux peintres dans *La Place du spectateur*, il y explique que les scènes de genre de Chardin décrivent souvent des personnages qui lisent, qui sont « profondément absorbé[s] dans [leur] lecture¹ » dans les années 1750-1755. Le personnage qui se concentre sur sa lecture élimine la présence du spectateur et même le considère comme un élément qui distrait sa concentration. Cet écartement du spectateur se constate également dans la peinture de Greuze comme *Le Fils ingrat* et *Le Fils puni* dans le *Salon de 1765* ; Greuze y montre une scène de drame bourgeois qui contient une dimension théâtrale puisque les personnages de ces peintures sont préoccupés en négligeant la présence du spectateur. Alors que les peintures de Greuze attirent le regard du spectateur par l'évocation de l'émotion, elles neutralisent paradoxalement le spectateur pour ne pas être distraites par sa présence. Ainsi, les personnages qui sont dans « l'abandon de soi, captivés, absorbés dans l'univers du tableau, dans leur monde intérieur, fermés à tout ce qui pourrait venir de l'extérieur, semblent oublier, voire exclure le spectateur². »

Par ailleurs, au milieu de cette négligence des éléments d'extérieur, certaines peintures refusent le spectateur à travers leur illusion parfaite. Au début du commentaire des natures mortes de Chardin dans le *Salon de 1763*, Diderot écrit « C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux » (DPV, XIII, 379). Il est possible que les objets décrits comme réels posent la question de la présence du spectateur, « une telle transparence omet le spectateur, puisque la peinture et l'image visuelle de l'objet sont identifiées. [such transparency omits the spectator, since the painting and visual image of the object are identified³]. » La perfection de l'objet lui-même exclut toute sorte de présence, y compris du spectateur. D'ailleurs, Diderot lui-même écrit sur la peinture de la « nature même » dans ses *Pensées détachées sur la peinture* : « La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà » (Salons, IV, 413). En revanche, ce phénomène peut être expliqué en ce que la peinture décrivant la « chose même » fait remarquer au spectateur « la manifestation d'états d'absorbement qui n'adviennent que pour durer, et pour ainsi dire l'absorbent de l'image en elle-même⁴. »

¹ Michael FRIED, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne, op. cit.*, p. 91.

² Dominique BERTHET, *Les Défis de la critique d'art*, Éditions Kimé, Paris, 2006, p. 29.

³ Marian HOBSON, *The Object of Art, The theory of illusion in eighteenth-century France*, Cambridge University Press, 1982, p. 69.

⁴ Michael FRIED, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne, op. cit.*, p. 76.

L'exclusion du spectateur existe également dans les paysages. À la charnière des deux paragraphes du commentaire de la *Grande Galerie éclairée du fond* de Robert en 1767, Diderot change son registre du « je » au « on »¹ : dans le premier paragraphe, Diderot s'introduit lui-même dans ce paysage en disant « Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée, les masses surimposées à cette voûte ! [...] dans quelle énorme profondeur obscure et muette, mon œil va-t-il s'égarer ? » (DPV, XVI, 337) Après l'admiration sur le paysage qu'il parcourt, le salonnier change son pronom dans le deuxième paragraphe : « On voit à gauche en dehors une fontaine ; [...] » (DPV, XVI, 337). Ce changement de registre chez Diderot signifie qu'il passe de l'inclusion à l'exclusion ; en rappelant le fait qu'« on » voit la peinture, le salonnier neutralise la place du spectateur comme le cas des scènes de genre chez Greuze. Cette exclusion incite au contraire le spectateur à regarder la ruine de Robert à partir d'une place distancée, et à voir la composition de ce tableau comme elle est sans qu'il soit distrait par ses émotions suscitées à cause de son absorption.

Il y a donc une oscillation du regard exprimée par toutes ces deux méthodes, l'« inclusion » et l'« exclusion » du spectateur. Dans le *Salon de 1781*, Diderot commente *Saint Roch intercédant la Vierge pour la guérison des pestiférés* de Jacques-Louis David : « ce jeune malade qui a perdu la tête et qui semble être devenu furieux, vous fuirez ce tableau d'horreur, mais vous y serez ramené par le goût de l'art et par votre admiration pour l'artiste » (Salons, IV, 351). Diderot incite le spectateur à s'introduire dans cette scène d'histoire jusqu'à ce qu'il veuille s'enfuir, mais également le salonnier ramène le spectateur à ce tableau en lui rappelant que c'est une scène de peinture qui provoque « le goût de l'art » et l'« admiration pour l'artiste ». Ainsi, le spectateur est exclu comme dans la *Grande Galerie* de Robert et il arrive à apprécier les effets du tableau en le regardant avec une « vision de loin » (lorsqu'il s'enfuit) et une « vision de près » (lorsqu'il revient pour regarder).

Il ne faut pas oublier le fait que la peinture a sa valeur quand elle sollicite chez le spectateur une attention la plus large possible. Ce désir du peintre d'attirer l'attention peut le mener à orchestrer l'exclusion du spectateur : car la méthode d'exclure le spectateur excite paradoxalement sa curiosité du spectateur et attire son regard. Cette contradiction se manifeste dans les idées de Diderot lui-même puisqu'il affirme que le travail du peintre est de toucher l'âme du spectateur par l'intermédiaire du « regard ». En somme, les peintures sont destinées à être regardées avant tout et présupposent la présence du spectateur. En outre, même l'absorption

¹ Christina VOGEL amène une analyse détaillée sur le changement de registres de Diderot dans la mesure où il commente la *Grande Galerie éclairée du fond* de Robert. Voir son *Diderot : l'esthétique des « Salons »*, op. cit., p. 19-.

des personnages « inciterait plutôt le spectateur exclu de la scène à manifester sa présence¹ » comme l'affirme Michèle Bocquillon dans son étude. Même l'écriture de Diderot présuppose la présence implicite du spectateur qui voit les tableaux.

Dans la prise en compte de la distance entre le spectateur et le tableau, il est nécessaire de nous en tenir toujours à une certaine mise à distance physique car pour bien obtenir les effets de l'œuvre, le spectateur ne doit pas s'attacher à l'objet même, il lui faut « fuir l'objet, afin d'échapper à la puissance paralysante du détail². » Comme dans le cas des œuvres de Chardin qui mélange et exécute bien les deux « vision de près » et « vision de loin », afin d'arriver à l'illusion de réel en peinture, il s'agit de mettre de la distance entre l'œuvre et le spectateur et de ne pas la négliger.

2.2. Arrêter, attacher, attirer et appeler le regard

Après avoir pris la bonne distance par rapport aux œuvres d'art à la suite de son entrée au Salon, il s'agit maintenant pour le spectateur d'être « arrêté », « attiré » et « attaché » par les œuvres exposées. Considérons tout d'abord les définitions de ces verbes dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (3^{ème} édition, 1740) pour qu'on puisse comprendre ces trois actions prises comme un pouvoir de la vue dans l'esthétique : le verbe « arrêter » signifie « empêcher la continuation d'un mouvement, le cours, le progrès de quelque chose, l'écoulement de quelque liqueur, empêcher quelqu'un d'agir, de faire ce qu'il voulait faire, de continuer ce qu'il avait commencé, cesser d'aller, cesser de marcher, et demeurer en un lieu pour quelque temps », dérivé du latin classique *restare*, « demeurer ». L'arrêt du regard du spectateur provient de l'excellente de l'exécution de la peinture. Par ailleurs, le verbe « attirer » (9^{ème} édition, actuelle³) signifie « tirer, faire venir à soi en vertu d'une loi physique. Inciter, déterminer un être vivant à se rapprocher. » Ainsi, la peinture belle fait venir le spectateur près d'elle. Enfin, le verbe « attacher », qui peut être considéré comme « saisir », est employé particulièrement dans les commentaires de Diderot pour exprimer le pouvoir d'attraction de la peinture. Sa définition académique actuelle⁴ est « fixer, maintenir immobile » ; afin d'exprimer la situation où la

¹ Michèle BOCQUILLON, « La métamorphose (ou la vision) de Denis Diderot. », *Tangence*, n° 73, automne 2003, DOI : <https://doi.org/10.7202/009121ar>, p. 118.

² François LECERCLE, « Le regard dédoublé », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 44, 1991, p. 104. François Lecercle explique dans cette étude comment le spectateur fait une sorte de « valse-hésitation » en regardant les peintures de Chardin pour avoir de la distance appropriée par rapport à elles.

³ La définition de l'époque de Diderot (3^{ème} édition, 1740) n'explique ce verbe dans ce sens : « Tirer à soi. » Dans la 6^{ème} édition en 1835, elle est complétée avant d'être définie comme la version actuelle : « Tirer, faire venir à soi. »

⁴ La notion de « fixer » n'apparaît qu'à la 6^{ème} édition (1835) du dictionnaire ; à l'époque de Diderot (3^{ème} édition, 1740), le verbe « attacher » est défini : « Joindre une chose à une autre, en sorte qu'elle y tienne. »

peinture saisit, fixe le regard du salonnier, celui-ci ne cesse d'expliquer la qualité d'une œuvre par ce verbe. De cette manière, le regard du spectateur se dirige vers les œuvres qui l'arrêtent, l'attirent et l'attachent ; l'article « Peinture » de l'*Encyclopédie*, écrit par le chevalier de Jaucourt, prouve qu'attirer l'attention est le devoir primordial de toute peinture :

La *Peinture* saisit l'âme par le secours des sens ; et c'est peut-être dans le fond le plus sûr moyen de l'attacher. Elle trompe nos yeux par cette magie qui nous fait jouir de la présence des objets trop éloignés, ou qui ne sont plus. Son attrait frappe et attire tout le monde, les ignorants, les connaisseurs et les artistes même. Elle ne permet à personne de passer indifféremment par un lieu où sera quelque excellent tableau, sans être comme surpris, sans s'arrêter, et sans jouir quelque-temps du plaisir de la surprise¹.

À travers le saisissement de l'« âme », la peinture « frappe » et « attire » tout le monde et la peinture excellente est celle qui suscite la surprise, l'arrêt du spectateur. Roger de Piles remarque également cet aspect de la peinture en disant : « L'économie et le bon ordre est ce qui fait tout valoir, ce qui dans les beaux-arts attire notre attention, et ce qui tient notre esprit attaché jusqu'à ce qu'il soit rempli des choses qui peuvent dans un ouvrage et l'instruire, et lui plaire en même temps². » De ce point de vue, nous pouvons constater que la première condition de la peinture est avant tout d' « attirer l'attention » du spectateur. L'abbé du Bos qui partage de cette idée de l'attraction dans la peinture y rajoute la nécessité de toucher l'« âme » car, selon lui, le « dessein de la poésie et de la peinture [est] de toucher et de plaire³, [...] ». En attirant l'attention du spectateur, la peinture doit « toucher » le spectateur, et on rejoint ici la définition de l'*Encyclopédie*, qui dit que la peinture « saisit l'âme par le secours des sens ».

Quant à Diderot, il exprime son idée dans son *Salon de 1765* en rappelant la définition de Jaucourt : « La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux [...] » (DPV, XIV, 226). Cette définition chez Diderot se rapporte également à l'idée de du Bos et à celle de de Piles ; le salonnier met l'accent non seulement sur l'attachement du regard, mais aussi sur le saisissement de l'âme chez les spectateurs. La dimension précieuse d'une telle définition ne doit pas cacher son ascendance néoplatonicienne : les yeux sont ainsi conçus comme une porte d'entrée très physique vers l'âme, et donc comme des interfaces non seulement entre monde extérieur et monde intérieur mais entre monde sensible et monde intelligible, rendant possible une conception de l'œuvre d'art comme objet transcendant.

¹ Article « Peinture », *L'Encyclopédie*, Tome XII, 1765, p. 267a.

² Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), *op. cit.*, 1989, p. 50.

³ Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Partie II, Section XXII, Éditeur J.Mariette, 1719, Paris, p. 319.

La question qui se pose alors est celle de la nécessité ou non d'un exercice de l'œil pour que se produise la fonction d'interpellation et d'attachement de la toile. Faut-il être un spectateur éclairé, conscient des techniques artistiques, pour être arrêté par une peinture réussie ? Le chevalier de Jaucourt dit que l'attrait de la peinture « frappe et attire tout le monde, les ignorants, les connaisseurs et les artistes même ». Chez de Piles, la distinction entre les connaisseurs et les ignorants est explicite. Pour lui, les connaisseurs peuvent bien voir à n'importe quelle distance par rapport à la peinture, c'est-à-dire, ils peuvent ressentir l'effet de façon plus large et plus inconditionnelle que les ignorants, car ils savent attribuer à un procédé technique la paternité d'un certain effet qu'ils observent de loin : « Un tableau savant ne plaira aux ignorants que dans la distance, mais les connaisseurs en admireront l'artifice de près et l'effet de loin¹. »

Dans les *Salons*, Diderot évoque les peintures qui appellent les « connaisseurs » ; par exemple, dans le commentaire d'*Une Saint Famille* de Durameau au Salon de 1767, il écrit que « [L]'impression générale de ce morceau est forte, et arrête surtout le connaisseur » (DPV, XVI, 446). Cette œuvre de Durameau qui « arrête surtout le connaisseur », implique le fait que le spectateur qui connaît bien les manières artistiques est davantage saisi par la sensation que le tableau donne. Dans le *Salon de 1765*, considéré comme une acmé des connaissances artistiques de Diderot, le salonnier dit avant de commenter les œuvres de Leprince : « il a exposé une quantité d'autres compositions parmi lesquelles on en discerne quelques-unes qui peuvent arrêter un homme de goût » (DPV, XIV, 222). Ce commentaire explique que Diderot prend en compte des gens qui ont du « goût » qui voient les tableaux différemment en raison de leurs connaissances. Après avoir acquis de nombreuses connaissances sur l'art par ses expériences accumulées, Diderot consacre une partie au « goût » dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, il écrit : « Le sentiment du beau est le résultat d'une longue suite d'observations [...] » (Salons, IV, 382). En faisant référence à l'idée de Friedrich von Hagedorn dans ses *Réflexions sur la peinture* (1775), le salonnier définit à son tour le goût comme le résultat d'une série d'observations, et non pas comme un sens inné.

Toutefois, Diderot ne laisse pas les ignorants de côté : à la différence de de Piles, il distingue deux types de tableaux, l'un « n'arrête que l'œil du connaisseur, alors que l'autre est de nature à faire “entrer” le spectateur dans le tableau² ». Comme nous l'avons vu, le salonnier remarque souvent les peintures qui absorbent le spectateur, ainsi la qualité de l'œuvre d'art ne

¹ Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), *op. cit.*, 1989, p. 129.

² Huguette COHEN, « Diderot et les limites de la littérature dans les *Salons* », *Diderot Studies*, Vol. XXIV, *op. cit.*, p. 25-26.

se limite pas aux « connaisseurs » chez Diderot, il est important d'attirer l'attention jusqu'à ce que le spectateur, même non averti, ait l'impression d'être entré dans la scène. L'accent est mis sur l'attention plutôt que sur l'opposition entre le connaisseur et l'ignorant, et c'est un aspect que l'on retrouve chez un autre critique dans le Salon précédent. Antoine-Joseph Garrigues de Froment écrit sur les tableaux de Carle Vanloo exposés au Salon de 1753 :

En vain fait-on des efforts pour s'arracher du lieu vers lequel presque tous ses tableaux sont rassemblés ; en vain veut-on finir le tour du Salon qu'on a déjà commencé ; en vain est-on distrait et flatté par je ne sais combien de morceaux tous dans leur genre fort au-dessus du médiocre : un charme plus puissant vous entraîne ; le connaisseur et l'ignorant y cèdent avec un plaisir presque égal. M. Carle Vanloo les fixe¹.

Ici, les tableaux de Carle Vanloo attirent l'attention en même temps du « connaisseur » et de l'« ignorant », ils ne laissent pas les regards du spectateur les quitter, ils les fixent ; il s'agit pour le spectateur d'être arrêté dans le « tour du Salon qu'on a déjà commencé », autrement dit, avec les expériences accumulées des expositions, l'attention du spectateur agit comme un facteur primordial pour apprécier les œuvres d'art.

Comme le soulignent les théoriciens de l'époque précédente, y compris du Bos et de Piles, la qualité de l'œuvre d'art réside dans l'« arrêt » du regard du spectateur dans les expositions au milieu du XVIII^e siècle. Pour Diderot – écrit Jean Starobinski dans son étude – la peinture digne d'être aimée est celle qui l'« arrête » et le « fixe », celle qui l'oblige à revenir sans cesse à une scène éloquente ou magique². Ainsi, l'œuvre d'art doit attirer l'attention du spectateur et la fixer, la maintenir jusqu'à ce qu'il revienne à la scène représentée par le peintre. Dans les *Salons*, Diderot, obsédé par cette idée, s'efforce de cerner comment les œuvres exposées attirent le regard du spectateur.

La notion d'« arrêt » du regard émerge dès le début de son Salon. Après avoir commenté brièvement le Salon de 1759 d'après l'ordre du livret, Diderot se met à faire son tour du Salon ; au commencement du *Salon de 1761*, il écrit qu'il est capté par un portrait de Michel Vanloo : « Le premier tableau qui m'ait arrêté est le portrait du roi » (DPV, XIII, 215). De là, commence un itinéraire pour trouver les tableaux qui peuvent attirer son regard. Dans les *Salons*, Diderot se concentre en particulier sur les œuvres qui ont retenu son attention³. Cela prouve que le

¹ Antoine-Joseph GARRIGUES DE FROMENT, *Sentiments d'un amateur sur l'exposition des Tableaux du Louvre, & Critique qui en a été faite.*, 1753, Paris [Collection Deloynes, t. 5, pièces 53 à 68], p. 8.

² Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, op. cit., p. 60.

³ En effet, il est remarquable que le livret de 1761 contienne de nombreux portraits [quatorze rubriques] alors que Diderot décrit quelques-uns [neuf commentaires] parmi eux. De ce fait, on peut suggérer qu'il y avait une sorte de sélection des œuvres chez Diderot puisqu'il veut commenter que les œuvres qui attirent son regard. Voir la note n° 4 (DPV, XIII, 215)

salonnier vérifie la force d'attraction des tableaux exposés, puisqu'ils doivent être forts « pour s'emparer du regard et le fixer¹ ».

2.2.1. Une composante qui attire le regard

Dans les *Salons*, nous pouvons voir que de nombreuses composantes de l'œuvre d'art arrêtent les yeux de Diderot. Le salonnier fait remarquer et précise comment ces composantes l'attirent, littéralement celles qui constituent la peinture.

Au fur et à mesure que le peintre compose son œuvre d'art, il est important de bien exprimer les composantes auxquelles le spectateur prête attention. Roger de Piles souligne cet aspect :

Encore qu'il ne suffise pas que le peintre ait trouvé toutes les choses qui doivent entrer dans son tableau, et qui y sont essentielles : car il faut encore qu'il les dispose d'une manière avantageuse, et qui fasse paraître ce qu'elles ont de plus beau, ou qu'il en néglige quelques-uns pour donner plus d'éclat à d'autres sur qui l'on veut attirer les regards [...]²

Aussi, le peintre ne doit pas se limiter à trouver les choses à représenter, il lui faut opérer entre elles une discrimination s'il veut attirer le regard du spectateur. En effet, il y a des moments où les peintres n'arrivent pas à attirer l'attention sur ce à quoi ils auraient dû « donner plus d'éclat ».



Fig. 10 - Noël Hallé, *La Justice de Trajan*, 1765, Peinture à l'huile, 265 x 302 cm, Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille.

¹ Stéphanie GENAND, « L'œil ravi : violences du regard dans les premiers *Salons* de Diderot », *Diderot Studies*, Vol. XXX, *op. cit.*, p. 143.

² Roger DE PILES, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Première conversation, *op. cit.*, 1970, p. 66-67.

Dans le *Salon de 1765*, deux peintures d'histoire arrêtent le regard de Diderot sur ce qui n'est pas une composante principale ; en commentant la *Justice de Trajan* [Fig. 10] d'Hallé, le salonnier indique que « [la] femme dont l'expression du visage devait produire tout le pathétique de la scène, qui arrête l'œil par sa grosse étoffe bleue, fort bien, on ne la voit que par le dos ; [...] » (DPV, XIV, 67). Ainsi ce n'est pas le visage d'une pauvre femme qui devait exprimer le pathétique de la scène et arrêter le regard du spectateur, mais c'est plutôt la « grosse étoffe bleu » qui attire le regard du spectateur. De même, dans la description de la *Conversion de Saint Paul* [Fig. 11] de Deshays, Diderot remarque que « ces groupes [deux groupes de soldats] sont froids et médiocres, n'attachent ni n'intéressent. C'est la croupe énorme du cheval de Saul qui arrête et fixe le spectateur » (DPV, XIV, 94). De cette manière, les personnages qui doivent captiver l'attention du spectateur sont mis au deuxième plan dans la peinture, et il n'y a que « la croupe énorme du cheval de Saul » qui arrête et fixe le spectateur. Cet objet qui arrête le regard dans cette peinture d'histoire reste bas et obscène alors qu'il s'agit pour le peintre d'exécuter les effets pathétique et somptueux de la scène religieuse.



Fig. 11¹ - Jean-Baptiste Deshays, *Conversion de Saint Paul*, 1765, Peinture à l'huile, 220 x 140 cm, Versailles, église Saint-Symphorien.

¹ Dans cette étude, nous ferons référence au site « Utpictura18 » de Stéphane LOJKINE pour accéder aux figures difficiles à trouver, dans le but de faciliter avant tout la compréhension des commentaires de Diderot. Pour l'URL précise et chaque identifiant de la figure, veuillez consulter la table des figures à la fin de cette étude.

Les autres composantes dans la peinture d’histoire ne détournent pas toujours le regard du spectateur des personnages. Dans le commentaire des *Plaisirs d’Anacréon* [Fig. 12] de Jean-Bernard Restout (dit Restout le fils) au Salon de 1767, le salonnier dit : « La cassolette et les vases d’un faire recherché, sans attirer l’attention aux dépens des figures » (DPV, XVI, 426). Dans cette peinture, les détails et éléments constitutifs de la composition sont peints d’une façon appropriée au sens où ils n’attachent pas le regard du spectateur au détriment des personnages principaux de la scène.



Fig. 12 - Jean-Bernard Restout, *Les Plaisirs d’Anacréon*, 1765, Peinture à l’huile, 196,3 x 250,2 cm, Collection particulière (France).

La question est de bien représenter des composantes essentielles dans la peinture, Diderot met l’accent sur ce point et va jusqu’à décrire la manière dont il aurait dépeint ces détails cruciaux s’il avait été à la place du peintre. En commentant le *Baptême de Jésus-Christ* de Brenet, il écrit : « Je tâcherai de produire quelque grand effet de lumière qui attire les regards vers le ciel. Je ferai tomber la force et la masse de cette lumière sur le prophète ministre du sacrement et sur la tête de celui qui le reçoit » (DPV, XIV, 208). Le salonnier en tant que peintre aurait donc introduit la lumière – en l’exploitant afin d’attirer le regard du spectateur vers le prophète – comme l’élément principal qui doit arrêter le regard et le canaliser. Sur la lumière qui fonctionne comme une force d’attraction du regard, Diderot consacre un chapitre au « clair-obscur » dans ses *Essais sur la peinture* ; il y explique qu’ « on appelle un effet de lumière en peinture ce que vous avez vu dans le tableau de Corésus, un mélange des ombres et de la lumière, vrai, fort et piquant : moment poétique qui vous arrête et vous étonne » (DPV, XIV, 358). L’effet de lumière qui est bien construit dans la peinture d’histoire rend la scène « poétique »,

arrête, étonne le regard du spectateur. De même que la peinture modifiée en pensée par Diderot peintre emploie la lumière pour conduire l'attention du regard au prophète dans le *Baptême de Jésus-Christ* de Brenet, il évoque dans ce chapitre le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard qui se sert bien de la lumière pour attirer l'attention sur la scène centrale. Plus loin, à la fin de ce chapitre Diderot résume « une loi assez générale, c'est qu'il n'y ait au fond aucune teinte qui comparée à une autre teinte du sujet, soit assez forte pour l'étouffer ou arrêter l'œil » (DPV, XIV, 365). Le principe est pareil avec l'idée de Roger de Piles, il faut donner « plus d'éclat », « une teinte assez forte » à ce sur quoi le peintre veut attirer les regards du spectateur.

Parmi les éléments influencent l'attention du regard, il y a l'« ordonnance¹ » de la peinture. Dans le commentaire de la *Piété de Fabius Dorso* de Lépicié, Diderot écrit : « L'ordonnance de cette composition n'attache point » (Salons, IV, 309). La manière d'ordonner les éléments constitutifs peut attacher le regard du spectateur en les mettant à la place adéquate. Dans la *Bergerie* de Boucher au Salon de 1763, le désordre des éléments pose un problème pour le regard du spectateur. En regardant cette œuvre, les yeux du spectateur hésitent entre « tant de détails tous également soignés » (DPV, XIII, 356). Les composantes de cette peinture s'éparpillent car le peintre Boucher peint « le tout de la couleur la plus brillante » (DPV, XIII, 356). Enfin il aborde la situation où « l'œil ne sait où s'arrêter » (DPV, XIII, 356) chez le spectateur. L'amoncellement des objets² dans ce tableau – sur lequel le salonnier décrit tout au début de sa description en disant que « [j]e ne sais combien d'autres objets entassés les uns sur les autres » (DPV, XIII, 356) – empêche le spectateur d'arrêter son regard. Le commentaire entamé par une énumération des objets montre que l'ordonnance adéquate des objets picturaux joue le rôle de faire savoir les yeux où s'arrêter.

¹ Article « Ordonnance (Peinture) » dans l'*Encyclopédie*, écrit par le chevalier de Jaucourt, 1765, p. 594b. Elle se définit : « on appelle *ordonnance* en Peinture le premier arrangement des objets qui doivent remplir un tableau, soit par rapport à l'effet général de ce tableau, et c'est ce qu'on nomme *composition pittoresque*, soit pour rendre l'action que ce tableau représente plus touchante et plus vraisemblable ; et c'est ce qu'on appelle *composition poétique*. »

² En dehors du point de vue d'ordonnance picturale, cette œuvre de Boucher peut être interprétée du côté de l'effet de « papillotage » – le terme apparu plusieurs fois dans les *Salons* au fur et à mesure que le salonnier critique l'effet brillant aux yeux en raison de l'entassement des objets picturaux. Nous allons observer ce point au chapitre à venir dans cette étude. D'ailleurs, les objets entassés peuvent être déchiffrés du point de vue « sonore » avec la notion du repos sur lequel nous allons étudier dans la partie II de cette thèse.

2.2.2. Les figures dans la peinture

Parmi les facteurs qui attachent le regard du spectateur, la figure prend une place centrale. Selon la définition de Antoine-Joseph Pernety, on doit entendre par figure une représentation humaine, qui échappe aux peintres de paysages : « En peinture on restreint la signification aux figures humaines. La plupart des paysagistes ne savent point faire la *figure*.¹ » Rappelons que Diderot revalorise les genres de peinture dévalorisés comme le paysage et la scène de genre dans lesquels apparaissent les êtres « vivants » : en remarquant la division de la peinture en peinture de genre et peinture d'histoire dans l'Académie royale, il rehausse le paysage de Vernet ou la scène de genre de Greuze comme une peinture d'histoire puisque ces deux genres de peinture représentent les figures qui attirent son attention².

Commençons par le portrait, qui met la figure au premier plan par rapport aux autres genres de peinture ; même s'il est inévitable que l'attention du spectateur se pose naturellement sur la figure représentée, cette dernière attire particulièrement le regard dans le dispositif de certains tableaux. En face du *Portrait de Mme Greuze* décrit par Greuze dans le *Salon de 1765*, Diderot écrit : « Il y avait au Salon dernier un Portrait de madame Greuze enceinte ; l'intérêt de son état arrêta, la belle couleur et la vérité des détails vous firent ensuite tomber les bras » (DPV, XIV, 190). Ici, l'intérêt du regard dérive tout d'abord de l'état de Mme Greuze qui est enceinte, par la suite on s'intéresse aux expressions bien décrites de cette figure. Au contraire, en commentant un *Portrait d'une fille qui vient de recevoir une lettre et un bouquet* de Leprince dans le *Salon de 1767*, il critique les personnages de ce peintre qui ne sont pas intéressants et il décrit succinctement son regard vers plusieurs portraits de ce peintre : « On les regarde froidement ; on les quitte comme on les regarde » (DPV, XVI, 320). Ainsi, il est exigé de captiver le regard des spectateurs, et l'arrêt du regard devient une preuve d'une exécution estimable des portraits.

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...*, op. cit., p. 322.

² Comme nous avons vu dans l'introduction générale, Diderot requalifie les genres mineurs dans les *Essais sur la peinture*, au « paragraphe sur la composition » : « Il me semble la division de la peinture en peinture de genre et peinture d'histoire est sensée, mais je voudrais qu'on eût un peu plus consulté la nature des choses dans cette division. On appelle du nom de peintres de genre indistinctement et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique ; Teniers, Wouwerman, Greuze, Chardin, Loucherbourg, Vernet même sont des peintres de genre. Cependant je proteste que le Père qui fait la lecture à sa famille, le Fils ingrat et les Fiançailles de Greuze, que les Marines de Vernet qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire que les Sept Sacrements du Poussin, la Famille de Darius de le Brun, ou la Suzanne de Vanloo » (DPV, XIV, 398-399).



Fig. 13 - Jean-Baptiste Greuze, *L'accordée de village*, 1761, Peinture à l'huile, 92 x 117 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Fig. 14 - Jean-Baptiste Greuze, *Piété filiale*, 1763, Peinture à l'huile, 115 x 146 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.

L'arrêt du regard sur les figures dans la peinture se manifeste aussi dans les scènes de genre. Les figures dans les « drames bourgeois » de Greuze sont évoquées, dans le commentaire d'*Un père qui vient de payer la dot de sa fille* (dit *l'Accordée de Village*) [Fig. 13], Diderot écrit :

C'est le père qui attache principalement les regards ; ensuite l'époux ou le fiancé ; ensuite l'accordée, la mère, la sœur cadette ou l'aînée, selon le caractère de celui qui regarde le tableau ; ensuite le tabellion, les autres enfants, les servantes et le fond ; preuve certaine d'une bonne ordonnance. [DPV, XIII, 270]

L'ordonnance, considérée comme un élément qui n'attache pas le regard dans le cas de Lépicié (p.129), est ici au contraire ce qui permet une succession ordonnée et agréable de points d'accroche qui retiennent l'œil sans se concurrencer et en renforçant l'effet de la toile. Parmi plusieurs figures, le père qui donne la dot de sa fille « attache principalement les regards », cette attention dirigée vers le personnage principal de la scène est renforcée dans le commentaire de la *Piété filiale* [Fig. 14] au Salon suivant en 1763 : « Le principal personnage, celui qui occupe le milieu de la scène, et qui fixe l'attention, est un vieillard paralytique, étendu dans son fauteuil, la tête appuyée sur un traversin, et les pieds sur un tabouret » (DPV, XIII, 394). Ainsi, la figure du « vieillard paralytique » fixe les yeux du spectateur en exprimant bien le sujet de peinture. D'autre part, il y a des figures qui n'arrivent pas à arrêter le spectateur puisqu'elles sont mal exécutées. Dans le commentaire de la *Bergère des Alpes* de Vernet qui la décrit d'après un conte de Marmontel, le salonnier formule une critique en disant : « Je ne trouve ni le conte, ni le tableau bien merveilleux. Les deux figures du peintre n'arrêtent, ni n'intéressent » (DPV, XIII,

390). Malgré sa référence au conte, Vernet échoue ainsi à arrêter le regard du spectateur par ses figures principales.



Fig. 15 - Jean-Baptiste Leprince, *Baptême russe*, 1765, Peinture à l'huile, 73 x 92 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Il existe un moment où le regard du spectateur s'oriente vers les personnages secondaires ; après avoir commenté les figures principales du *Baptême russe* [Fig. 15] de Leprince dans son *Salon de 1765*, Diderot s'adresse à Grimm : « Mais vous ne m'écoutez pas, vous négligez les prêtres vénérables et toute la sainte cérémonie, et vos yeux demeurent attachés sur le parrain et sur la marraine » (DPV, XIV, 236). La réalisation de ces deux figures du « parrain » et de la « marraine » est si réussie que Grimm dit sur la « marraine » par la suite « Que j'en ferai, [...] ma maîtresse, si je puis » (DPV, XIV, 236). De ce fait, le regard de Grimm est attiré plutôt par les personnages secondaires dans la scène représentée du baptême.

Les figures dans la peinture d'histoire, classée au premier rang de la hiérarchie des genres, attirent elles aussi le regard du spectateur. Dans la description de *Saint Denis prêchant la loi en France* [Fig. 24] de Vien au Salon de 1767, Diderot évoque la figure de ce grand tableau d'histoire : « La figure entière ramasse sur elle toute la force, tout l'éclat de la lumière, et appelle la première attention » (DPV, XVI, 96). La figure entière de cette peinture d'histoire a « tout l'éclat de lumière », qui était une des composantes dont on a traité selon de Piles et Diderot pour arrêter les yeux du spectateur, aussi appelle-t-elle l'attention du spectateur. L'attraction de la figure de l'apôtre peut être traduite par une pulsion scopique du spectateur ; cette figure religieuse arrête le regard du spectateur, qui convoite « le nu qu'on ne désirerait » (DPV, XVI, 95). De même que Grimm désire la marraine dans le *Baptême russe* de Leprince,

l'envie libidinale¹ du spectateur pour la figure représentée peut être interprétée un effet d'attraction des yeux au-delà des genres de peinture. Or, les deux peintures d'histoire du *Salon de 1759* ont été critiqués sur cet aspect, en regardant le *Jugement de Pâris* de Lagrenée aîné, le salonnier regrette que « la beauté des déesses [dût] tenir le spectateur et le juge incertains » (DPV, XIII, 76). De même, en regardant la *Mort de Virginie* de Doyen, il décrit qu'aucune figure principale n'attache les yeux du spectateur : « Virginie est manquée ; ce n'est ni Appius ni Claudius ni le père ni la fille qui attachent ; [...] » (DPV, XIII, 81).

L'attention du spectateur peut être fixée sur les personnages secondaires même dans les peintures d'histoire. Dans le *Salon de 1761*, en commentant le *Roi reçu à l'hôtel de ville par Messieurs le gouverneur, le prévôt de Roslin*, Diderot écrit : « Ce n'est pas lui [le roi], c'est certainement ce seigneur à large panse qui est si magnifiquement vêtu et qui a la contenance si avantageuse, qui arrête les premiers regards et qu'il faut regarder comme le principal personnage du tableau » (DPV, XIII, 251). Le salonnier y affirme même un changement du principal personnage étant donné que c'est la figure du « seigneur » qui attache « les premiers regards » du spectateur. Or, l'attitude du « secrétaire » fait hésiter le spectateur à s'arrêter sur elle ou sur la tête de la figure principale dans l'esquisse de *Saint Grégoire dictant ses homélies* de Carle Vanloo. En la commentant dans le *Salon de 1765*, Diderot décrit sa tergiversation : « On ne sait si l'on arrêtera ses yeux sur elle [la tête du Saint] ou sur l'attitude si simple, si vraie et si naturelle du secrétaire ; on va de l'un à l'autre de ces personnages et toujours avec le même plaisir » (DPV, XIV, 47).



Fig. 16 - Nicolas Poussin, *Christ et la femme adultère*, 1653, Peinture à l'huile, 121 x 195 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

¹ Le désir sexuel de regarder la figure représentée se manifeste souvent dans les commentaires de Diderot. Pour approfondir la réflexion sur la relation entre la vue et l'envie libidinale, voir Jean-Christophe ABRAMOVICI, « Entre vision et fantasme : la réception en France des "curieux microscopes" (1660-1800) », *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, t. 2, (dir.) Sophie Houdard et Nicole Jacques-Chaquin, ENS éditions, Paris, 1998, p. 371-392.

Diderot n'est pas le premier à remarquer l'importance récurrente des figures secondaires, voire qui a l'intention d'arrêter ses yeux sur elle ; au XVII^e siècle, le peintre Nicolas Poussin décrit en 1653 le *Christ et la femme adultère* [Fig. 16] en mettant l'accent sur la figure secondaire. Dans cette peinture, Poussin fixe l'attention du spectateur sur la figure secondaire du dernier plan dans l'ombre qui porte un enfant alors que les figures principales se situent au premier plan. À travers une « construction géométrique¹ », cette figure participe pleinement à l'effet de perspective. À l'encontre de cet exemple, la figure secondaire du « bourreau » devient une entrave qui divise en revanche l'attention dans le *Martyre de Saint Denis* de Brenet au Salon de 1763 : « Ce bourreau qui le [saint] lie, a de l'effet, trop peut-être, puisqu'il divise l'attention » (DPV, XIII, 401).

2.2.3. L'« effet d'appel »

Afin d'expliquer d'autres éléments qui attachent le regard du spectateur, il est nécessaire d'examiner la notion d'« effet d'appel » conceptualisée par Roger de Piles. Celui-ci affirme sans cesse l'idée que « l'œil ne doit pas tant aller chercher le tableau, comme le tableau doit attirer l'œil et le forcer, pour ainsi dire à le regarder². » De ce fait, pour attirer l'œil, le tableau doit « appeler » le spectateur ; Diderot partage cette idée, comme l'analyse Gita May, que « certains tableaux doivent aux effets de leur éclairage et de leur coloris ou à la force expressive de leurs figures d'appeler le spectateur, de l'attirer irrésistiblement³. » À la fin des *Essais sur la peinture* de Diderot apparaît une comparaison entre les deux catégories de peintres telle que nous l'avons traitée dans la réflexion sur la distance entre le spectateur et le tableau ; d'un côté, il y a Rembrandt, Titien, Rubens, Antoine van Dyck et, d'un autre côté, Raphaël. Dans cette comparaison, le salonier indique l'absence de l'effet d'appel chez Raphaël en disant que « rien ne m'appelle, rien ne me parle, rien ne m'arrête ! » (DPV, XIV, 406). Au contraire, l'autre groupe de peintres représenté par Rembrandt « appelle », « attache » les yeux du spectateur. De ce point de vue, nous pouvons concevoir que l'« effet d'appel » que suscitent les toiles par leurs matières et leurs expressions est primordial pour Diderot puisqu'avant tout les tableaux doivent appeler le spectateur, l'attacher pour être regardés.

¹ Anne SURGERS analyse profondément cette construction géométrique du Poussin à la partie sur l'Apostrophe dans *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, op. cit., p. 145-147.

² Roger DE PILES, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Première conversation, op. cit., 1970, p. 80-81.

³ Gita MAY, « Diderot et Roger de Piles », *PMLA*, vol. 85, no. 3, 1970, DOI : <https://doi.org/10.2307/1261446>, p. 454.

Parmi les éléments qui génèrent cet « effet d'appel », on ne peut pas omettre de considérer l'« expression¹ » dans la peinture. Dans ses *Essais sur la peinture*, Diderot consacre une partie à l'expression où il préconise l'effet d'appel : « Faites que je ne puisse ni arrêter mes yeux, ni les arracher de dessus votre toile » (DPV, XIV, 375). L'expression qui décrit bien la scène pathétique retient le regard du spectateur dans ce paradoxe où il ne peut ni arrêter ni arracher ses yeux. Cet aspect met l'accent sur l'expression dans les peintures ; parmi lesquelles celles qui montrent une scène pathétique ont besoin en particulier de s'attacher à l'expression, puisque d'après Alberti, « l'histoire représentée vraiment digne d'éloge et d'admiration se montrera assez plaisante et parée d'attraits pour retenir un long moment les regards du spectateur² [...] ». C'est ainsi qu'au début du commentaire des œuvres de Deshayes dans le *Salon de 1761*, Diderot écrit :

Deshays me rappelle les temps de Santerre, de Boulogne, de Le Brun, de Sueur et des grands artistes du siècle passé. Il a de la force et de l'austérité dans sa couleur. Il imagine des choses frappantes. Son imagination est pleine de grands caractères. Qu'ils soient à lui, ou qu'il les ait empruntés des maîtres qu'il a étudiés, il est sûr qu'il sait se les approprier et qu'on n'est pas tenté en regardant ses compositions de l'accuser de plagiat. Sa scène vous attache et vous touche. Elle est grande, pathétique et violente. [DPV, XIII, 236]

Cette louange adressée à Deshayes montre que ses peintures exposées à ce Salon, la triade de peintures d'histoire en *Saint Victor*, *Saint André* et *Saint Benoît*, présentent bien les qualités d'expression qui attirent les yeux du salonnier. Vu que la scène de Deshayes est « grande, pathétique et violente », elle attache, touche les spectateurs. La force d'expression qui produit l'effet d'appel ne se réduit pas à la peinture d'histoire ; par exemple, en commentant le dernier tableau de Vernet au Salon de 1767 dans la « Promenade Vernet », Diderot dit que « le spectacle qui [l']arrêta, ce fut celui des passagers qui épars sur le rivage, frappés du péril auquel ils avaient échappé, pleuraient, s'embrassaient, levaient leurs mains au ciel, posaient leurs fronts à terre ; [...] » (DPV, XVI, 231). Ainsi en représentant une scène pathétique du paysage où des figures se situent dans la tempête, Vernet exécute bien l'expression des figures et finalement arrête le regard de Diderot.

¹ Selon la définition de Watelet dans l'*Encyclopédie*, « L'expression (*Peinture*) », Volume VI, 1756, p. 319a : « Le mot *expression* s'applique aux actions et aux passions, comme le mot *imitation* s'adapte aux formes et aux couleurs : l'un est l'art de rendre des qualités incorporelles, telles que le mouvement et les affections, de l'âme : l'autre est l'art d'imiter les formes qui distinguent à nos yeux les corps des uns des autres, et les couleurs que produit l'arrangement des parties qui composent leur surface. »

² Leon Battista ALBERTI, *De Pictura*, Livre II, La Peinture, Traduit du latin et présenté par Danielle Sonnier, Éditions Allia, Paris, 2014, p. 54.

D'autre part, il y a les moments où Diderot s'arrête devant certains tableaux pour des raisons différentes et parfois plus inattendues ; en commentant le *Germain qui donne une médaille à Sainte Geneviève* de Vien au Salon de 1761, même si la scène représentée n'est pas pathétique, Diderot dit : « Je n'y trouve rien qui me transporte, mais tout m'en plaît et m'arrête » (DPV, XIII, 234). Bien qu'il ne soit pas « transporté » devant ce tableau, il admet les qualités de cette peinture qui représente bien « une tranquillité, une convenance d'actions, une vérité de disposition qui charment » (DPV, XIII, 234). On peut en dégager un élément qui occasionne l'effet d'appel pour le spectateur, c'est une « unité d'action » dans la peinture. En commentant l'*Orphée descendu aux enfers pour ramener Eurydice* de Restout dans le *Salon de 1763*, Diderot remarque la « convenance d'actions » et il incite son ami Grimm à regarder ce tableau : « La composition est grande, belle et une. [...] Voyez-vous comme tous ces objets tiennent et s'enchaînent ? » (DPV, XIII, 347). Avec la convergence des actions, la peinture fait de sa scène une composition solide qui attire les yeux du spectateur ; ainsi « l'œil est littéralement saisi par une architecture de sens¹ ». Une architecture qui appelle le regard du spectateur peut être qualifiée d'« effet de gamme² » des personnages, rempli d'une gamme des différentes actions de personnages ; dans le commentaire d'un dessin de Cochin au Salon de 1761, Diderot admet d'abord : « Vous avez raison, ce dessin au crayon rouge représentant *Lycurgue blessé dans une sédition*, mérite d'être regardé [...] » (DPV, XIII, 264). Ce dessin qui est digne d'attirer le regard du spectateur parce qu'« [il] y a une diversité étonnante d'attitudes, de visages et de caractères » (DPV, XIII, 264) même si l'« action de montrer du doigt son œil crevé, [...] n'en serait ni moins petite ni moins puérile » et « [t]oute action plus marquée serait fautive et mesquine » (DPV, XIII, 264). Ainsi, malgré le manque d'action du personnage principal, la diversité de figures dans la peinture peut appeler le regard du spectateur.

2.2.4. Les éléments extérieurs

En dehors des composantes de la peinture, nous pouvons réfléchir à d'autres éléments extérieurs, à part la scène figurée, qui interviennent dans l'attachement du regard des spectateurs. L'intérêt pour l'expérience concrète du Salon se poursuit et se développe ; avec le temps après l'abbé du Bos et Roger de Piles du Grand Siècle, cette valorisation de l'expérience

¹ Stéphanie GENAND, « L'œil ravi : violences du regard dans les premiers *Salons* de Diderot », *Diderot Studies*, Vol. XXX, *op. cit.*, p. 145.

² Stéphane LOJKINE, *L'Œil révolté*, *op. cit.*, p. 333.

dans les expositions amène certainement une prise en compte des « conditions externes [qui] facilit[ent] le processus d’observation¹ » chez les spectateurs.

Parmi les conditions extérieures qui attirent les yeux on retrouve les dimensions de l’œuvre d’art ; les deux « grandes machines » (DPV, XVI, 94) selon Diderot, peintures de Vien et de Doyen exposées au Salon de 1767 arrêtent les spectateurs par leur grandeur. Diderot écrit dans le commentaire du *Miracle des Ardents* de Doyen : « Au premier aspect, cette machine est grande, imposante, appelle, arrête » (DPV, XVI, 259). Après avoir décrit la composition de cette peinture, le salonnier pointe la taille de cette peinture comme la première qualité qui appelle le regard du spectateur. Or, ce n’est pas seulement la grande taille de peinture attire le regard de Diderot. À l’inverse du cas de Doyen, les dimensions plus modestes des deux tableaux intitulés *Un Portrait* et *Une Femme savante* de Ollivier au Salon de 1767 arrêtent le regard de Diderot : « [p]lus on regarde ces deux petits tableaux, plus on les aime parce qu’il y a de la simplicité et du naturel ». De même, en commentant le *Départ d’un braconnier* de Lépicié au Salon de 1781, le salonnier écrit : « Cependant ce petit tableau a de l’effet et arrête les yeux » (Salons, IV, 310). Ce qui compte est donc moins la taille seule que l’adéquation entre les dimensions de la toile et la manière, la composition utilisées par le peintre pour produire un effet donné. Les peintures bien exprimées en fonction de leurs dimensions arrêtent ainsi les yeux du spectateur dans les Salons.

Une autre condition qui peut être considérée comme un élément qui influence le regard du spectateur est la symétrie des peintures. Ici, la symétrie réside dans la représentation, d’après Else Marie Bukdahl, chez Diderot, « les effets picturaux symétriques attirent sans la fixer l’attention du public² » ; dans le commentaire sur Louthembourg au Salon de 1765, le salonnier explique que pour bien exprimer l’harmonie de la nature, il faut se méfier de la symétrie, il faut qu’ « on appelle quelques nuages ou l’on plante quelques arbres qui la [la symétrie] brisent » (DPV, XIV, 214-215) pour éviter l’« effet monotone³ » de la symétrie. Dans le *Salon de 1767*, la symétrie des « deux grandes machines », le *Saint Denis prêchant la foi* de Vien et le *Miracle des Ardents* [Fig. 7] de Doyen, attire le regard des visiteurs et les arrête pour « contempler le duo⁴ ». L’accrochage symétrique de ces deux tableaux – dont on a traité dans le chapitre précédent – crée une sorte d’attirance pour les spectateurs comme le livret de ce

¹ Valérie KOBI, « Harmonie et Dissonance, La fonction de la couleur dans les collections du siècle des Lumières », *Dix-huitième siècle*, 2019 (n° 51), La couleur des Lumières, Les Éditions La Découverte, Paris, p. 72.

² Else Marie BUKDAHL, *Diderot, critique d’art*, tome II. Diderot, les salonnières et les esthéticiens de son temps, Traduit du danois en français par Jacques Pilo, Rosenkilde et bagger, Copenhague, 1982, p. 100.

³ *Ibid.*

⁴ Isabelle PICHET, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, *op. cit.*, p. 140.

Salon le prouve : « Trois tableaux de messieurs Hallé, Doyen et Vien attirent d'abord les regards par leur grandeur et par leur beauté¹. »

Par ailleurs, dans le Salon, il y a d'autres types d'œuvres d'art qui parviennent à attirer le regard du spectateur. Dans le *Salon de 1767*, Diderot évoque les sculptures de Berruer *L'Annonciation en bas-relief. Aux deux côtés du bas-relief la Foi et l'Humilité* et il dit : « Ne nous arrêtons pas davantage à ce qui n'a arrêté personne » (DPV, XVI, 495). À partir de ce commentaire, nous pouvons suggérer que la sculpture est aussi prise comme un art qui doit « arrêter » le regard du spectateur. Parmi les différents genres artistiques exposés au Louvre, l'« esquisse » est celui qui attache le plus le regard du spectateur. Au début du commentaire des esquisses exposées dans le *Salon de 1767*, Diderot explique : « L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination qui y voit tout ce qu'il lui plaît » (DPV, XVI, 359). Cette « incertitude » de l'esquisse devient un élément qui capte les yeux sur elle pour les spectateurs. Diderot indique ici implicitement que le pouvoir d'attraction d'une œuvre est pour lui commensurable à son pouvoir de mise en mouvement de l'imagination ; il s'agit d'attirer, de captiver mais aussi de laisser une liberté. L'esquisse est donc le genre rêvé puisque le spectateur peut imaginer la continuation d'un trait, choisir l'épaisseur ou la courbe d'une forme un peu floue, et surtout ajouter la couleur voire des détails inconnus. Le caractère du *non finito*, pour reprendre un concept cher à Michel-Ange, semble être ici l'atout principal de ce genre.

Mentionnons aussi la question des conditions matérielles et temporelles de la vue : en l'occurrence le temps laissé aux spectateurs pour contempler une œuvre et la possibilité d'y revenir. On a vu que l'exposition a été prolongée quand l'*Accordée de Village* [Fig. 13] de Greuze a été accrochée tardivement puisqu'elle est arrivée plus tard que prévu ; il s'agit de réserver la fréquence de vue et le temps suffisants aux spectateurs en particulier en ce qui concerne les œuvres d'art qui attirent leur regard. De ce contexte naît l'appréciation de Diderot : « Enfin je l'ai vu, ce tableau de notre ami Greuze : mais ce n'a pas été sans peine ; il continue d'attirer la foule² » (DPV, XIII, 266). Cet attroupement autour de l'œuvre d'art résulte de sa force d'attraction du regard des spectateurs. Lorsque Diderot admire *Un Tableau de famille* de Lépicié dans le *Salon de 1767*, il souligne qu'il arrête beaucoup de monde et qu'il attire les

¹ Anonyme, « Exposition au Salon du Louvre des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie Royale », *L'Avant Coureur*, août et septembre, 1767, Collection Deloynes n° 1301, p. 181.

² Voir *L'Année littéraire ou Suite des lettres sur quelques écrits de ce temps*, Vol. 6, Michel Lambert, 1761, p. 209 : « Je ne puis vous rendre la sensation de plaisir vive et générale que fait surtout le tableau de M. Greuze, [...]. On s'y porte en foule ; on se presse, on s'écrase, et ce n'est pas sans peine qu'on perce le rempart des badauds qui empêchent qu'on ne le voie bien, et qui le voient très mal eux-mêmes, en le regardant de trop près ».

regards en mettant ce tableau au même niveau qu'un paysage connu de Vernet : « Si vous en exceptez le *Clair de lune* de Vernet que beaucoup de gens ont admiré sur parole, il n'y en a peut-être pas un autre qui ait arrêté autant de monde et qu'on ait plus regardé que celui-ci » (DPV, XVI, 414). La fréquence des contemplations est aussi une des conditions qui comptent dans l'appréciation visuelle des spectateurs. Jean Starobinski définit que la peinture digne d'être aimée chez Diderot est non seulement celle qui l'arrête et le fixe mais aussi celle qui l'oblige à « revenir sans cesse » à la scène. Le besoin de réitérer la contemplation est donc un des critères d'évaluation des toiles dans les *Salons*. L'enthousiasme de Diderot pour les œuvres qui l'attirent se montre par le caractère itératif de sa description. Dans le *Salon de 1765*, le salonnier commente trois œuvres qui l'attirent de plus en plus, l'une est *Un Commencement d'orage au soleil couchant* de Loucherbourg sur lequel il écrit : « c'est une imitation sublime de la nature ; plus je la regarde, moins je connais les limites de l'art » (DPV, XIV, 218). Sur les deux œuvres de Lagrenée aîné, il écrit également : « Il y a tel de ses tableaux où l'œil le plus sévère ne trouve pas le moindre défaut à prendre. [...] Plus on regarde sa *Justice et sa Clémence*, sa *Bonté et sa Générosité*, plus on en est satisfait » (DPV, XIV, 78-79). La fréquence du regard produit un approfondissement de la sensation tel qu'il peut transfigurer le laid en beauté, comme dans le *Miracle des Ardents* [Fig. 17] de Doyen au Salon de 1767 : « Pour cette femme étendue morte sur de la paille avec son chapelet autour du bras, plus je la vois, plus je la trouve belle » (DPV, XVI, 265).



Fig. 17 - Gabriel François Doyen, *Le Miracle des Ardents*, 1750/1775, Peinture à l'huile, 80 x 50 cm, Paris, Église Saint-Roch.

Du côté de la sculpture aussi le regard de Diderot est parfois arrêté par des détails nouveaux lorsque la qualité de l'œuvre appelle une contemplation réitérée. Dans le *Salon de 1767*, en commentant *Une Minerve appuyée sur son bouclier et prête à donner une couronne* de Louis-Claude Vassé, Diderot écrit : « Plus on s'y arrête, plus on aime cette figure » (DPV, XVI, 485). De même, sur une sculpture de Étienne-Pierre-Adrien Gois exposée au Salon de 1769, le salonnier écrit : « Entre plusieurs morceaux qui ne valent pas la peine d'être regardés, un *Saint Bruno en méditation*, sublime de vérité, d'expression, de simplicité, de composition ; c'est la vie même ; plus on le regarde, plus il saisit, plus il étonne, plus on l'admire. Morceau d'un maître du premier ordre » (DPV, XVI, 665). Ces commentaires sur les sculptures débouchent sur l'idée que le temps long est une des conditions du plaisir esthétique.

L'arrêt du regard est parfois commandé par un objectif didactique. Avant de commenter les peintures de Henri-Horace Roland de la Porte, Diderot écrit : « Eh bien, dites à ceux qui passent devant Roland de la Porte sans s'arrêter, [qu'ils] n'ont pas le droit de regarder Chardin » (DPV, XIV, 1765). De cette manière, le salonnier sous-entend que pour ceux qui veulent bien apprendre les œuvres de Chardin, il faut d'abord s'arrêter devant celles de Roland de la Porte¹. Par contre, Diderot lui-même arrête son regard sous l'influence didactique du concierge lorsqu'il regarde les tableaux de Restout le fils :

M. Philipot, le concierge, qui a de l'amitié pour moi, m'a dit qu'ils étaient de Restout fils, et que celui du milieu, morceau de réception du jeune artiste, valait la peine d'être regardé. M. Philipot mon protecteur se connaît en peinture comme certaines garde-malades se connaissent en maladies ; il a tant vu de malades ! Je m'arrêtai donc, et je vis [...] [DPV, XIV, 271-272].

Ainsi, même l'expérience du concierge devient une raison pour s'arrêter devant certaines toiles.

2.2.5. La beauté technique

Parmi les éléments qui attirent le regard du spectateur, le rôle de la technique est premier, comme constituant fondamental de la peinture. Roger de Piles insiste sur l'importance de la technique chez les peintres en disant que si « le nombre des tableaux qui appellent le spectateur n'est pas fort grand », ce n'est pas la faute de la peinture, c'est plutôt à la « négligence du Peintre, ou plutôt à son esprit, qui n'est pas assez élevé ni assez instruit des principes nécessaires

¹ Plusieurs peintres de natures mortes comme Nicolas Desportes (dit Desportes le neveu), Roland de la Porte sont considérées comme des « victimes de Chardin » puisqu'ils n'ont pas le « faire » de Chardin. Sur ce point, voir l'analyse de Magali GASSE-HOULE, « Les natures mortes de Chardin : l'échec de l'écriture dans les *Salons* de Diderot. », *Études françaises*, 40(3), Presses de l'Université de Montréal, 2004, DOI : <https://doi.org/10.7202/009741ar>, p. 156.

pour forcer, s'il faut ainsi dire, les passants de regarder ses tableaux et d'y faire attention¹. » Il s'ensuit que le peintre doit appeler le regard du spectateur par son bon usage des lumières, du clair-obscur, de l'harmonie des couleurs, et de la justesse pour chaque objet représenté. Inspiré par les idées de Roger de Piles développées dans ses articles de l'*Encyclopédie* et ses *Essais sur la peinture* sur la technique du peintre², Diderot ne néglige pas la valeur technique dont font preuve les œuvres d'art aux Salons. Dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, Diderot écrit sur la manière dont on peut apprendre « le technique de l'art » : « Voulez-vous faire des progrès sûrs dans la connaissance si difficile du technique de l'art ? Promenez-vous dans une galerie avec un artiste, et faites-vous expliquer et montrer sur la toile l'exemple des mots techniques, [...] » (Salons, IV, 429). Tandis qu'il souligne que la bonne peinture doit « aller à l'âme par l'entremise des yeux », il est nécessaire de prendre en compte le rôle des aspects techniques dans ce chemin vers l'âme dans la mesure où l'œuvre « séduit » les yeux du spectateur. Quant au spectateur, il lui faut également saisir la vérité dans l'imitation représentée par les peintres, et pour cela, il doit apercevoir « le tableau [...] unifié malgré la profonde diversité des différents éléments qu'il représente, malgré la variété irréductible des détails, des accessoires qui le composent³. » Diderot reconnaît la précision de l'objet peint par Marie-Thérèse Rebol (dite Madame Vien) après avoir décrit sa toile, *Un Pigeon qui couve* au Salon de 1765 : « La finesse et le précieux de ce morceau arrêtent et font plaisir » (DPV, XIV, 150). De même, avant de commencer les commentaires sur Casanove dans ce Salon, Diderot admire ce peintre en concluant que « quelques-unes des parties les plus importantes du technique ne lui manquent pas » (DPV, XIV, 156). La litote fait entendre combien la maîtrise technique impressionnante de Casanove fait de lui un peintre non seulement digne d'intérêt, mais qui force l'arrêt du regard. Bien que Diderot ne cesse d'évoquer le besoin d'« aller à l'âme » comme une qualité plus essentielle que la beauté technique, il n'a de cesse de lier les techniques des peintres et leur force d'attraction. Prenons d'abord l'exemple du commentaire dans lequel le salonnier souligne en interrogation : « En un mot la peinture est-elle l'art de parler aux yeux seulement ? Ou celui de s'adresser au cœur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre, par l'entremise des yeux » (DPV, XVI, 164). Cette question est évidemment rhétorique : l'adresse, plus mystérieuse,

¹ Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), Éditions Thuillier, Paris, Gallimard, 1989, p. 14.

² Sur l'influence de Roger de Piles vers Diderot, voir Paolo QUINTILI, « Sur quelques sources de Diderot critique d'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 33 | 2002, document 5, mis en ligne le 03 mars 2011., URL : <http://journals.openedition.org/rde/81> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.81>, p. 111-115.

³ Arthur COHEN, « De la composition selon Diderot », p. 280. Dans *Denis Diderot, Écrits sur l'art et les artistes*, Textes réunis et présentés par Jean Seznec, suivi de *Diderot dans l'espace des peintres*, par Jean STAROBINSKI, *Le regard détourné – Diderot et les limites de la représentation* par Michel DELON, *De la composition selon Diderot*, par Arthur COHEN, Hermann, Paris, 1967.

remplace la parole, et les yeux s'effacent dans une progression vers l'immatériel (yeux, cœur, esprit) ; le tout définit la grande peinture comme un art qui, à travers le sens noble qu'est la vue, atteint au Beau idéal. L'œil n'est qu'un intermédiaire, qu'il ne s'agit pas de prendre pour une fin en soi, au risque de ne produire qu'un agrément modéré. Ainsi, en commentant la *Tête de Pompée présentée à César* [Fig. 18] de Lagrenée aîné exposée au Salon de 1767, Diderot rappelle que la peinture doit s'adresser au cœur et à l'esprit. De là, nous pouvons nous demander si cette peinture de Lagrenée, même si elle était remplie de beautés techniques, ne pourrait pas obtenir un bon regard du salonnier seulement puisqu'elle ne s'adresse pas au cœur. Revenons maintenant au début du commentaire et voyons la description de la technique dans laquelle il poursuit l'énumération des défauts de cette toile :

Discordance de couleurs. Bras droit de Caesar cassé. Sa cuisse droite allant je ne sais où, ou plutôt il n'en a point. Tête sans noblesse. Africain, au lieu d'être chaud et rougeâtre, sale. Draperie qui pend de la barque, mal jetée. Ornaments de cette barque, lourds. Vagues de la mer, mal touchées. Mignon, petite tête, gris de couleur. Ciel dur, qui achève de désaccorder. Et toujours de la couleur dure et non rompue. Je vous le dis, mon ami, son faire est trop léché pour de grandes machines. [DPV, XVI, 163]



Fig. 18 - Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné, *Tête de Pompée présentée à César*, 1767, Peinture à l'huile, 296 x 157 cm, Varsovie, Château royal.

Fig. 19 - Hubert Robert, *Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et moderne*, 1766, Peinture à l'huile, 117 x 145 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

De ce fait, nous pouvons constater que la peinture de Lagrenée ne pouvait ni s'adresser à « l'esprit », ni même le « charmer ». Pour un exemple opposé à ce cas, nous pouvons examiner

la description de Diderot pour le *Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et moderne* (dit *Port de Rome*) [Fig. 19] de Robert dans le *Salon de 1767* ; en commentant cette peinture de Robert, le salonnier continue à désigner le même problème que chez Lagrenée. En regardant cette peinture, « on n'en est point ému », ce tableau « ne fait point rêver » et « point de vraies beautés sans l'idéal » (DPV, XVI, 348-349). En revanche, Diderot dit dès le début du commentaire que ce tableau est « une belle chose », « toute la composition vous charme » (DPV, XVI, 347). Il mentionne en plus la technique bien maîtrisée de ce peintre : « Les fabriques sont de la touche la plus vraie ; la couleur de chaque objet est ce qu'elle doit être, soit réelle, soit locale ; [...] » (DPV, XVI, 347) Paradoxalement, le salonnier souligne la valeur de la technique, *in fine* il écrit : « Il y a entre le mérite du faire et le mérite de l'idéal, la différence de ce qui attache les yeux et de ce qui attache l'âme. » Ainsi, le tableau de Robert « attache les yeux » du spectateur, il a le « mérite du faire¹ », même s'il n'attache pas l'âme. La technique donc, tout en étant centrale, ne fait pas tout, elle n'est pas seule ce qui parle au cœur à travers les yeux, peut-être est-elle-même, au contraire, ce qui ne parle bien qu'aux yeux, qui retient l'attention par une composition réussie, sans forcément permettre derrière un émoi de l'esprit.

2.2.6. La couleur

La couleur prend une place primordiale parmi les éléments techniques qui constituent l'« effet d'appel » aux spectateurs à travers l'œuvre d'art. Roger de Piles n'a de cesse sur ce pouvoir : « La couleur est ce qui rend les objets sensibles à la vue². » Influencé par ce théoricien de la couleur, Diderot lui aussi met en valeur cet élément en disant dans une partie qui lui est consacrée de ses *Essais sur la peinture* : « Rien dans un tableau n'appelle comme la couleur vraie. Elle parle à l'ignorant comme au savant. Un demi-connaisseur passera, sans s'arrêter, devant un chef-d'œuvre de dessin, d'expression, de composition ; l'œil n'a jamais négligé le coloriste » (DPV, XIV, 353).

Même chez l'ignorant, la couleur est un élément que son « œil n'a jamais négligé » lorsqu'il regarde les tableaux. En particulier, les couleurs qui donnent les impressions du vrai et de l'harmonie attirent le regard du spectateur. Roger de Piles insiste sur l'accord des couleurs dans son *Idée du Peintre parfait* : « Il y a une harmonie et une dissonance dans les espèces de

¹ Selon l'article « Faire (terme de peinture) » écrit par Watelet dans l'*Encyclopédie*, Volume VI, p. 380a : « [...] C'est la pratique de la peinture, c'est au mécanisme de la brosse et de la main, que tient principalement cette expression ; [...] ».

² Roger DE PILES, *Dialogue sur le coloris*, Nicolas Langlois, Paris, 1699, p. 4.

couleurs, comme il y en a dans les tons de lumière, de même que dans une composition de musique, il ne faut pas seulement que les notes y soient justes, mais encore que dans l'exécution les instruments soient d'accord.¹ » Dans les *Salons*, Diderot remarque cette « harmonie » comme un facteur qui séduit les yeux du spectateur ; dans la description des *Instruments de musique militaire* de Anne Vallayer-Coster (dite Mlle Vallayer) au Salon de 1771, le salonnier écrit : « C'est la nature rendue ici avec une force de vérité inconcevable et en même temps une harmonie de couleur qui séduit. Tout y est bien vu, bien senti ; [...] Elle conserve partout la fraîcheur des tons et la belle harmonie » (*Salons*, IV, 196). L'harmonie des couleurs dans la peinture séduit les yeux du spectateur, autrement dit, « la combinaison des couleurs détient le pouvoir d'attirer ou, dans le cas d'une combinaison malheureuse, de repousser le regard du spectateur². » Lorsqu'il y a « une combinaison malheureuse » de couleurs, Diderot réduit son commentaire car cela repousse, à l'inverse, le regard du spectateur. À l'égard du *Jupiter chez Piléon et Baucis* de Restout au Salon de 1771, le salonnier écrit : « Faible de couleur, sans harmonie, sans intérêt. Un Mercure ignoble ; un Jupiter court du corps avec de mauvais bras d'enfant, trop sévère. Mercure croqué. Mauvais fond » (*Salons*, IV, 196). Ce jugement sans appel du salonnier face à cette œuvre justifie la nécessité de l'harmonie des couleurs dans la peinture. Cette mise en valeur de la couleur se montre même quand Diderot commente une œuvre qui n'est pas vraiment jugée mauvaise mais dont il n'approuve pas la couleur ; dans le commentaire sur Amédée Vanloo au Salon de 1763, il dit que « Son *Saint Thomas inspiré du Saint-Esprit dans la composition de ses ouvrages*, vous fera sentir, mieux que tout discours, ce que c'est que le défaut d'harmonie dans la couleur. Rien n'est mal, ni le saint, ni les livres, ni les chaises, ni le pupitre, mais tout est discordant » (*DPV*, XIII, 378).

La couleur s'impose chez Diderot, il lui consacre à nouveau dans ses *Pensées détachées sur la peinture* le chapitre intitulé « Du coloris, de l'intelligence des lumières, et du clair-obscur » dans lequel il écrit : « C'est la couleur qui attire, c'est l'action qui attache ; ce sont ces deux qualités qui font pardonner à l'artiste les légères incorrections du dessin ; je dis à l'artiste peintre et non à l'artiste sculpteur » (*Salons*, IV, 422). La couleur « séduit », « attire » le regard du spectateur même avant que le salonnier découvre la « magie de couleur » de la nature morte de Chardin ; au sein des autres genres de peinture, la couleur crée « une unité picturale pleine

¹ Roger DE PILES, *L'Idée du Peintre parfait*, Chapitre XX, « De l'Accord des Couleurs », dans *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Chez François Muguët, Paris, 1699, p. 51.

² Valérie KOBİ, « Harmonie et Dissonance, La fonction de la couleur dans les collections du siècle des Lumières », *op. cit.*, p. 70-71.

de vie¹ » qui se conjugue, dans les meilleurs cas, avec une action des personnages propice à retenir le regard.

2.2.7. Couleur du vice

Il y a une autre raison pour laquelle le spectateur du Salon est séduit par la couleur des œuvres. Séduire les yeux peut être interprété déjà comme une sorte de regard presque érotique comme celui que renvoie « un beau visage² » ; comme l'explique une des sortes de beauté que définit le philosophe Addison, la beauté de chaque espèce peut être indiquée par le désir sexuel qu'elle suscite, par exemple, « telle tache colorée du plumage, ou telle mélodie, attire le mâle ou la femelle de telle espèce d'oiseau³. » Chez l'être humain, la couleur fonctionne également comme un appât pour attirer le regard vers les tableaux exposés. La séduction de la couleur chez Diderot affleure au début du Salon dans le commentaire des *Pastorales et paysages* de Boucher en 1761 : « Quelles couleurs ! quelle variété ! quelle richesse d'objets et d'idées ! cet homme a tout, excepté la vérité » (DPV, XIII, 221-222). Le salonnier poursuit ses compliments : « Il n'y a aucune partie de ses compositions qui séparée des autres ne vous plaise ; l'ensemble même vous séduit. [...] quel tapage d'objets disparates ! on en sent toute l'absurdité ; avec tout cela, on ne saurait quitter le tableau. Il vous attache. On y revient. C'est un vice si agréable » (DPV, XIII, 222). Le vice qui comprend des bergers vêtus avec « élégance », avec « luxe » et la femme « charmante », « si voluptueuse » (DPV, XIII, 222) appelle le regard du spectateur puisqu'il est un vice « si agréable ». Malgré le maniérisme trouvé dans cette peinture qui attire l'attention sur « l'absurdité », le spectateur ne peut pas arracher ses yeux de cette toile, du fait, tout particulièrement, de la gamme des touches colorées.

Toutefois, la position de Diderot semble avoir beaucoup évolué dans le Salon suivant ; il critique la couleur de Boucher dans une conversation virtuelle avec le peintre. En commentant le *Sommeil de l'Enfant Jésus* dans le *Salon de 1763*, Diderot décrit :

Mais la couleur ? Pour la couleur, ordonnez à votre chimiste de vous faire une détonation ou plutôt déflagration de cuivre par le nitre, et vous la verrez telle qu'elle est dans le tableau de Boucher. C'est celle d'un bel émail de Limoges. Si vous dites au peintre : Mais, Monsieur Boucher, où avez-vous pris ces tons de couleur ? il vous répondra, Dans ma tête... Mais ils sont faux... Cela se peut, et je ne me suis pas soucié d'être vrai. [DPV, XIII, 355]

¹ Else Marie BUKDAHL, *Diderot, critique d'art*, tome II. Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps, *op. cit.* p. 40.

² Pascal GRIENER, *La République de l'œil, L'Expérience de l'art au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 21.

³ Jaffro LAURENT, *La Couleur du goût, psychologie et esthétique au siècle de Hume*, *op. cit.*, p. 38.

De ce fait, la couleur artificielle devient un élément critiqué par Diderot chez ce peintre Boucher ; le salonnier considère la couleur de ce peintre comme une « violence du coloris¹ » au point qu'il associe sa couleur à une « déflagration de cuivre par le nitre ». Malgré ce reproche, l'influence de la couleur de ce peintre est ambivalente car elle est non seulement un élément critiqué mais aussi celui qui séduit le regard du spectateur.

Diderot évoque le coloris de Boucher en 1758 dans la *Correspondance littéraire*, dans le commentaire du *Voyage en Italie* de Cochin : « Il [Boucher] est devenu un peintre d'éventail. Il n'a plus que deux couleurs, du blanc et du rouge. Et il ne peint pas une femme nue qu'elle n'ait les fesses aussi fardées que le visage². » Ainsi, la couleur de rouge se présente comme celle de la « chair ».

D'une part, la couleur « rouge », définit Condillac, « est la première couleur, qui l'[la rétine]a frappée davantage, et qu'elle a remarquée³. » Ainsi Condillac remarque d'abord la caractéristique du « rouge » qui attire les yeux ; chez Diderot, cela est également manifesté dans le commentaire de l'*Amour curieux* de Louthembourg au Salon de 1771 même si ce « rouge » n'appartient pas à la « chair » : « (Rouge. Séduit les yeux et sort de la nature.) » (Salons, IV, 179). Revenons à Boucher, la réflexion sur la chair en rouge se développe par sa représentation du « nu ». Le nu est décrit par une couleur rouge excessive dans les peintures de Boucher. La représentation des scènes historiques et religieuses est privilégiée de l'époque, de sorte que les descriptions du nu des figures dans les scènes historique et religieuse apparaissent souvent dans les œuvres de Boucher. Ainsi, la religion se mélange avec la description de la chair et il est probable que « l'interdit chrétien prononcé sur le corps et la sexualité soit source d'érotisme⁴ ». La couleur rouge réapparaît pour l'expression charnelle au début du commentaire sur ce peintre dans le *Salon de 1765* : « Il y a trop de mines, trop de petites mines, de manière, d'afféterie pour un art sévère. Il a beau me les montrer nues, je leur vois toujours le rouge, les mouches, les pompons et toutes les fanfioles de la toilette » (DPV, XIV, 55). Le rouge se met à représenter les peintures de Boucher, dans les œuvres de ce peintre, « la composante sexuelle est devenue essentielle⁵. »

¹ René DÉMORIS, « L'art et la manière, Diderot face à Boucher », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, *op. cit.*, p. 138-139.

² Denis DIDEROT, *Œuvres complètes*, édition chronologique, introductions de Roger Lewinter, Le Club français du livre, t. III, 1970, p. 228.

³ Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des sensations*, Volume 1, *op. cit.*, p. 175.

⁴ Jean-Christophe ABRAMOVICI, « Voir le nu dans les premiers Salons », *Diderot Studies*, Vol. XXX, *op. cit.*, p. 156.

⁵ René DÉMORIS, « L'art et la manière, Diderot face à Boucher », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, *op. cit.*, p. 141.

Par ailleurs, l'érotisme induit par la couleur amène une critique virulente envers le peintre Boucher qui était le premier peintre du roi à l'époque. Boucher devient une des cibles des critiques de l'esthétique rococo du siècle des Lumières ; la couleur artificielle et un dessin « maniéré » sont les raisons majeures des reproches des critiques d'art. Or, l'esthétique rococo est caractérisée également par la couleur rose ; celle-ci est aperçue comme « une métonymie d'un art jugé artificieux et immoral¹ » et elle apparaît chez Diderot dans sa description du *Salon de 1759* sur une *Nativité* de Boucher :

J'avoue que le coloris en est faux ; qu'elle a trop d'éclat ; que l'enfant est de couleur de rose ; qu'il n'y a rien de si ridicule qu'un lit galant en baldaquin dans un sujet pareil ; mais la Vierge est si belle, si amoureuse et si touchante ; il est impossible d'imaginer rien de plus fin, ni de plus espiègle que ce petit saint Jean couché sur le dos, qui tient un épi. [...] Je ne serais pas fâché d'avoir ce tableau. Toutes les fois que vous viendriez chez moi, vous en diriez du mal, mais vous le regarderiez. [DPV, XIII, 81-82]

Bien que le coloris en soit faux, et que l'enfant soit de « couleur de rose », Diderot reconnaît finalement la valeur de cette peinture en affirmant son admiration : « mais la Vierge est si belle, si amoureuse, et si touchante ». Cela signifie que cette peinture de Boucher séduit les yeux du salonnier à tel point qu'il déclare qu'il « ne serai[t] pas fâché d'avoir ce tableau. » Cette force d'attraction du regard du spectateur amène même Grimm à « en dire du mal » mais finalement à « regarder ». Cette anecdote hypothétique face à son ami qui critiquerait aussi cette toile mais qui assumerait sa séduction montre paradoxalement que Diderot lui-même assume son attirance pour cette œuvre qui comprend pourtant un ridicule « lit galant en baldaquin ». Cette expression suggère que l'œuvre de Boucher rend l'objet plutôt sexuel malgré son sujet religieux. Selon l'analyse de Kim Gladu, la « couleur de rose » en effet « [recèle] une force d'attraction sensible à laquelle on peut difficilement résister² ». De cette manière, la couleur à l'époque était parfois vue comme le facteur d'une stimulation du désir sexuel, voire du vice, et cette dimension sulfureuse de la couleur pouvait attirer les regards du spectateur.

2.2.8. La séduction du vice et de la chair

Dans le *Salon de 1765*, se poursuit le ton ambivalent de Diderot ; le salonnier reproche son vice à Boucher mais en même temps il montre qu'il est attiré par les peintures de ce peintre. Au début du commentaire sur ce peintre, le salonnier critique : « Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de

¹ Kim GLADU, « Le style “couleur de rose” de Marguerite de Lubert », *Dix-huitième siècle*, n° 51, La couleur des lumières, La Découverte, Paris, 2019, p. 289.

² *Ibid.*, p. 291. Par la suite de la description du contexte, il analyse la « couleur du rose » de Marguerite de Lubert.

l'expression, du dessin a suivi pas à pas la dépravation des mœurs » (DPV, XIV, 54). D'un côté, le vice représenté dans l'œuvre d'art est à critiquer pour ce salonnier dans la mesure où il entend préserver la valeur morale des œuvres arts de l'époque comme une dimension centrale d'un jugement esthétique ; c'est ainsi que le salonnier écrit sur Boucher qu'il « ne prend le pinceau que pour [lui] montrer des tétons et des fesses » et enfin qu'il « ne veu[t] pas qu'on [lui] les montre » (DPV, XIV, 59). Plus tard, le salonnier assure même que les tableaux de Boucher n'attirent plus le regard à cause de ses mœurs corrompues ; dans ses *Essais sur la peinture*, il pointe le déclin du peintre du roi, c'est-à-dire Boucher, en valorisant en regard son peintre préféré, Greuze, qui incarne la peinture morale fondée sur le modèle du « drame bourgeois ». L'opposition de ces deux peintres est précédée de sa préconisation de conserver la valeur morale dans l'art :

La peinture a cela de commun avec la poésie, et il semble qu'on ne s'en soit pas encore avisé, que toutes deux elles doivent être *bene moratae* ; il faut qu'elle ait des mœurs. Boucher ne s'en doute pas ; il est toujours vicieux et n'attache jamais. Greuze est toujours honnête, et la foule se presse autour de ses tableaux. [DPV, XIV, 391]

Boucher est « vicieux » et « n'attache jamais » à cause des mœurs dévoyées représentées dans ses peintures alors que Greuze, peintre de bonnes mœurs, attire la foule autour de ses tableaux qui prêchent la valeur morale. D'ailleurs, Diderot prétend dans le *Salon de 1763* que les peintures de Boucher ne doivent même pas être regardées par les étudiants en art en disant que « cet homme [Boucher] est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture » puisque ses œuvres ne peuvent mener les élèves qu'à se préoccuper de peindre « des culs joufflus et vermeils ».



Fig. 20 - François Boucher, *Angélique et Médor*, 1763, Peinture à l'huile, 66, 7 x 56, 2 cm, New-York, Metropolitan Museum of Art.

Malgré ces reproches qui se sont construits tout au long des *Salons*, les yeux du spectateur Diderot continuent à être attirés par les œuvres de Boucher. Au Salon de 1759, *Une Nativité* l'attire par sa figure attrayante même si son coloris est jugé faux. De même, il est attiré par la composition et le « vice si agréable » des *Pastorales et paysages* dans le *Salon de 1761*. Enfin au Salon de 1765, en regardant *l'Angélique et Médor* [Fig. 20] de Boucher, il sous-entend par une phrase intercalée que le « vice » représenté dans la peinture attire ses yeux : « Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir, mais je ne veux pas qu'on me les montre » (DPV, XIV, 59). La distinction qu'introduit malicieusement Diderot entre « voir » et « montrer » implique qu'il reproche moins à Boucher de représenter des scènes osées que de les mettre trop en valeur, d'attirer vulgairement l'attention du spectateur sur les éléments les plus scandaleux. En évoquant son désir de regarder ce vice, il prouve paradoxalement la vigueur de l'effet d'appel de cette toile ; le regard du spectateur est arrêté par la chair nue représentée dans la peinture de Boucher. Cette ambivalence face aux œuvres de Boucher est « un des aspects les plus révélateurs de la psychologie de Diderot¹ », les peintures qui stimulent le désir sexuel par la représentation du nu influencent directement le sens de la vue du spectateur.

En dehors de Boucher, la séduction du « vice » se retrouve chez d'autres peintres de l'époque. Même Roger de Piles à l'époque précédente ouvre une possibilité d'explicitement une corrélation entre la chair et la peinture. Il met le fard et la peinture en parallèle en défendant la beauté du « fard² » : « L'on sait assez que la peinture n'est qu'un fard, et qu'il est son essence de tromper, et que le plus grand trompeur en cet art, est le plus grand peintre³. » D'ailleurs, le beau fard et la belle peinture s'accomplissent par le regard du spectateur. L'érotisme discret mais très volontaire de cette définition, qui assimile le bon peintre au bon maquilleur, et l'œuvre réussie à une femme séduisante, se retrouve chez de Piles. Ce dernier reprend en effet à son compte l'idée d'une peinture « faisant appel à toutes les séductions d'une éloquence muette qui triomphe dans l'épuisement du verbe et l'intensité silencieuse du regard⁴. » Tout semble rapprocher le regard du contemplateur et celui de l'amoureux transi.

¹ Michael T CARTWRIGHT, *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, *Diderot Studies*, Vol. XIII, Edited by Otis Fellows and Diana Guiragossian Carr, Droz, Genève, 1969, p.107.

² Le terme « fard (Art cosmétique) » se définit par Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, Volume VI, 1756, p. 408a : « se dit de toute composition soit de blanc, soit de rouge, dont les femmes, et quelques hommes mêmes, se servent pour embellir leur teint, imiter les couleurs de la jeunesse, ou les réparer par artifice. »

³ Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), Éditions Thuillier, Paris, Gallimard, 1989, p. 169.

⁴ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 168-169.

Carle Vanloo est l'un des peintres qui nous attire à ses tableaux par le vice ; dès le *Salon de 1759*, ses *Baigneuses* arrêtent le regard du spectateur : « Il y a de la volupté dans ce tableau, des pieds nus, des cuisses, des tétons, des fesses ; et c'est moins peut-être le talent de l'artiste qui nous arrête que notre vice » (DPV, XIII, 71). Ainsi, c'est plutôt le vice des spectateurs qui regardent les figures sexuelles dans la peinture qui arrête leur vue que la compétence de l'artiste. La chair dans la peinture de Carle Vanloo est représentée de différentes manières, au-delà de la question du vice, la chair en elle-même, quand elle est bien exprimée, attire les yeux du spectateur. Par exemple, dans sa *Chaste Suzanne* [Fig. 21] au Salon de 1765, Carle Vanloo met la Suzanne qui vient de sortir du bain au centre de la toile, elle est placée entre les deux vieillards qui essaient de la voir. Même si le corps de Suzanne se penche vers le vieillard qui se situe à gauche d'elle, « ce sont des chairs vraies, la plus belle couleur, et tout plein de vérités de nature répandues sur le cou, sur la gorge, aux genoux [...] » (DPV, XIV, 35-36).



Fig. 21 - Carle Vanloo, *Chaste Suzanne*, Entre 1765 et 1776, Gravure sur cuivre, Vienne, Albertina Museum.

De cette manière, les « chairs vraies » de Suzanne attirent les yeux du spectateur. En outre, le salonnier projette son désir visuel en tant que spectateur sur la *Suzanne au bain* d'un peintre italien, Giuseppe Cesari. Il écrit à la fin du commentaire :

Un peintre italien a composé très ingénieusement ce sujet. Il a placé les deux vieillards du même côté. La Suzanne porte toute sa draperie de ce côté, et pour se dérober aux regards des vieillards, elle se livre entièrement aux yeux du spectateur. Cette composition est très libre, et personne n'en est blessé ; c'est que l'intention évidente sauve tout, et que le spectateur n'est jamais du sujet. [DPV, XIV, 38]

La *Suzanne* de ce peintre italien est exposée directement aux yeux du spectateur, alors qu'elle se dérobe au regard des deux vieillards situés du même côté. De cette façon, la « chair » est dévoilée pour attirer les yeux du spectateur tout en étant disposée de façon à obstruer la vue des personnages de la peinture. Cette chair fonctionne comme une « chair surprise¹ » selon l'expression de Jean Starobinski, autrement dit elle est surprenante pour le spectateur qui ne s'attendait pas à voir une figure nue. Mieux encore, le sujet biblique de Suzanne surprise au bain par les deux vieillards offre une caution morale et religieuse inespérée à un nu féminin qui pourrait sinon sembler scandaleux ; le spectateur peut donc très légitimement admirer la chair nue que lui présente la peinture.

Sur un autre registre, le peintre Carle Vanloo présente aussi à ses spectateurs une nudité féminine d'autant plus assumée qu'elle bénéficie de la caution d'un sujet classique – et ce alors que cette nudité est triple. En effet, dans les *Grâces* au Salon de 1765, le peintre fait voir directement les trois Grâces nues aux yeux du spectateur. En commentant ces trois figures, Diderot admire les chairs bien exécutées en s'exclamant : « qu'elles sont belles ! que leurs chairs sont fermes ! » (DPV, XIV, 33). Même, il compare ces figures à celles de Boucher à la fin du commentaire : « Avec tout cela, la plus mauvaise de ces trois figures vaut mieux que les minauderies, les afféteries et les culs rouges de Boucher. C'est du moins de la chair et même de la belle chair, avec un caractère de sévérité qui déplaît moins encore que le libertinage et les mauvaises mœurs » (DPV, XIV, 35). Ainsi, les chairs « exagérées » chez Boucher sont virulemment critiquées par rapport aux autres « chairs » qui ne sont pas critiquées par Diderot, qui attirent plutôt les yeux du spectateur par la séduction de la « vérité ». Le nu gratuit, vulgaire perd son discret érotisme, tandis qu'un sujet religieux ou mythologique sublime, dans les yeux de Diderot, la nudité et la rend non seulement acceptable mais belle : la nudité des Grâces est celle des déesses antiques, de la perfection de la beauté, une nudité irréaliste dont le caractère charnel est atténué.

Le vice apparaît même dans la peinture de Greuze qui est pourtant le représentant de la peinture morale dans les *Salons* de Diderot ; les figures de ses toiles impliquent discrètement une nudité érotique pour attirer le regard du spectateur. Par exemple, dans le *Salon de 1765*, le *Portrait de Mme Greuze* montre une ambiguïté libertine dans le traitement de la figure de Mme Greuze :

Voici, mon ami, de quoi montrer combien il reste d'équivoque dans le meilleur tableau. [...] eh bien, c'est l'esquisse, l'étude de *la Mère bien-aimée*. Comment se fait-il qu'ici un caractère soit décent, et que là il cesse de l'être ? [...] Cette bouche entrouverte, ces yeux nageants, cette attitude renversée, ce cou gonflé,

¹ Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, op. cit., p. 33.

ce mélange voluptueux de peine et de plaisir font baisser les yeux et rougir toutes les honnêtes femmes dans cet endroit. [DPV, XIV, 188]

Mme Greuze rappelle une figure de la *Mère bien-aimée*, qui comprend l'expression « mêlée de peine et de plaisir » (DPV, XIV, 188) Ainsi, la peinture de Greuze contient « l'équivoque libertine¹ » qui « [fait] baisser les yeux et rougir toutes les honnêtes femmes ». De même, la *Jeune fille qui envoie un baiser par la fenêtre* (dite le *Baiser envoyé*), s'appuie sur un élément sensuel de cette figure pour attirer le regard du spectateur. Dans le *Salon de 1765*², Diderot commente : « Il est impossible de vous peindre toute la volupté de cette figure ; ses yeux, ses paupières en sont chargés. Quelle main que celle qui a jeté ce baiser ! Quelle physionomie ! quelle bouche ! quelles lèvres ! quelles dents ! Quelle gorge ! » (DPV, XIV, 276). À travers cette figure qui est en « un intense absorbement³ », Diderot lit l'expression indirecte du désir sexuel qui attire l'attention du spectateur. Or, l'*Accordée de village* [Fig. 13] au Salon de 1761 montre également dans ses figures la sensualité de deux fiancés qui peut susciter le désir et attirer les yeux du spectateur. Cependant cela s'exerce cette fois sous une forme décente respectant les normes sociales, malgré la connotation sensuelle la scène reste morale pour la société aussi bien que les autres peintures qui soulignent la valeur morale. Dans le commentaire sur cette peinture, Diderot indique les caractéristiques physiques des figures comme dans les cas précédents, mais cela ne se rapporte pas au « vice » : « Le peintre a donné à la fiancée une figure charmante, décente et réservée. [...] Elle est jolie vraiment, très jolie. Une gorge faite au tour qu'on ne voit point du tout » (DPV, XIII, 269). Il poursuit ensuite en évoquant l'« attirance réciproque » des fiancés : « Elle a le bras à demi passé sous celui de son futur époux, et le bout de ses doigts tombe et appuie doucement sur sa main ; c'est la seule marque de tendresse qu'elle lui donne et peut-être sans le savoir elle-même. C'est une idée délicate du peintre » (DPV, XIII, 269-270).

En dernier, les peintures de Pierre Antoine Baudouin attirent également les yeux du spectateur ; ce peintre qui est l'élève et le gendre de Boucher est critiqué pour la même raison du « vice », cependant il arrive à arrêter le regard comme l'indique Diderot dans le *Salon de 1765* :

¹ Stéphane LOJKINE, « Peindre en philosophe, le pari de la vérité », *Le goût de Diderot, Greuze, Chardin, Falconet, David...*, Sous la direction de Michel Hilaire, Sylvie Wuhrmann, Olivier Zeder, Éditions Hazan, Paris, 2013, p. 116.

² En effet, cette toile a été exposée au Salon de 1769 où Diderot change totalement sa description en critique : « Je suis obligé en conscience de rétracter une bonne partie du bien que je vous ai dit autrefois de la *Jeune Fille qui envoie un baiser par la fenêtre, et qui brise des fleurs* sans s'en apercevoir. C'est une figure maniérée, c'est une ombre légère, mince comme une feuille de papier et soufflée sur une toile » (DPV, XVI, 647).

³ Michael FRIED, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, op. cit., p. 83.

Il y avait au Salon une quantité de petits tableaux de Baudouin, et toutes les jeunes filles après avoir promené leurs regards distraits sur quelques tableaux, finissaient leurs tournées à l'endroit où l'on voyait *la Paysanne querellée par sa Mère*, et *le Cueilleur de cerises* ; c'était pour cette travée qu'elles avaient réservé toute leur attention. On lit plutôt à un certain âge un ouvrage libre qu'un bon ouvrage, et l'on s'arrête plutôt devant un tableau ordurier que devant un bon tableau. [DPV, XIV, 164]

2.2.9. Le voile

Le vice sous-entendu peut être dissimulé alors qu'il attire les yeux du spectateur ; le « voile » dans la peinture fonctionne comme un « fétiche¹ » selon l'analyse de Philippe Déan. Celui-ci explique que le voile dissimule un objet charnel dans la peinture de telle sorte que cet objet partiellement caché stimule le désir de voir, séduit et fixe le regard du sujet². Dans le *Salon de 1767, Mercure, Hersé et Aglaure jalouse de sa sœur* [Fig. 22] de Lagrenée aîné, Diderot regrette : « La draperie d'Aglaure est large, simple et juste. Elle dérobe partie des jambes et des cuisses qu'on aurait grand plaisir à voir » (DPV, XVI, 135). Le « voile » qui couvre des jambes et des cuisses d'Aglaure fixe paradoxalement l'attention du spectateur et suscite son imagination. Le fétiche naît de cette suggestion visuelle qui excite le désir du spectateur tout en se refusant à lui. En dehors de la fonction de fétiche, le voile mal décrit est une cible à critiquer puisqu'il ne suggère pas bien la chair du personnage principal.



Fig. 22 - Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné, *Mercure, Hersé et Aglaure jalouse de sa sœur*, 1767, Peinture à l'huile, 55 x 70 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

Fig. 23 - Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné, *Chaste Suzanne*, 1767, Peinture à l'huile, 55 x 70 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

¹ Philippe DÉAN aborde « Le fétiche comme voile » dans son chapitre consacré au style de la figurabilité, dans *Diderot devant l'image*, op. cit., p. 264-.

² L'attrance des yeux et le désir de voir chez Diderot se donne parfois vers une exécution adéquate de l'expression charnelle de la figure, sans compter du désir érotique. Par exemple, en commentant l'*Abraham reçoit les anges qui annoncent à Sara qu'elle sera mère, malgré sa vieillesse* d'Hallé au Salon de 1763, Diderot critique le fait que le voile ne laisse pas deviner la chair au-dessous : « L'Abraham est très mal drapé. On ne sent nulle part le nu sous cet amas d'étoffe lourde et de couleur de terre » (DPV, XIII, 358). Dans ce cas, la présence du drap empêche d'attirer les yeux du spectateur à cause de son défaut d'expression.

Au contraire, le voile dans la *Chaste Suzanne* [Fig. 23] de Lagrenée aîné fonctionne bien comme une projection du désir pour la figure nue : « Ce linge blanc qui est étendu sur les cuisses reflète admirablement sur les chairs, c'est une masse de clair qui n'en détruit point l'effet » (DPV, XIV, 36). En révélant convenablement la chair de Suzanne au spectateur, le voile de la figure principale attache les yeux du spectateur.

Dans la *Chasteté de Joseph* au Salon de 1761, Deshayes décrit aussi bien le voile qui expose la chair :

Cette femme a une jambe nue qui descend hors du lit. Ô l'admirable demi-teinte qui est là ! On ne peut pas dire que sa cuisse soit découverte ; mais il y a une telle magie dans ce linge léger qui la cache, ou plutôt qui la montre qu'il n'est point de femme qui n'en rougisse, point d'homme à qui le cœur n'en palpite. [DPV, XIII, 371]

Le regard du spectateur Diderot est attiré par la « jambe nue qui descend hors du lit » et il affirme que le « linge léger » produit la « magie » qui montre admirablement la chair de la femme. Séduits par cette « magie », les yeux du spectateur sont attirés, arrêtés tandis qu'il satisfait son désir sexuel projeté sur les chairs exposées cachées par le « voile » ; de ce fait, nous pouvons savoir que le voile comme dispositif sert non seulement pour voiler la chair, mais aussi pour « exposer la chair » aux yeux, donc arrêter les spectateurs.

2.2.10. Le repos de l'œil

Nous pouvons à présent nous intéresser à l'arrêt des yeux par la peinture dans le sens de « faire demeurer », « faire reposer » le regard du spectateur. D'abord, regarder la peinture comprend le processus analytique qui voit la scène représentée « de manière panoptique et synthétique, et ce, toujours dans la modalité temporelle d'un œil à l'arrêt et au repos¹ ». Dans le temps prolongé par l'arrêt des yeux, le spectateur arrive à non seulement préciser son regard mais aussi à « rester » dans la peinture. Dans le *Traité des sensations*, Condillac évoque ce point par rapport à la couleur : « ils [les yeux] ne s'arrêtent, que lorsqu'ils en rencontrent une [couleur] qui leur est plus agréable, parce qu'elle est un repos pour eux². » Ainsi les yeux cherchent un endroit où se reposer dans la peinture, ce repos de l'œil est précédé de l'arrêt de l'œil, auquel Diderot lie le « clair-obscur » dans ses *Essais sur la peinture* :

¹ Philippe DÉAN, *Diderot devant l'image*, op. cit., p. 129.

² Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des sensations*, Volume 1, op. cit., p. 174.

Imaginez comme dans la géométrie des indivisibles de Cavalieri¹ toute la profondeur de la toile coupée, n'importe en quel sens, par une infinité de plans infiniment petits. Le difficile c'est la dispensation juste de la lumière et des ombres, et sur chacun de ces plans, et sur chaque tranche infiniment petite des objets qui les occupent ; ce sont les échos, les reflets de toutes ces lumières les unes sur les autres. Lorsque cet effet est produit (mais où et quand l'est-il ?) l'œil est arrêté ; il se repose. Satisfait partout, il se repose partout ; il s'avance, il s'enfonce, il est ramené sur sa trace. Tout est lié, tout tient. L'art et l'artiste sont oubliés. Ce n'est plus une toile, c'est la nature, c'est une portion de l'univers qu'on a devant soi. [DPV, XIV, 362]

De cette manière, Diderot explique que « l'œil est arrêté » et « se repose » lorsque les lumières et les ombres se répartissent bien. Le point commun de ces deux philosophes qui définissent « le repos de l'œil » chacun de sa propre manière est que l'œil se repose où (quand) il rencontre des éléments (couleur, clair-obscur) « plus agréable[s] » et satisfaisant au point que « [l']art et l'artiste sont oubliés. »



Fig.24 - Joseph-Marie Vien, *Saint Denis prêchant la loi en France*, 1767, Peinture à l'huile, 665 x 393 cm, Paris, Église Saint-Roch.

¹ Francesco Bonaventura CAVALIERI (1598-1647), mathématicien qui a fondé la géométrie des indivisibles.

Cette réflexion positive à l'égard du « repos de l'œil » se retrouve dans les *Salons* de Diderot ; le salonnier évoque le repos dans le *Saint Denis prêchant la loi en France* [Fig. 24] de Vien en 1767, il explique que « [c]'est le plus beau repos. Plus on le regarde, plus on se plaît à le regarder » (DPV, XVI, 97). Cette peinture d'histoire de Vien qui attache le regard du spectateur offre un repos qu'on « se plaît à le regarder » de même que les yeux de Condillac et de Diderot restaient à l'endroit où la couleur et le clair-obscur leur plaisait. Plus loin, le salonnier compare même la peinture de Vien qui laisse le temps pour se reposer au spectateur à la peinture de Doyen : « Vien vous enchaîne et vous laisse tout le temps de l'examiner. Doyen d'un effet plus piquant pour l'œil semble lui dire de se dépêcher, de peur que l'impression d'un objet venant à détruire l'impression d'un autre, avant que d'avoir embrassé le tout, le charme ne s'évanouisse » (DPV, XVI, 98). Le *Miracle des Ardents* de Doyen [Fig. 17] qui a « un effet plus piquant » nous rappelle que Condillac dit que les yeux se fatiguent si la couleur est appliquée de façon trop vive et emportée : « Cependant ses yeux se fatiguent, soit parce que cette couleur agit avec vivacité, soit parce qu'ils ne sauraient demeurer sans quelque effort dans la situation qui les fixe sur elle¹. » Au contraire, la peinture de Vien amène un repos de l'œil et elle reste dans une tonalité tranquille en laissant « tout le temps de l'examiner. »

La tonalité tranquille se manifeste aussi dans les tableaux de chasse de Casanove exposés au Salon de 1769 ; le genre de peinture qui traite du règne animal offre cette fois au spectateur le repos de l'œil avec l'expression de « passions de préférence tranquilles² » par rapport au genre de la peinture d'histoire. Le salonnier exhorte même le spectateur à regarder longtemps ces toiles de Casanove pour qu'il puisse arriver au repos de l'œil :

Si vous rencontrez jamais les *Deux Sujets de chasse*, ne les quittez pas ; regardez-les, regardez-les longtemps, et lorsque vous croirez avoir assez accordé à votre admiration, vous vous serez trompé et vous y reviendrez. Comme l'œil s'y repose agréablement, surtout après s'être si fatigué et si déçu ailleurs !
[DPV, XVI, 618]

Diderot essaie de prolonger le temps de contemplation des toiles de Casanove et cela incite l'œil du spectateur à y revenir, et s'y reposer « agréablement ». En plus, comme le mentionne Condillac dans son *Traité des sensations*, le salonnier souligne une « fatigue » qui est précédée du repos de l'œil. Ainsi, dans le genre de peinture qui est plutôt tranquille par rapport à la peinture d'histoire, l'œil du spectateur peut trouver l'endroit où il se repose. Cependant, le repos de l'œil ne dépend pas absolument du genre de la peinture ; le genre plutôt « tranquille » qui ne

¹ Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des sensations*, Volume 1, *op. cit.*, p. 173.

² Katalin BARTHA-KOVÁCS, *L'expression des passions dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*, *op. cit.*, p. 129.

contient pas de scènes « mouvementées » ne garantit pas le repos de l'œil. En rappelant la peinture d'histoire de Vien qui offre du repos à l'œil, voyons le commentaire d'*Une Marche d'armée* de Casanove au Salon de 1765 : « Il n'y a point d'intelligence dans les tons de la couleur, point de dégradation perspective, point d'air entre les objets, l'œil est arrêté et ne saurait se promener » (DPV, XIV, 159). L'encombrement des objets¹ dans cette scène d'armée ne dispose « point d'air » où les yeux du spectateur peuvent se reposer ; plus encore, même les tons de couleur, la perspective ne sont pas bien réalisés dans cette œuvre de Casanove.

2.2.11. Arrêt du regard dans la nature morte : un autre repos

La « nature morte » est le genre de peinture qui est le plus « tranquille » si on prend en compte la nature du sujet représenté. Comme nous l'avons évoqué, Diderot revalorise ce genre de peinture jugé subalterne par rapport à la peinture d'histoire ; il s'intéresse aux paysages, aux scènes de genre et aux natures mortes dans ses *Salons*. La nature morte de Chardin est un genre pour lui qui « mérite surtout l'attention » (DPV, XIII, 379) car les œuvres de ce peintre ont leur propre sens dans la mesure où elles appellent non seulement le sens de la vue mais éveillent même d'autres sens, le toucher ou même le goût.

À l'inverse de la peinture d'histoire qui représente une scène, souvent une action *in medias res*, la nature morte met l'objet au premier plan. L'« objet » est « tout ce qui affecte les sens et, en particulier, tout ce qui s'offre à la vue, au toucher » et en même temps une « réalité matérielle, destinée à un usage précis » selon le dictionnaire de l'Académie française (9^{ème} édition, actuelle) Antoine Furetière, dans son *Dictionnaire universel*² (1690), décrit l'« objet » comme « ce qu'on regarde ou ce qu'on se représente ». Pour Pernety, l'objet occupe une place plutôt marginale, il dit que « les objets d'un tableau doivent concourir à faire valoir la, ou les figures principales : objets moins principaux, ou accessoires, doivent être négligés³ ». Enfin, pour Pierre Richelet, l'« objet » est une « chose où l'on arrête les yeux⁴. »

Diderot, qui s'arrête souvent devant les natures mortes de Chardin, fait de l'« objet » un constituant principal pour attirer les yeux du spectateur. En outre, le salonnier décrypte et théorise le « repos de l'œil » permis par la nature morte. Rappelons que Diderot regarde la

¹ Cette remarque nous rappelle une des composantes, qui arrêtent le regard du spectateur, que nous avons considérées, c'est-à-dire l'ordonnance. L'accumulation des objets dans la peinture de Boucher est un facteur de critique chez Diderot étant donné qu'elle empêche le regard du spectateur de savoir où s'arrêter.

² Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts, divisé en trois tomes*, à La Haye et à Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690.

³ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 546.

⁴ Pierre RICHELET, *Dictionnaire françois de P. Richelet contenant généralement tous les mots...*, t. II, Jean Jacques Dentand, 1694, p. 79.

nature morte de Chardin en faisant osciller ses regards entre la « vision de près » et la « vision de loin ». Pour Diderot, il s'agit avant tout d'apercevoir les effets de la peinture représentée en tant que spectateur, car chez ce salonnier, « observer ce n'est pas s'arrêter devant l'objet pour le décrire, mais se laisser pénétrer par la perception de l'objet, la digérer par un travail inconscient¹. » De ce point de vue, la nature morte de Chardin est une sorte de nouveau défi, puisqu'il n'y a rien à décrire : « C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux » (DPV, XIII, 379). En recevant tous les effets produits par les objets représentés dans la nature morte, Diderot y trouve un « repos de l'œil » ; le peintre Chardin avant tout arrête les yeux du spectateur, et le font rester pour voir des objets simples représentés. Face à telles œuvres, dont le sujet n'est pas littéraire, mythologique ou biblique, mais au contraire simple voire trivial, Diderot essaie particulièrement d'être « pénétré » et de capter la qualité propre de leur description. Le portrait est aussi un des genres de peinture pour lequel le salonnier explique l'arrêt de son regard ; comme ce genre montre un personnage tel qu'il est, il est moins « littéraire », c'est pour cette raison que Diderot décrit sur les portraits de La Tour : « c'est la nature même » (DPV, XVI, 240). De même, à la vue de la nature morte qui ne représente que les objets, le salonnier s'arrête et y trouve le « repos de l'œil » en caractérisant l'œuvre de Chardin.

Diderot dit sur Chardin dans le *Salon de 1763* : « Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux ; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder les yeux que la nature m'a donnés, et m'en bien servir » (DPV, XIII, 380). Il apparaît donc que le salonnier regarde les natures mortes de ce peintre telles qu'elles sont, se servant des yeux de la nature, à l'inverse d'un regard à l'affût de l'artifice, des techniques du peintre. Cela suggère que les natures mortes incitent les spectateurs à s'arrêter pour qu'ils reçoivent la nature même. Pour faire ressentir « la nature même » de la nature morte de Chardin, Diderot fait souvent « se reposer » les spectateurs en demeurant « longtemps » devant les tableaux de ce peintre, le salonnier préconise avant de commenter les œuvres de Chardin exposées au Salon de 1769 : « Arrêtez-vous longtemps devant un beau Teniers ou un beau Chardin ; fixez bien dans votre imagination l'effet, rapportez ensuite à ce modèle tout ce que vous verrez, et soyez sûr que vous aurez trouvé le secret d'être rarement satisfait » (DPV, XVI, 599). En observant longtemps les natures mortes de Chardin, les spectateurs arrivent à « être pénétrés » par ses objets comme le fait Diderot, ainsi ils atteignent à un « repos » des yeux caractérisé par un ralentissement important de la temporalité. Suivant cette exhortation à regarder pendant un temps prolongé,

¹ Yvon BELAVAL, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, op. cit., p. 301.

Diderot commente les *Attributs des arts et les récompenses qui leur sont accordées* (dit *Attributs des arts*) de Chardin. En face de cette nature morte, s'applique la technique qu'il a préconisée : « En regardant ses *Attributs des arts*, l'œil récréé reste satisfait et tranquille. Quand on a regardé longtemps ce morceau, les autres paraissent froids, découpés, plats, crus et désaccordés » (DPV, XVI, 599). Ainsi les compositions inanimées de Chardin amènent un regard fixe du spectateur, et laissent son œil « récréé », « satisfait » et « tranquille ». La tonalité tranquille, présente également dans la peinture d'histoire de Vien et celle animalière de Casanove, est découverte cette fois dans la nature morte de Chardin qui représente des objets « immobiles ».

Enfin, nous pouvons nous demander quels éléments précis incitent le spectateur à faire demeurer son regard dans ces peintures de Chardin ; un des éléments est sa composition qui invite le regard du spectateur à s'arrêter, à y demeurer. Diderot explique la raison pour laquelle il demeure devant la composition de Chardin :

L'œil est toujours récréé, parce qu'il y a calme et repos. On s'arrête devant un Chardin, comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais. [DPV, XVI, 174]

La composition de Chardin transforme les yeux du spectateur comme « un voyageur fatigué » qui se repose sur les natures mortes de ce peintre ; cette fatigue s'apparente à la théorie de Condillac dans laquelle ce philosophe décrit l'arrêt des yeux comme un repos causé par leur épuisement. Or, le commentaire du salonnier ne se réduit pas seulement à cette théorie puisqu'avant tout il met l'accent sur la récréation des yeux par la composition calme.

Par ailleurs, rappelons-nous que la bonne « couleur » offre un repos de l'œil aux yeux selon Condillac de même que le font les effets de lumières bien exécutés chez Diderot. Antoine Coypel écrit « on peut, pour y attirer la vue en de certains endroits et la forcer à s'y arrêter parmi des couleurs agréablement unies, en hasarder une qui en trouble, pour ainsi dire, le repos et qui leur soit directement opposée¹ [...] ». Basé sur ces éléments évoqués qui suscitent le repos de l'œil dans la peinture, le commentaire de Diderot justifie l'« accord », l'« harmonie » des couleurs face à la *Troisième Tableau de rafraîchissement à placer entre les deux premiers* de Chardin au Salon de 1765 : « Les biscuits sont jaunes, le bocal est vert, la serviette blanche, le vin rouge, et ce jaune, ce vert, ce blanc, ce rouge mis en opposition récréent l'œil par l'accord le plus parfait » (DPV, XIV, 121). Comme Coypel dit sur l'arrêt des yeux devant des « couleurs

¹ Antoine COYPEL écrit (1721) dans *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains par Henry Jouin, Éditeur A. QUANTIN, Paris, 1883, p. 321.

agréablement unies », Diderot trouve dans cette nature morte de Chardin l'accord des couleurs « le plus parfait », ainsi il s'y arrête, s'y repose.

2.3. Le regard conduit par Diderot

Nous allons voir désormais comment Diderot attire le regard du spectateur à sa propre manière. La subjectivité du critique d'art peut guider la vue sur tel ou tel élément de la peinture. Comme nous l'avons vu dans les parties précédentes, Diderot prend en compte l'existence du spectateur au fur et à mesure qu'il construit sa critique d'art. Paradoxalement la mise en valeur sur le spectateur l'amène à préciser son regard subjectif pour qu'il puisse bien conduire le regard du lecteur et du spectateur. Il se prétend lui-même un spectateur « idéal », c'est-à-dire il essaie toujours d'accéder à son jugement de peinture en prenant le regard idéal et adéquat par rapport aux œuvres d'art. Cet effort chez le critique d'art Diderot se trouve bien dans son registre ; le passage du « je » au « on » et au « nous » témoigne combien il veut être assimilé au spectateur afin de bien transmettre son regard. La « communion du narrateur avec le spectateur-lecteur¹ » renforce l'incarnation des tableaux exposés chez les spectateurs, cependant il implique aussi qu'ils reçoivent « aveuglement » une subjectivité du regard de Diderot.

Par exemple, en ce qui concerne la peinture de Boucher qui attire les yeux du spectateur par son « vice », on ne peut pas nier le fait que l'arrêt du regard face à ce « vice » dépende de « l'état des mœurs et à l'attitude morale de ceux qui la regardent et à qui [la peinture] plaît² ». L'« absorbement » du spectateur, un des indices de « réussite³ » selon Michèle Bocquillon par l'extension à partir du fait que la peinture « attire, arrête et attache » le regard, peut être aussi interprété comme un « absorbement » conduit par le regard de Diderot. Sur la distance entre le spectateur et le tableau, il n'y a pas assez de peintres qui l'attachent à la fois par la « vision de près » et par la « vision de loin » à part Chardin et Vernet ; cet aspect relève du regard de Diderot. Dans l'introduction de Paul Vernière, il explique que « ce qui l'attire, c'est ce qu'il aime ailleurs⁴. » La prédilection de Diderot se trouve dans les commentaires des peintres de Vernet et de Greuze ; le lecteur et le spectateur y perdent les tableaux de vue, et se plongent dans la description du salonnier, parfois ils se préoccupent du récit de naufrage, ou parfois de l'anecdote de la jeune fille qui pleure son oiseau mort. Même l'arrêt du regard est incité par

¹ Philippe DÉAN, *Diderot devant l'image*, op. cit., p. 242.

² Colas DUFLO, « Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 29 | 2000, mis en ligne le 18 juin 2006. URL : <http://journals.openedition.org/rde/88> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.88>, p. 99.

³ Michèle BOCQUILLON, « La métamorphose (ou la vision) de Denis Diderot. », *Tangence*, op. cit., p. 118.

⁴ Denis DIDEROT, *Œuvres complètes*, Textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes par Paul VERNIÈRE, Éditions Garnier, Paris, 1968, p. XV.

Diderot. Celui-ci écrit dans le *Salon de 1765* face aux œuvres François-Hubert Drouais (dit Drouais le fils) : « Passons tous ces portraits vite, vite pour nous arrêter un moment devant ce *Jeune homme vêtu à l'espagnole et jouant de la mandore* » (DPV, XIV, 154). La manière d'arrêter le spectateur se montre aussi sous la forme d'exhortation ; comme nous l'avons vu auparavant, il préconise au spectateur : « Arrêtez-vous longtemps devant un beau Teniers ou un beau Chardin » (DPV, XVI, 599).

Avant de traiter comment Diderot « montre » les œuvres d'art dans ses *Salons*, il est important de préciser la différence entre « regarder » et « voir » même si on utilisera ces termes sans distinction. Dans l'analyse de Christina Vogel, la distinction entre deux regards s'est précisée : « L'un, lexicalisé “regarder”, est intentionnel et appréhende les figures du discours pictural en fonction d'un savoir sur le monde préalablement acquis, et l'autre, dénommé “voir”, établit spontanément un rapport sensoriel entre les termes de la contemplation.¹ » Cette différence précise entre deux termes nous rappelle que le sens de la « vue » chez Diderot se développe avec ses expériences et il accumule lui-même les connaissances des arts avec le temps. Le salonnier « regarde » d'un côté les œuvres d'art à travers ses expériences empiriques, et d'un autre côté il « voit » immédiatement les peintures qui attirent son sens de la vue. Comme Diderot dit « si vous avez vu la mer à cinq heures du soir en automne vous connaissez ce tableau » (DPV, XIV, 139) sur *Une Marine au coucher du soleil* de Vernet dans son *Salon de 1765*. Expérimentons donc le regard de Diderot.

2.3.1. Admiration : accueil de Diderot

Dès le début de son *Salon de 1759*, Diderot dit : « Beaucoup de tableaux, mon ami, beaucoup de mauvais tableaux. J'aime à louer. Je suis heureux quand j'admire. Je ne demandais pas mieux que d'être heureux et d'admirer... » (DPV, XIII, 68). Le commentaire de Diderot est entamé souvent par l'admiration ; à la différence de la description où il décrit d'abord le fait que la peinture arrête ses yeux, l'exclamation de Diderot nous arrête le regard par son registre. Dans le *Salon de 1759*, le salonnier se met à admirer le buste de Lemoyne à la suite des critiques envers les peintures exposées : « Oh, le beau buste que celui que Le Moine, mon ami, le beau buste ! » (DPV, XIII, 82). Dans le *Salon de 1761*, il commence son éloge dès le début de sa description des *Pastorales et paysages* de Boucher, « [q]uelles couleurs ! quelle variété ! quelle richesse d'objets et d'idées ! » (DPV, XIII, 221). Au Salon de 1763, le salonnier décrit

¹ Christina VOGEL, *Diderot : l'esthétique des « Salons »*, op. cit., p. 42.

succinctement la composition des *Grâces* de Carle Vanloo, après il écrit : « Ah ! mon ami ! quelle guirlande ! quel Amour ! quelles Grâces ! » (DPV, XIII, 342).

Par ailleurs, l'admiration est une manière dont Diderot exprime sa prédilection envers quelques peintres ; vu qu'il revalorise les genres « subalternes » comme le paysage, la scène de genre et la nature morte, son admiration pour ces genres de peinture nous amène naturellement à regarder ces œuvres d'art. Face à Chardin, le salonnier incite le spectateur à regarder sa nature morte en disant : « Celui qu'on voit en montant l'escalier, mérite surtout l'attention » (DPV, XIII, 379). L'admiration de Diderot pour ce peintre revient, avec une force paroxystique, dans le *Salon de 1765* : « Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes ! Qu'elles parlent éloquemment à l'artiste ! tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature, la science de la couleur et l'harmonie ! » (DPV, XIV, 117) Par ce commentaire constitué d'une énumération d'exclamations, les spectateurs sont invités à suivre par leur regard la « composition muette » et « l'harmonie » ; ils suivent le parcours de son regard en réaffirmant l'éloge de ce salonnier. Au Salon de 1765, on retrouve le procédé de la cascade d'exclamatives pour évoquer la *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* [Fig. 25] de Greuze ; Diderot commence sa description en évoquant les *Idylles* de Gessner : « La jolie élégie ! le joli poème ! la belle idylle que Gessner en ferait ! » (DPV, XIV, 179). Diderot prolonge son admiration encore :

Comme elle est naturellement placée ! Que sa tête est belle ! qu'elle est élégamment coiffée ! Que son visage a d'expression ! [...] Le joli catafalque que cette cage ! Que cette guirlande de verdure qui serpente autour de grâce ! O la belle main ! la belle main ! le beau bras ! [...] Tout enchante en elle jusqu'à son ajustement ; ce mouchoir de cou est jeté d'une manière ! il est d'une souplesse et d'une légèreté ! Quand on aperçoit ce morceau, on dit : Délicieux ! Si l'on s'y arrête ou qu'on y revienne, on s'écrie : Délicieux ! délicieux ! Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant et la consolant. [DPV, XIV, 179-180]



Fig. 25 - Jean-Baptiste Greuze, *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort*, 1765, Peinture à l'huile, 53, 3 x 46 cm, Edimbourg, National Galleries of Scotland.

En suivant les éloges de Diderot, on en vient à poser notre regard sur chaque point qu'il a désigné pour l'admirer ; enfin, après avoir pointé toutes les choses qui attirent ses yeux, Diderot s'engage dans une conversation imaginaire avec cette jeune fille.

L'engouement de Diderot pour certaines œuvres d'art est exprimé diversement dans ses *Salons*. D'une part, le salonnier résume d'un regard panoramique les qualités de tel tableau admiré, par exemple la *Justice et la Clémence* de Lagrenée aîné dans le *Salon de 1765*, dont il vient de décrire la composition : « Ô le beau tableau ! Louez-en et la couleur, et les caractères, et les attitudes, et les draperies et tous les détails » (DPV, XIV, 82). D'autre part, il remarque le talent de l'artiste après avoir admiré la « vérité » des *Instruments de musique militaire* de Mlle Vallayer : « Quel succès à cet âge ! » (Salons, IV, 196). En outre, l'admiration est encouragée par ce salonnier : « Si vous rencontrez jamais les *Deux Sujets de chasse*, ne les quittez pas ; regardez-les, regardez-les longtemps, et lorsque vous croirez avoir assez accordé à votre admiration, vous vous serez trompé et vous y reviendrez » (DPV, XVI, 618). De cette manière, Diderot attache les yeux du spectateur en lui communiquant passionnément son admiration qu'il décrit une incapacité à s'arracher à la contemplation de ces tableaux de Casanove au Salon de 1769.

René Descartes définit ainsi l'« admiration » dans ses *Passions de l'âme* :

Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissions auparavant, ou bien de ce que nous supposions qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés ; et pour ce que cela peut arriver avant que nous connaissions aucunement si cet objet nous est convenable ou s'il ne l'est pas, il me semble que l'admiration est la première de toutes les passions : et elle n'a point de contraire, à cause que si l'objet qui se présente n'a rien en soi qui nous surprenne, nous n'en sommes aucunement émus, et nous le considérons sans passion¹.

À partir de cette définition de Descartes, on peut supposer que l'admiration de Diderot dérive avant tout de la « surprise » et de la « passion » à la vue des œuvres d'art exposées. Tantôt il fait l'éloge de certaines œuvres qu'il admire du fait de ses connaissances accumulées ; tantôt il admire à partir de son « sens de la vue » qui est surpris par « la première rencontre » avec les objets dans les *Salons*. Le salonnier décrit même des moments où il est surpris par la nature qui attire son regard, et où il la prend comme un « tableau ». Dans ses *Essais sur la peinture*, Diderot raconte une promenade aux Tuileries : « Nos pas arrêtent involontairement ; nos

¹ René DESCARTES, *Œuvres de Descartes, Les Passions de l'âme*, Art. 53. L'admiration., Deuxième partie. Du nombre et l'ordre des passions, et l'explication des six primitives., nouvelle édition collationnée sur les meilleurs textes et précédée d'une introduction par Jules Simon, Charpentier, Paris, 1850, p. 549-550.

regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrivons : quel tableau ! Oh que cela est beau ! Il semble que nous considérons la nature comme le résultat de l'art » (DPV, XIV, 359). De même que la belle nature arrête le regard et qu'elle est qualifiée de « tableau », la beauté attrayante dans la peinture est découverte par l'admiration de Diderot.

En outre, même si cela n'est pas un enthousiasme produit par « la surprise », le regard de Diderot est parfois admiratif du fait de sa répétition et de son insistance. Après avoir admiré la *Grande Galerie éclairée du fond* de Robert, Diderot écrit au Salon de 1767 : « On ne se lasse point de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire. Que j'ai peu vécu ! » (DPV, XVI, 337). Plus tard, dans le même commentaire, le ton de Diderot change, et il indique une abondance en figures inopportune pour le genre de Ruines, enfin il abrège volontairement son regard sur ce tableau : « Je m'arrête. Je regarde. J'admire, et je passe » (DPV, XVI, 338). Il y a même le cas où Diderot précise après son admiration ce qu'il faut voir et ce qu'il ne faut pas sur les tableaux de Lagrenée aîné : « Regardez le caractère de l'Enfant Jésus, [...] ; mais ne regardez pas le Saint Jean [...] » (DPV, XIV, 1765).

2.3.2. « On ne sait ce que c'est » : le ton péjoratif

Diderot attire le regard du spectateur en le faisant se focaliser sur chaque point qu'il admire dans son commentaire. Dans le cas inverse, lorsqu'il fait face aux œuvres qu'il critique dans les *Salons*, il devient froid et réduit son commentaire, parfois de manière extrême. D'où il suit que le lecteur de sa critique, qui se situe physiquement à distance, est privé de son regard à cause des courts commentaires de Diderot. Or, le spectateur du Salon est invité à voir paradoxalement les œuvres critiquées.

Parmi les expressions critiques du salonnier, revient une formule ambiguë assez révélatrice « Je ne sais ce que c'est... » au ton péjoratif qui implique que Diderot n'essaie pas de comprendre les œuvres en face de lui. Cette expression apparaît maintes fois comme un blâme dans les *Salons*, hormis le cas où elle est utilisée littéralement pour expliquer la situation où le tableau n'est pas exposé. Dans le *Salon de 1763*, Lagrenée aîné n'expose pas ses peintures, ainsi Diderot écrit : « Je ne sais, Monsieur de La Grenée, ce que c'est que votre *Massacre des Innocents*. Je ne l'ai point vu » (DPV, XIII, 366).

Cette expression péjorative « suffit pour discréditer un tableau¹ » dans les *Salons*, et elle démontre le fait que Diderot n'est pas retenu par le tableau qu'il critique. De nombreuses

¹ Geneviève CAMMAGRE, « Diderot, de la *Correspondance* aux *Salons*. Énonciation épistolaire et critique d'art. », *Dix-huitième siècle*, n° 32, *op. cit.*, p. 481. Dans le chapitre précédent lié à la mémoire de Diderot, on a traité de cette analyse de Geneviève Cammagre qui lie ce reproche à un manque de mémoire.

peintures se trouvent ainsi traitées comme des objets dont la valeur artistique elle-même est remise en question à tel point qu'on doute sur ce qu'elles sont. Dans le commentaire sur Guillaume Voiriot, le salonnier écrit : « Je ne sais ce que c'est que Voiriot, ni ses portraits » (DPV, XIII, 392). Même si les portraits de Voiriot exposés au Salon de 1763 sont au nombre de six selon le livret, le salonnier réduit son impression critique à cette phrase rapide. Dans ce contexte, le lecteur est comme privé de la possibilité d'imaginer car à l'inverse de la situation d'admiration où sont énumérés les composants de la toile, dans cette situation le spectateur n'accède qu'au titre des œuvres exposées comme dans le cas des portraits de Voiriot. Cette indifférence de Diderot semble renforcée dans le *Salon de 1767*, où, au sujet d'un *Repos* et d'un *Amour* de Caresme, Diderot écrit : « Je ne sais ce que c'est » (DPV, XVI, 463), « Je ne sais ce que c'est, non plus » (DPV, XVI, 463). Cette série de « Je ne sais ce que c'est » pousse le spectateur à ne pas considérer ces œuvres étant donné qu'il n'y a aucune description. Parfois, Diderot décrit une partie de tel dessin de Durameau au Salon de 1767 tout en restant péjoratif : « Je ne sais ce que c'est, à moins que ce ne soit cet homme debout qui fait une vilaine, petite grimace hideuse, comme s'il éventait au loin quelque odeur déplaisante » (DPV, XVI, 452). Or, dans le même Salon, se présente également le cas où Diderot décrit la tête peinte par Renou mais il montre son incompréhension : « Jeune homme vêtu d'un peignoir ou d'un surplis et couronné de laurier. Je ne sais ce que cela signifie » (DPV, XVI, 462). Enfin, le salonnier consolide sa critique en s'identifiant lui-même au spectateur par la transformation du sujet de « je » à « on » de sorte que le spectateur fait partie de l'impression critique de Diderot. En face de l'esquisse de Renou, nommée *Projet de tableau, à la gloire de S. Maj. le roi de Pologne, duc de Lorraine*, Diderot ouvre ainsi son commentaire : « On ne sait ce que c'est. Rien de fait » (DPV, XVI, 462). La dévalorisation de certaines peintures chez Diderot se montre ainsi péjorativement, cela enlève la possibilité au spectateur de regarder attentivement ces peintures critiquées.

En dehors de cette expression « Je ne sais ce que c'est... », le ton péjoratif chez Diderot s'est diversifié dans les *Salons* ; en commentant la première esquisse des deux *Pauvres esquisses* d'Hallé exposées au Salon de 1765, l'*Éducation des riches*, Diderot dit avec raideur : « Cela est misérable. [...] Cachez-moi cela, Monsieur Hallé. On dirait que vous avez barbouillé cette toile d'une tasse de glace aux pistaches » (DPV, XIV, 73). Cette demande de dissimulation peut fonctionner comme une calomnie pour l'artiste, d'où se révèle la critique virulente de Diderot. Le salonnier critique les dessins et les esquisses de Charles Monnet au Salon de 1767 en disant : « Pour les dessins et les esquisses, malheureusement on les voit » (DPV, XVI, 421). Tous les dessins et esquisses de Monnet sont ainsi considérés comme des œuvres que l'on voit

« malheureusement », au sens fort de l'adverbe : pour notre malheur. Par ailleurs, la position sévère de Diderot s'est adoucie parfois et dans certains cas où il ne fait que suggérer le reproche : « [...] mais tout ce que je puis faire pour vous, c'est de m'en taire. Cet *Enfant* a été beaucoup regardé, ce qui prouve le mauvais goût et la bonté d'âme du peuple, et ce qui doit apprendre à tout artiste que le choix du sujet n'est pas indifférent au succès » (DPV, XVI, 654). Sur l'*Enfant endormi sous la garde d'un chien* de Michel-Honoré Bounieu au Salon de 1769, le salonnier choisit le silence et il suggère son reproche, et même tire de cette œuvre méprisée un principe didactique. À plusieurs reprises, Diderot corrobore ses critiques et atténue leur virulence en invoquant une comparaison avec l'opinion d'autres gens au Salon. Dans le *Salon de 1765*, Diderot commente *Une Génoise dormant sur son ouvrage* de Taraval : « On dit que la tête est peinte gracieusement, je n'ai pas vu cela, mais j'ai bien vu qu'elle était grise[.] » (DPV, XIV, 270). En s'opposant à l'avis d'une autre personne, il accentue l'idée que la tête qui est grise après avoir dit « je n'ai pas vu cela ». D'ailleurs, la comparaison avec une autre œuvre bien faite d'un même peintre devient une sorte de prétexte par lequel Diderot ne regarde pas le tableau de Mme Vien : « *La Poule huppée* ne me permet pas de regarder cela. Ces serins sont comme de petits morceaux de buis taillés en canaris, sans légèreté, sans gentillesse, sans variété de tons, sans vie » (DPV, XVI, 247). Diderot nous incite à regarder plutôt la *Poule huppée* exposée au même Salon de 1767.

2.3.3. « Il faut voir »

Une autre méthode dont Diderot use pour attirer les yeux du spectateur est de le sommer de « voir », en ajoutant à son commentaire l'injonction « Il faut voir ». Nous savons bien que Diderot essaie tout le temps de faire coïncider son écriture et sa vue ; en revanche, sa description est toujours limitée dans la volonté de montrer exactement ce qu'il voit sous ses yeux, de sorte que le salonnier dit plusieurs fois « il faut voir », comme un aveu d'impuissance.

Même si cette expression provient de la difficulté à transmettre la représentation en écriture, de différentes manières Diderot amène le regard du spectateur à une certaine peinture. Commençons d'abord par les cas d'utilisation de cette expression pour indiquer les éléments à voir. Cela est également distingué en deux temps ; l'un dans lequel Diderot conseille de voir un élément avant de passer à son propre commentaire précisé puisqu'il est nécessaire de le voir, l'autre lorsqu'il propose de voir après avoir décrit assez d'éléments par avance, cela fonctionne comme une sorte d'adjonction.

Pour le premier cas, Diderot préconise par avance ce qui doit être vu au spectateur, et ce, au milieu de la description de composition entière pour faire comprendre la vue totale de

l'œuvre. Il emploie l'expression « Il faut voir » en particulier dans les peintures où l'expression des figures est importante ; sur la *Flagellation du Saint André* (dit *Saint André*) de Deshayes au Salon de 1761, Diderot commente au sein d'une simple description de composition du tableau : « Il faut voir l'effroi et la curiosité de l'enfant » (DPV, XIII, 237). Cette figure d'enfant vient d'un motif classique de Timanthe, ainsi cette figure du spectateur occupe « un rôle clé dans la perception du spectateur réel et intensifie chez lui la compassion.¹ » De même, dans la *Piété filiale* [Fig. 14] de Greuze exposée au Salon de 1763, Diderot invite le spectateur à ne pas rater une figure en particulier parmi les autres : « À gauche de l'autre côté, un jeune garçon lui apporte à boire. Il faut voir la douleur et toute la figure de celui-ci. Sa peine n'est pas seulement sur son visage ; elle est dans ses jambes, elle est partout. (DPV, XIII, 395) » En lisant ce commentaire, le regard du spectateur se dirige naturellement vers cette figure et son expression. Même quand il commente le *Navfrage* de Vernet, Diderot fait remarquer les figures qui donnent son caractère à la scène pathétique : « c'est surtout aux figures qu'il faut s'attacher » (DPV, XIV, 138). Par contre, en commentant *Un Tableau de famille* de Lépicié au Salon de 1767, le salonnier pointe le défaut de ce tableau qui attire beaucoup de gens ironiquement : « Il faut voir le froid de tous ces personnages ; le peu d'esprit et d'idées qu'on y a mis ; [...] » (DPV, XVI, 313).

En dehors des figures, Diderot remarque maintes fois l'exécution des détails. Dans le commentaire de l'*Accordée de village* [Fig. 13] au Salon de 1761, le salonnier attire l'attention sur les vêtements de la fiancée : « Il faut voir comme les plis de tous les vêtements de cette figure et des autres sont vrais ! » (DPV, XIV, 269). Dans le même Salon, Diderot remarque les vêtements sur la *Publication de la Paix en 1749* de Jean-Jacques Dumont (dit le Romain) : « À droite, le prévôt des marchands et les échevins en longues robes [,] en rabats et en perruques volumineuses, avec des mines d'une largeur et d'un ignoble qu'il faut voir » (DPV, XIII, 217). Dans le deuxième cas, Diderot désigne des choses à voir pour les complimenter après avoir commenté les éléments principaux. Dans le commentaire de l'*Amour caressant sa mère, pour ravoir ses armes* de Brenet au Salon de 1765, le salonnier commence par souligner le sujet idéal de cette peinture : « Et puis il faut voir la grâce, la volupté de cette Vénus, l'espièglerie et la finesse de cet enfant » (DPV, XIV, 210). De cette façon, les éléments à voir conseillés par Diderot sont mis au deuxième plan, mais on arrive à les percevoir grâce à sa remarque favorable. La qualité d'un *Portrait de femme* de Perronneau exposé au Salon de 1767 est dénotée

¹ Martin SCHIEDER, « « Effacez sur les murs le sang dont ils sont teints », L'iconographie du martyr au siècle des Lumières », *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, sous la direction de Thomas W. Caehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau et Martin Schieder, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001, p. 351.

également par l'adjonction de l'expression « il faut voir » à la fin : « Et la gorge, il est impossible de la faire mieux ; c'est comme nous la voyons aux honnêtes femmes, ni trop cachée, ni trop montrée ; placée à merveilles, et peinte, il faut voir » (DPV, XVI, 245). D'ailleurs, dans le commentaire de Diderot cette expression joue le rôle de condensé de l'impression esthétique. Presque par un effet de sublime, qui est un aveu d'impuissance autant qu'une force d'évocation, Diderot entend attirer l'attention sur ce que ses mots ne disent pas, sur l'impression de spectateur à laquelle rien ne se substitue. En commentant la première esquisse de Carle Vanloo, intitulée le *Saint Grégoire distribue son bien aux pauvres* au Salon de 1765, Diderot écrit : « C'est là qu'il faut voir comment on peint la mendicité, comment on la rend intéressante sans la montrer hideuse, jusqu'où il est permis de la vêtir sans la rendre ni opulente ni guenilleuse ; [...] » (DPV, XIV, 42).

Malgré ses efforts pour accorder son écriture avec son regard, Diderot fait toujours face à la difficulté de décrire les œuvres d'art telles qu'elles sont. Cet embarras du salonnier est exprimé parfois comme tel. Les commentaires sur les batailles de Casanove le montrent bien. Dans le *Salon de 1761*, au début du commentaire de la *Bataille* de Casanove, Diderot écrit : « Reste, mon ami, pour m'acquitter de ma promesse à vous dire un mot des morceaux de Casanove ; mais que vous dirai-je de sa Bataille. Il faut la voir ; comment rendre le mouvement, la mêlée, le tumulte d'une foule d'hommes jetés confusément les uns à travers les autres ; [...] » (DPV, XIII, 264). Cette position de Diderot se maintient dans le *Salon de 1767* ; en commentant *Une Petite Bataille et son pendant* de Casanove, il écrit : « Je juge ces sujets, sans les décrire. On ne décrit point une bataille. Il faut la voir. » (DPV, XVI, 1767). Ainsi, il est difficile pour lui de décrire la scène de bataille et Diderot révèle cette difficulté de décrire la peinture comme elle est qu'il affronte souvent dans ses *Salons*. Cette occurrence se distingue des « Il faut voir » précédents – accompagnés par une possibilité d'imaginer la représentation perçue du spectateur Diderot – car ici, le lecteur à distance, qui ne peut pas aller voir les œuvres exposées, perd presque que droit de se l'imaginer.

2.3.4. Le paysage, au-delà des limites de la description

Un autre genre que Diderot semble redouter pour la difficulté de sa description est le paysage. Afin de dépasser cette limite, selon l'étude de Jean Starobinski, le salonnier se sert de l'hypotypose qui décrit précisément tous les éléments composant la scène. Ainsi il introduit le

spectateur « à l'intérieur de l'espace pictural¹ » et d'après Michael Fried, il entre dans cette scène de paysage comme s'il était « absorbé » par la peinture.

Aux prises avec cette difficulté, on peut trouver les paysages de Vernet qui est un paysagiste présenté à l'époque des *Salons*. Diderot avoue son impuissance à décrire dès le *Salon de 1763* au début du commentaire sur Vernet : « Que ne puis-je pour un moment ressusciter les peintres de la Grèce et ceux tant de Rome ancienne que de Rome nouvelle, et entendre ce qu'ils diraient des ouvrages de Vernet ! il n'est presque pas possible d'en parler, il faut les voir » (DPV, XIII, 386). Ensuite, les exclamations de Diderot se succèdent à cette reconnaissance : « Quelle immense vérité de scènes et de figures ! Quelles eaux ! Quels ciels ! Quelle vérité ! Quelle magie ! Quel effet ! » (DPV, XIII, 386) Ce déluge d'exclamations attire le regard des spectateurs comme on l'a vu auparavant. Par ailleurs, on retrouve l'affirmation d'une difficulté à décrire dans le *Salon de 1765* : « Il est impossible de rendre ses compositions, il faut les voir » (DPV, XIV, 135). Malgré la présence de description complémentaire, les lecteurs de ce passage ne peuvent pas accéder à la concrétisation imaginaire à travers ce commentaire car celui-ci ne comporte que les énumérations de l'admiration constituées par l'appel aux artistes antiques et en exclamations. De même que les scènes de bataille de Casanove frustrant en quelque sorte les lecteurs par l'omission de l'*ekphrasis*, les « il faut voir » du salonnier traduisent l'incapacité à accomplir sa tâche.

L'obstacle peut devenir une opportunité pour Diderot écrivain : il le surmonte en effet en inventant « un style et une langue lui permettant de calquer la structure de sa description sur la composition artistique². » À travers cette « méthode mimétique » d'après l'étude de Nadège Langbour, Diderot parvient à exciter l'imagination³ des spectateurs et à les « faire entrer » dans les paysages. C'est selon cet axe que nous voulons analyser les manières dont l'écrivain Diderot conduit le regard du spectateur. Même dans cette imagination écrite, on peut observer les moments où le salonnier essaie d'attirer nos regards à travers « l'instantanéité du point de vue, l'arrêt sur le tableau, la suspension du discours, [...] qui nous conduisent au point de départ de

¹ Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, op. cit., p. 15.

² Nadège LANGBOUR, « Diderot critique d'art et la traduction de l'espace-temps : de la composition picturale à la décomposition/recomposition littéraire », *Studia Litterarum*, 2018, t. 3, n°2. DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-2-26-37, p. 33.

³ L'imagination littéraire de la « Promenade Vernet », dans laquelle Diderot essaie d'évoquer toutes les imaginations du lecteur en l'invitant à se promener avec lui, va être analysée dans la troisième partie de cette étude. Ici, nous nous attacherons en particulier à repérer les moments où le promeneur Diderot arrête à dessein son regard afin de faire arrêter le regard du lecteur.

notre promenade dans le monde, [...] le moment où sentir et juger coïncident, où nous adhérons pleinement au monde de la vie.¹ »

Maintenant, entrons, nous aussi, dans la « Promenade Vernet » ; nous savons que cette promenade est construite à partir des peintures exposées au Salon de 1767 où le salonnier imagine une déambulation avec ses compagnons dans ces paysages. La mystification se construit, le lecteur est amené à se promener, regarder les éléments évoqués par le promeneur Diderot : sa mise en scène ajuste le regard du lecteur, qui ne peut être passif par rapport à l'orientation du salonnier.

Le regard de Diderot s'arrête dans le premier site après avoir regardé autour de lui, il n'arrive pas à bien répondre à son compagnon puisqu'il se concentre sur sa vision d'une masse de roches : « Je répondais de distraction, car mon attention était arrêtée sur une masse de roches couvertes d'arbustes sauvages que la nature avait placée à l'autre extrémité du tertre rocailleux » (DPV, XVI, 176). Ainsi, les yeux du spectateur se dirigent inévitablement vers cette masse de roches. Dans le deuxième site, en continuant à se promener dans le paysage, Diderot est « [a]rrêté là, je promenai mes regards autour de moi et j'éprouvai un plaisir accompagné de frémissement » (DPV, XVI, 181). Le salonnier transmet directement son impression aux spectateurs qui suivent son regard ; en outre, dans ce « frémissement », il oublie même les paysages des artistes en face du paysage dans sa rêverie avant de commenter quatrième site : « mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable, et je disais, l'abbé a raison, nos artistes n'y entendent rien, puisque le spectacle de leurs plus belles productions ne m'[a] jamais fait éprouver le délire que j'éprouve ; [...] » (DPV, XVI, 191). En changeant son attitude, Diderot s'arrête de sa propre initiative dans le cinquième site : « J'allais devant moi, ruminant ces objections qui me paraissaient fortes, lorsque je me trouvai entre des arbres et des rochers, lieu sacré par son silence et son obscurité. Je m'arrêtai là et je m'assis » (DPV, XVI, 203). À partir de ce moment, on ne peut que suivre le regard de Diderot à la suite de cet « arrêt autonome ». Or, l'admiration des paysages chez Diderot s'exprime aussi par l'égarement du regard ; au deuxième site, ce promeneur arrivé à un « frémissement » dit : « J'étais immobile ; mes regards erraient sans s'arrêter sur aucun objet ; mes bras tombaient à mes côtés. J'avais la bouche entrouverte » (DPV, XVI, 183). Cette admiration de Diderot nous pousse ainsi à partager son impression en suivant ses regards. De même, dans le sixième site, le promeneur Diderot montre encore une fois son admiration en laissant errer ses regards : « et moi j'errais

¹ Giuseppe DI LIBERTI, « Dans le corps de l'œuvre : Pour une préhistoire du médium chez Diderot », *Art, médium, média, op. cit.*, p. 41.

incertain sous quel point je m'arrêterais et verrais. Ô Nature, que tu es grande ! Ô Nature, que tu es imposante, majestueuse et belle ! » (DPV, XVI, 211).

Les expériences de cette « Promenade Vernet » amènent le salonnier à appliquer la même méthode au Salon de 1775 ; l'interlocuteur Saint Quentin exprime l'idée de Diderot en disant : « il faut que je m'arrête sur une belle chose » (Salons, IV, 272) et il conduit le regard de Diderot, y compris celui des spectateurs en proposant devant le paysage de Le Prince : « arrêtons-nous devant cette *Vue d'après nature* » (Salons, IV, 274). Ici, la pause de l'interlocuteur et de Diderot se différencie de celle de la « Promenade Vernet » ; le lecteur n'est pas dupe de la mystification littéraire, il n'a qu'à suivre l'arrêt du regard de Saint Quentin, et qu'à imaginer à la lumière de sa description à suivre.

Continuons en nous intéressant à un autre paysagiste, Loucherbourg. Même avant la « Promenade Vernet », Diderot tente d'entraîner le regard du spectateur vers un certain paysage ; dans le *Salon de 1763*, en commentant les *Paysages* de Loucherbourg, le salonnier propose : « Voyez ces arbres. Regardez comme ce long sillon de lumière éclaire cette verdure, se joue entre les brins de l'herbe, et semble leur donner de la transparence. [...] Ah, mon ami, que la nature est belle dans ce petit canton ! Arrêtons-nous-y » (DPV, XIII, 384). De cette façon, le spectateur s'arrête et apprécie le paysage selon la description du salonnier. Dans le *Salon de 1765*, en s'adressant à Monsieur Francisque qui regarde le paysage de Loucherbourg, Diderot suggère l'attention du regard : « Ne dédaignez pas d'arrêter votre attention sur les arbrisseaux et plantes sauvages qui sortent d'entre les fentes des rochers sur lesquels la tour est bâtie, parce que c'est la vérité » (DPV, XIV, 221).

2.3.5. Cadre : dépassement ou création

Tandis que Poussin préfère pour ses toiles un cadre qui « confirme et installe l'originalité de l'espace du tableau¹ », Diderot essaie toujours de dépasser cette démarcation et il crée sa propre manière de regarder les œuvres d'art. Le salonnier n'hésite pas à « entrer » dans les tableaux en état absorbé comme c'est le cas face aux paysages de Vernet. Plus encore, il lui arrive d'imaginer une conversation avec les personnages des peintures comme avec la jeune fille de Greuze. En dehors de ce dépassement par l'absorbement ou par l'imagination, on peut constater dans les *Salons* que Diderot crée sa propre méthode pour effacer la distinction entre le tableau et le réel. Cela affleure aussi dans la considération du paysage de Vernet ; en regardant le *Port de la Rochelle* [Fig. 26] dans le *Salon de 1763*, Diderot demande :

¹ Daniel ARASSE, *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, op. cit., p. 84.

Regardez le *Port de La Rochelle* avec une lunette qui embrasse le champ du tableau, et qui exclut la bordure ; et oubliant tout à coup que vous examinez un morceau de peinture, vous vous écrierez, comme si vous étiez placé au haut d'une montagne, spectateur de la nature même : Ô le beau point de vue ! [DPV, XIII, 388-389]



Fig. 26 - Claude-Joseph Vernet, *Port de La Rochelle*, 1763, Peinture à l'huile, 165 x 263 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Dans ce commentaire, Diderot ne demeure pas en tant que spectateur « passif » mais il devient plutôt « actif », et il incite le spectateur à élargir la scène de paysage comme dans le réel : « Le cadrage, cet artifice, s'il vient du regard du spectateur plus que de l'objet regardé, peut donner une illusion de réel plus grand¹. » En proposant de regarder le paysage avec une lunette, le salonnier incite le spectateur et le lecteur à oublier la bordure en restreignant leur champ de vision. Cette manière peut être interprétée comme un dispositif de la *camera obscura*, car Diderot essaie d'inviter le regard du récepteur à se limiter dans le cadre.

¹ Marie-Madeleine MARTINET, « Le cadre entre le champ et la figure », *Polysèmes* [En ligne], 11 | 2011, mis en ligne le 01 mars 2015. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/657> ; DOI : 10.4000/polysemes.657, p. 3.

Chapitre 3. L'interprétation visuelle dans les peintures

3.1. Parcours du regard

Après être entrée au Salon, nous avons considéré la distance entre le spectateur et le tableau, les éléments qui attirent le regard du spectateur, et les manières dont Diderot critique d'art attire le regard du spectateur. Désormais, il s'agit d'étudier la composition de l'œuvre d'art dont les caractéristiques et les détails impose un certain parcours du regard aux spectateurs. Plongeons-nous dans cette partie à l'intérieur de l'œuvre d'art.

Avant d'observer le parcours du regard, il est nécessaire de prendre en compte la place de la composition dans la peinture sur laquelle Alberti écrit dans *De Pictura* :

On ne peut ignorer ce qu'est la composition en peinture. La composition est l'agencement et disposition des parties qui forment l'œuvre. L'œuvre du peintre, prise dans son ensemble, c'est l'histoire ; les parties de l'histoire, ce sont les corps ; la partie d'un corps, le membre : la partie d'un membre, rien d'autre qu'une surface¹.

De cette explication d'Alberti, on peut conjecturer le parcours du regard dans l'œuvre d'art ; premièrement, le spectateur suit l'histoire de la peinture. Rappelons-nous que Diderot ne cesse d'associer son esthétique artistique à une esthétique théâtrale² ; de la même façon qu'il met l'accent sur les trois unités de temps, de lieu et d'action dans le théâtre, il applique cette règle à la peinture. Le salonnier écrit dans ses *Pensées détachées sur la peinture* de la composition : « Rien n'est beau sans unité, et il n'y a point d'unité sans subordination. Cela semble contradictoire, mais cela ne l'est pas » (Salons, IV, 387). La mise en parallèle entre la peinture et le théâtre à travers l'insistance sur ces unités se retrouve dans le commentaire de Diderot sur le peintre Louthembourg au Salon de 1767 : « Il n'y a sur le papier ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action » (DPV, XVI, 151). Et puis, la composition est conçue à travers « les parties de l'histoire », c'est-à-dire, « les corps » ; ceux-ci peuvent être compris comme les « êtres vivants³ » dans la peinture d'histoire, dans la scène de genre ou même dans le paysage. En dernier lieu, le « membre » qui est « la partie d'un corps » peut être envisagé comme l'« accessoire » dans la peinture. Cet élément secondaire influence le parcours du regard chez le spectateur ; par exemple, en commentant la composition de l'*Enfant gâté* [Fig. 27] de Greuze

¹ Leon Battista ALBERTI, *De Pictura*, Livre II, *op. cit.*, p. 47.

² Voir Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, PUF, Paris, 1998.

³ Dans ses *Essais sur la peinture* au paragraphe sur la composition, Diderot distingue de sa propre manière la peinture d'histoire de la peinture de genre : « Voici ce que c'est. La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte ; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie » (DPV, XIV, 399).

au Salon de 1765, Diderot écrit : « Il y a aussi trop d'accessoires, trop d'ouvrage. La composition en est alourdie, confuse » (DPV, IV, 185). Ainsi, l'accessoire peut empêcher de clarifier la composition d'un tableau.



Fig. 27 - Jean-Baptiste Greuze, *L'Enfant gâté*, entre 1760 et 1765, Peinture à l'huile, 66, 5 x 56 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.

À partir de ces multiples constituants, la force de « composition » est de « créer une certaine organisation visuelle¹ » dans laquelle elle fait apparaître son propre sens. Le spectateur, en face des œuvres d'art qui montrent leur composition, doit lire cette « organisation » en utilisant le sens du regard. De ce fait, nous allons analyser dans cette partie comment Diderot en tant que spectateur lit la « composition » des œuvres exposées ; en construisant son propre parcours du regard, le salonnier s'applique à lire le sens sous-entendu des œuvres exprimé par leur composition. Cette tentative du salonnier s'exprime sans cesse tout au long de ses *Salons* ; la description de la composition sert à commenter les œuvres d'art exposées à l'époque. Elle

¹ Daniel ARASSE, *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, op. cit., p. 41.

peut être plutôt longue, toutefois cela dépend évidemment de l'opinion de Diderot sur les compositions en question. Le salonnier dit dans le *Salon de 1767* : « Un tableau que je décris n'est pas toujours un bon tableau : celui que je ne décris pas en est à coup sûr un mauvais » (DPV, XVI, 254). Même si cela peut être une description interminable, le fait que Diderot décrit nous amène à marcher sur ses traces, et finalement à concrétiser notre parcours du regard en lisant ce qui est sous-entendu par la composition.

Avant d'examiner scrupuleusement le parcours du regard chez Diderot, songeons à la manière dont celui-ci définit la « composition » dans son *Encyclopédie* : « Un tableau bien composé est un tout renfermé sous un seul point de vue, où les parties concourent à un même but, et forment par leur correspondance mutuelle un ensemble aussi réel, que celui des membres dans un corps animal ; [...] » (DPV, VI, 475). Cette « correspondance mutuelle » peut être exécutée dans une « ordonnance » de peinture ; le chevalier Jaucourt définit l'« ordonnance » dans l'*Encyclopédie*, en distinguant la « composition pittoresque » de la « composition poétique¹ ». Diderot lui-même manifeste la difficulté d'ordonner la toile en commentant les œuvres de Lagrenée aîné au Salon de 1767 : « Il y a peu d'hommes, même parmi les gens de lettres, qui sachent ordonner un tableau » (DPV, XVI, 150). Parmi les œuvres d'art exposées aux Salons, les peintures de Greuze sont des occurrences qui réalisent adéquatement l'ordonnance. Au Salon de 1761, Diderot reconnaît l'ordonnance appropriée de l'*Accordée village* [Fig. 13] en disant « [l]a composition m'en a paru très belle ; c'est la chose comme elle a dû se passer. Il y a douze figures ; chacune est à sa place, et fait ce qu'elle doit » (DPV, XIII, 266-267). Ainsi, les « douze figures » qui sont bien situées à leur place concourent à une « correspondance mutuelle », de sorte que la composition de Greuze « est pleine d'esprit et de délicatesse » (DPV, XIII, 271). De même, la *Piété filiale* [Fig. 14] de ce peintre exposée au Salon de 1763 présente une bonne ordonnance : « Le nombre des personnages rassemblés dans un assez petit espace est fort grand ; cependant ils y sont sans confusion, car ce maître excelle surtout à ordonner sa scène » (DPV, XIII, 396). De ce fait, dans ces deux « scènes de genre », le peintre Greuze réussit bien l'ordonnance, il s'ensuit que sa composition est excellente ; à l'inverse du cas de l'*Enfant gâté*, Greuze ordonne bien de nombreuses figures dans ses scènes de genre. Du côté de la « composition poétique », qui ordonne l'action pour la rendre plus touchante et plus vraisemblable d'après Jaucourt, Diderot indique que la *Piété filiale* [Fig. 14]

¹ Article « Ordonnance (Peinture) », *L'Encyclopédie*, Volume XI, 1765, p. 594b. Le chevalier Jaucourt écrit : « on appelle *ordonnance* en Peinture le premier arrangement des objets qui doivent remplir un tableau, soit par rapport à l'effet général de ce tableau, et c'est ce qu'on nomme *composition pittoresque*, soit pour rendre l'action que ce tableau représente plus touchante et plus vraisemblable ; et c'est ce qu'on appelle *composition poétique*. »

a une composition convenable imaginant un malheureux changement de place des deux figures, le gendre et la fille : « Déplacer ce personnage, c'eût été renverser toute la composition : il y aurait eu quatre têtes de femme de suite, et l'enfilade de toutes ces têtes aurait été insupportable » (DPV, XIII, 397). De cette façon, la composition de Greuze démontre bien comment l'ordonnance bien exécutée forme une « correspondance mutuelle » entre les figures dans la peinture.



Fig. 28 - Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Les Instruments de la musique civile*, 1767, Peinture à l'huile, 112 x 144, 5 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Par ailleurs, le genre de la nature morte donne souvent lieu à des cas de « composition pittoresque » qui arrange des objets dans la peinture. Sur les *Deux Tableaux représentant divers instruments de musique* [Fig. 28] de Chardin au Salon de 1767, Diderot dit que « [c]es deux tableaux sont très bien composés. Les instruments y sont disposés avec goût » (DPV, XVI, 172). La disposition des instruments crée ainsi une composition pittoresque, et elle met la vue sur un chemin agréable et favorable. Il y a des peintures sur lesquelles le salonnier exprime son contentement en soulignant leur composition adéquate. Bien qu'il n'y ait pas de « vérité » dans la couleur et dans sa « richesse d'objets et d'idées », il complimente les *Pastorales et paysages* de Boucher au Salon de 1761 en disant qu'« [i]l n'y a aucune partie de ses compositions qui séparée des autres ne vous plaise ; l'ensemble même vous séduit » (DPV, XIII, 222). Au contraire, le « repos » dans l'œuvre peut être considéré comme un élément qui rend la composition excellente ; en commentant *Un Cavalier espagnol vêtu à l'ancienne mode* de Casanove au Salon de 1767, Diderot apprécie surtout le repos dans la composition : « Belle

composition, bien simple ; mais quel goût il faut avoir pour l'apprécier. Il n'y a ni éclat, ni tumulte, ni fracas de couleur et de figures ; rien de ce qui en impose à la multitude ; mais du repos » (DPV, XVI, 279).

Une critique sur la « composition » se trouve dans le commentaire sur la *Lecture* de Carle Vanloo au Salon de 1761 : « Rien à redire ni au dessin, ni à la couleur, ni à la disposition des objets » (DPV, XIII, 219). Au sein de critiques qui se succèdent, l'ordonnance devient une cible majeure. D'ailleurs, la *Résurrection* de Bachelier au Salon de 1759 est aussi critiquée sur tous les aspects y compris la composition : « Il n'y a ni couleur, ni composition, ni expression, ni dessin dans votre tableau » (DPV, XIII, 78).



Fig. 29 - Jean-Baptiste Leprince, *Vue d'un pont de la ville de Nerva*, Entre 1764 et 1765, Peinture à l'huile, 45, 6 x 55, 1 cm, Rouen, Musée des Beaux-arts de Rouen.

En dehors de l'ordonnance, la composition de la peinture est critiquée pour différentes raisons : « Pour le Prince, il n'en a fait qu'une plate composition : le pont est maigre et sans effet ; ces masses aiguës qui le soutiennent sont grossières, sans aucun de ces accidents qui en auraient rendu l'aspect piquant » (DPV, XIV, 228). Dans ce commentaire sur la *Vue d'un pont de la ville de Nerva* [Fig. 29] de Le Prince au Salon de 1765, la composition plate qui est constituée d'objets « sans effet » amène une critique du salonnier. Cette critique sur la composition de Le Prince se poursuit au Salon de 1767 où Diderot dit sur *Une Fille charge une vieille de remettre une lettre* : « toutes vos petites compositions ne sont que de riches écrans, de précieux éventails » (DPV, XVI, 313). L'emploi du terme « éventail » présente une dégradation de cette peinture alors que le salonnier utilise les adjectifs admiratifs, « riche » et « précieux ». Un autre peintre, Robert, est sévèrement critiqué comme Le Prince, pour son *Esquisse coloriée d'après nature à Rome* au Salon de 1767, Diderot reproche : « Pauvre de composition ; sans

effet ; les deux figures mauvaises ; cela n'a pas coûté une matinée à l'artiste, car il fait vite ; il valait mieux y mettre plus de temps et faire bien » (DPV, XVI, 367). Afin de bien exprimer la composition, il aurait fallu que le peintre prenne plus de temps puisque cette composition est pauvre et « sans effet ». De ce point de vue, on peut réfléchir sur une tendance de Diderot à préférer les grandes compositions. Comme il faut du temps pour bien les exprimer, leur effectivité devient un critère central du jugement du salonnier. Cette préférence se révèle dès le premier Salon, en 1759, à l'occasion duquel il écrit : « *La Mort de Virginie* par Doyen est une composition immense où il y a de très belles choses » (DPV, XIII, 81). Le commentaire sur le *Combat de Diomède et d'Énée* au Salon de 1761 est entamé par l'indication des dimensions : « Mais voici une des plus grandes compositions du Salon » (DPV, XIII, 254). L'évocation des dimensions se précise au point qu'il dit sur *Les Grâces enchaînées par l'Amour* dans le *Salon de 1763* : « Le premier est une grande composition de sept pieds six pouces de haut sur six pieds, trois pouces de large » (DPV, XIII, 342). Dans la description du *Mariage de la Vierge* dans le *Salon de 1763*, Diderot évoque sa préférence pour des peintures aux dimensions importantes : « Je ne balance pas à prononcer que *Le Mariage de la Vierge* est la plus belle composition qu'il y ait au Salon, comme elle est la plus vaste. Ce tableau a dix-neuf pieds de haut sur onze pieds de large, l'espace est immense et tout y répond » (DPV, XIII, 367). De façon surprenante, on voit ici que la dimension vaut explication de l'ambition de la composition, comme si les deux notions étaient non seulement corrélées mais parfaitement proportionnelles. Dans cet amour pour les grandes toiles se trouve ainsi exprimée la centralité de la composition dans le jugement esthétique du salonnier.

3.1.1. La genèse du parcours de regard

Diderot est doué d'une capacité à visualiser des scènes et des compositions telle qu'il se vante d'avoir conseillé ses amis peintres :

Chardin, Lagrenée, Greuze et d'autres m'ont assuré, et les artistes ne flattent point les littérateurs que j'étais presque le seul d'entre ceux-ci dont les images pouvaient passer sur la toile, presque comme elles étaient ordonnées dans ma tête.

Lagrenée me dit, donnez-moi un sujet pour la Paix, et je lui réponds ; montrez-moi Mars couvert de sa cuirasse, les reins ceints de son épée, sa tête belle, noble, fière, échevelée. Placez debout à son côté Vénus, mais Vénus nue, grande divine, voluptueuse ; jetez mollement un de ses bras autour des épaules de son amant, et qu'en lui souriant d'un souris enchanteur elle lui montre, la seule pièce de son armure qui lui manque, son casque dans lequel ses pigeons ont fait leur nid. [...] Greuze me dit, je voudrais bien peindre une femme toute nue, sans blesser la pudeur ; et je lui réponds, faites le modèle honnête. [DPV, XVI, 152]

Cette suggestion de la part du salonnier manifeste le fait qu'il a le don d'imaginer la composition de telle peinture qui ferait de l'effet aux spectateurs ; c'est ainsi qu'à la suite de cette citation, il conseille au troisième artiste qui demande un sujet d'histoire : « Placez au fond de votre tableau, les dehors d'une place assiégée. [...] Que je voie à gauche, un groupe de quatre figures ; [...] Qu'on voie à droite, Monsieur de saint Hilaire et son fils ; [...] » (DPV, XVI, 153-154). Les figures, les objets prennent leur place dans les œuvres d'art et les spectateurs « lisent » la manière dont elles sont composées. Diderot, en tant que critique d'art et lui-même spectateur, cherche à suivre la composition en décrivant les œuvres exposées ; plus précisément, il « remont[e] à la conception que le peintre ou le sculpteur s'était fait[e] de son œuvre et il en vérifi[e] l'exécution¹ ». En se prétendant lui-même le peintre ou le sculpteur, le salonnier arrive à analyser la composition des œuvres car il peut suivre ainsi l'intention du peintre et du sculpteur. Toutefois, comme il connaît bien ce qu'est une « bonne composition » au point qu'il conseille les peintres, Diderot critique parfois la composition des œuvres. Parmi ces démarches, une sorte de « décomposition » s'est mise en œuvre chez le salonnier pour qu'il puisse bien vérifier la composition des œuvres d'art ; à travers ce processus de décomposition des éléments de l'œuvre, le salonnier obtient un motif pour créer son « parcours du regard » qui l'amène à comprendre la composition, voire le sens des œuvres.

Le morcellement de l'œuvre d'art chez Diderot témoigne non seulement de « la liberté de regard que s'arrog[e] le salonnier² » mais aussi de la construction de sa propre conception du « parcours de regard » basé sur l'observation de la composition. D'après l'analyse de Louis Marin, les tableaux permettent aux spectateurs une sorte de « jeu libre du regard³ » dans lequel le regard des spectateurs circule aléatoirement dans les œuvres d'art et dans lequel ces derniers élaborent leur lecture en suivant un certain parcours de regard ; mais comme Louis Marin l'indique, « l'objet pictural pour l'étude sémiologique est constitué par l'ensemble indissociable du tableau et de sa lecture entendue comme totalité enchaînée et ouverte des parcours possibles⁴. » En tenant compte du fait que le sens de la vue et la critique d'art chez Diderot s'approfondissent avec ses expériences, cette conception « empirique » le porte à lire les œuvres d'art en se soumettant à un parcours, c'est-à-dire à son propre parcours de regard. Celui-ci est à suivre afin de chercher la signification des œuvres, il entraîne plus tard les spectateurs à

¹ Herbert DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, op. cit., p. 143.

² Nathalie KREMER, *Traverser la peinture, Diderot-Baudelaire*, op. cit., p. 50.

³ Louis MARIN, *Études sémiologiques, Écritures, Peintures*, Klincksieck, Paris, 1971, p.22.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

découvrir le sens du « détail », la « ligne de liaison » de regard, et enfin la « perspective des peintres » qui comporte le plan dans la peinture. Le parcours du regard, autrement dit l'ordre de la description chez Diderot est dirigé par le contenu sémantique de l'œuvre, qui présente une sorte de signification narrative aux spectateurs.



Fig. 30 - Leprince, *Bonne Aventure*, 1782, Tapisserie, 362 x 379 cm, Paris, Musée Jacquemart-André

L'importance du contenu sémantique se manifeste dans plusieurs descriptions de Diderot ; l'ordre de sa description change en fonction de la portée du sens déterminé par le salonnier. Celui-ci construit la composition mentale du lecteur en commençant sa description par la toile au fond de la scène représentée, autrement dit le paysage. Lorsqu'il commente la *Bonne Aventure* [Fig. 30] de Le Prince dans le *Salon de 1767*, bien que cette œuvre ne soit pas un paysage, Diderot commence sa description :

La scène est au fond d'une forêt. Sous une espèce de tente formée d'un grand voile soutenu par des branches d'arbres, on voit un grand berceau ou lit ambulante monté sur des roues, et propre à être traîné par des chevaux. Plus sur le fond, derrière le lit roulant et les chevaux, quelques-uns de nos sorciers. Hors de la tente, à droite, sur le devant et à terre, un collier de cheval, des moutons, une cage à poulets. Au centre de la toile, plus sur le fond, un Russe et sa femme debout. [DPV, XVI, 305]

Ainsi, avant d'arriver à la scène principale où une vieille accroupie dit la bonne aventure à un Russe et à sa femme, Diderot tourne son regard vers le paysage étant donné que la sémantique de la scène s'est construite à partir de la « forêt » où l'artiste Le Prince dit qu'il y a « des hordes

de prétendus sorciers qui vivent, [...] Ils errent et prédisent. Ils campent [...] » (DPV, XVI, 304). Remarquons que le salonnier met l'accent sur le paysage dans la mesure où il apprécie les œuvres d'art sans prendre en compte le genre des peintures. L'exécution adéquate du paysage devient un critère essentiel dans la mesure où Diderot établit le parcours du regard. L'importance du paysage se manifeste face au *Jugement de Pâris* de Pierre au Salon de 1761 : « Sans le charme du paysage, quelque bien qu'on se tire des figures, on ne réussira qu'à moitié » (DPV, XIII, 228). Au contraire, dans le cas où le paysage entrave le parcours du regard selon la sémantique de la scène représentée, Diderot le critique sévèrement comme le montre le commentaire de l'*Amour rémouleur* de Lagrenée aîné au Salon de 1767 : « La scène se passe au-devant d'un paysage. Ah quel paysage ! il est pesant ; les arbres comme on les voit aux dessus-de-porte du pont Notre-Dame ; nul air entre leurs troncs et leurs branches ; nulle légèreté ; nulle touche aux feuilles ; [...] » (DPV, XVI, 129). Le paysage mal exprimé gêne le parcours du spectateur au point qu'il frappe le regard du salonnier par sa déficience d'expression picturale. Le paysage est aperçu comme une toile de fond théâtrale empêchant l'effet d'illusion de peinture.



Fig. 31 - Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné, *Renaud et Armide*, 1766, Peinture à l'huile, 60 x 70 cm, Collection particulière.

Tout au début du commentaire de *Renaud et Armide* [Fig. 31] de Lagrenée aîné au Salon de 1767, Diderot prend plus de temps avant d'arriver aux figures principales à cause du paysage mal peint : « À gauche du tableau ou à droite du spectateur, un bout de paysage, des arbres bien verts, d'un vert bien égal, bien lourds, bien épais, on ne saurait plus mal touchés. Au pied de ces vilains arbres, un bout de roche. [...] Sur ce riche coussin, Armide assise » (DPV, XVI, 140).

De même, *Une Baigneuse* de Lagrenée au même Salon s'ouvrit : « Sur le fond, un froid, lourd, et vilain paysage, collé » (DPV, XVI, 144). Le « vilain paysage » prend de cette façon le commencement du parcours de regard chez Diderot même si le contenu principal de l'œuvre qui devrait être en tête conserver le sens et la logique de la toile est plutôt la figure de la baigneuse. Le parcours du regard est ainsi pris en compte tout en considérant plusieurs éléments constituant la composition des peintures.

3.1.2. La direction exacte : le regard ponctuel

Diderot décrit les œuvres d'art en présentant une direction précise du regard dans le but de concrétiser le parcours induit par la composition de la toile. Il désigne la place précise de la figure ou de l'objet décrit à la lumière du sens produit par l'œuvre commentée. Avant de former son propre parcours de regard afin de préciser le sens de l'œuvre, il décrit même les figures qui n'ont pas de sens dans la peinture ; dans son premier *Salon de 1759*, Diderot écrit sur la *Piscine miraculeuse* de Vien : « tout le côté droit est brouillé d'un tas de figures jetées pêle-mêle, sans effet et sans goût » (DPV, XIII, 74). Avec le temps et l'expérience, le salonnier arrive à préciser la place des figures principales, il invite de cette manière les spectateurs à suivre son regard.



Fig. 32 - Carle Vanloo, *Les trois Grâces*, 1763, Peinture à l'huile, 58,4 x 46 cm, Los Angeles, The Los Angeles County Museum of Art.

Sur les *Grâces* [Fig. 32] de Carle Vanloo au début du *Salon de 1763*, Diderot expose concrètement : « Celle qui est à droite du spectateur, se voit par le dos, celle du milieu, de face, la troisième de profil » (DPV, XIII, 342). Nous suivons donc naturellement le regard du salonnier qui commence à voir la déesse qui se situe à droite. La direction de regard se précise selon les figures principales qui portent le sens de l'œuvre ; tout au début de la description de *l'Angélique et Médor* [Fig. 20] de Boucher dans le *Salon de 1765*, Diderot écrit : « Les deux figures principales sont placées à droite de celui qui regarde » (DPV, XIV, 58). Or, cette direction exacte indiquée par le salonnier permet de signaler discrètement la difficulté de lire la composition dans certaines peintures. En commentant le *Repas donné par Assuerus aux Grands de son royaume* de Restout au Salon de 1763, Diderot dit qu' « [o]n n'aperçoit à droite et à gauche que quelques subalternes occupés à servir. La table cache les personnages importants. On aperçoit seulement vers le fond quelques sommets de têtes » (DPV, XIII, 348). Les personnages principaux sont dissimulés, le spectateur perd sa direction de regard pour chercher le sens de l'œuvre, et il n'aperçoit que les personnages secondaires dans cette composition. Comme l'indique Louis Marin, le « syntagme pictural¹ » vient du sujet dans la peinture d'histoire, et il s'agit donc de bien représenter dans la composition les figures qui sont au centre du sujet. Par ailleurs, quant au paysage et à la nature morte qui n'ont pas de récit propre, nous commençons notre parcours du regard par contempler « la substance visuelle² » des tableaux.

D'une part, la peinture dont le sujet n'est pas historique mais qui a son sujet comme la « scène de genre », suggère une direction exacte de regard ; une figure surgit face aux spectateurs dans le cas d'*Un Cavalier espagnol vêtu à l'ancienne mode* de Casanove au Salon de 1767 : « On n'aperçoit qu'un cavalier sur son cheval. Il vient à vous ; et l'homme et l'animal docile sont de la plus grande vérité » (DPV, XVI, 279). En regardant cette scène, le regard du spectateur est fixé sur une place exacte où le chevalier sur son cheval « vient à lui ». La fixation du regard se déroule différemment dans la scène de genre de *Le Prince* au Salon de 1765, où Diderot commence sa description sur les *Préparatifs pour le départ d'une horde* ainsi : « À droite, des arbres auxquels on a suspendu un cimenterre, un carquois plein de flèches et d'autres armes. Un Kalmouk est occupé à les détacher, il obéit à l'ordre de son officier qui est debout et qui lui commande » (DPV, XIV, 225). Comme pour un cas de paysage, le salonnier pointe d'abord la « substance visuelle », c'est-à-dire les « arbres » dans cette peinture pour mettre l'accent sur le sens de l'œuvre qui est la préparation d'une horde. Le paradigme du paysage se

¹ Sur le « syntagme pictural » selon les genres de peinture, voir *Études sémiologiques, Écritures, Peintures* de Louis MARIN, *op. cit.*, p. 23-25

² *Ibid.*

retrouve dans une esquisse des *Autres Ruines*¹ exposées au Salon de 1767, Diderot commence sa description : « Grande fabrique occupant la droite, la gauche et le fond de l'esquisse » (DPV, XVI, 364). Le salonnier y remarque tout d'abord la substance visuelle de « grande fabrique » qui occupe tous les côtés du regard.

D'autre part, le salonnier « tourne son regard » vers la composition des peintures, et il propose une direction exacte autour de tel élément de composition qui joue un rôle essentiel dans la mesure où les spectateurs discernent le sens de l'œuvre. Par exemple, dans le commentaire du *Fils ingrat* de Greuze dans le *Salon de 1765*, Diderot propose dès le début : « Imaginez une chambre où le jour n'entre guère que par la porte [...] Tournez les yeux autour de cette chambre triste et vous n'y verrez qu'indigence » (DPV, XIV, 196). Diderot propose une sorte de « panorama » sur cette chambre où se déroule la scène pathétique, et par là, le spectateur arrive à comprendre la situation en profondeur, le sujet de cette scène de genre. En outre, cet infléchissement du regard prend du sens lorsque le salonnier évoque une figure secondaire qui est bien exprimée dans la composition : après avoir décrit l'ange près de la Religion dans le *Saint Denis prêchant la loi en France* [Fig. 24] de Vien au Salon de 1767, Diderot poursuit que « [l'ange] est bien étendu. Je vois devant et derrière lui un grand espace. Il traverse le vague. Je le mesure du bout de son pied, jusqu'à l'extrémité de la main dont il tient la couronne. Mon œil tourne tout autour de lui. Il donne une grande profondeur à la scène » (DPV, XVI, 101). Bien qu'il ne soit pas une figure « primaire » de la scène, la figure d'ange devient un intermédiaire pour accéder à la scène principale à travers le mouvement du regard autour de lui. La fixation oculaire sur l'ange – « qui [l']y fait discerner trois plans principaux très marqués » (DPV, XVI, 101) constitués en figures de la Religion, de l'ange et du prêchant – enchaîne la figure secondaire et le parcours du regard : cette construction des plans approfondit la scène par une fascination visuelle envers l'ange.

3.1.3. « C'est mon allure » : de droite à gauche

La préférence d'un parcours de regard a été déterminée chez Diderot : il aime regarder de droite à gauche au point qu'il affirme sans détour « c'est mon allure » (DPV, XIV, 174). Cette allure de regard ne se réduit pas à montrer sa propre méthode de lire la composition picturale, mais ses efforts pour permettre à ses lecteurs de se composer la toile mentalement. Le salonnier lui-même demande à son interlocuteur au milieu de sa description décousue : « – Aurez-vous bientôt fini ? dites-vous. – [...] M'avez-vous suivi ? Cela s'est-il arrangé dans votre

¹ Selon la note n° 628 (DPV, XVI, 364), La description de Diderot suppose qu'il s'agit d'une œuvre n° 4 de la *Collection des dessins d'Hubert Robert au Musée de Valence* (Lyon, 1968, cat. Par M. Beau).

tête ? » (DPV, XIV, 113-114). Or, malgré sa prédilection sur cette allure de composer la peinture, Diderot essaie de respecter le cadrage établi par le peintre dans le *Salon de 1767* où il commente le *Musicien champêtre* de Le Prince : « Je m'établis sur la bordure, et je vais de la droite à la gauche » (DPV, XVI, 309). En ne restant pas seulement vers la bordure de la peinture, il avance en entrant dans cette scène, puis explique sa propre allure de droite à gauche.

Étant donné que le parcours du regard a pour but d'analyser la composition et puis d'arriver au contenu sémantique de l'œuvre, nous allons considérer ici l'« allure » du salonnier en fonction des « genres » de peintures. Rappelons-nous que le « syntagme pictural » lu par le spectateur a son sens à condition de pouvoir atteindre à un sens dans l'image elle-même en passant par la considération des composants comme les figures, les substances visuelles dans les œuvres d'art.



Fig. 33 - Carle Vanloo, *Auguste fait fermer les portes du temple de Janus*, 1765, Peinture à l'huile, 300 x 301 cm, Amiens, Musée de Picardie.

Observons d'abord les peintures d'histoire où Diderot regarde de droite à gauche afin d'éclaircir le contenu de l'œuvre. Le salonnier montre explicitement ce parcours de regard dans le *Salon de 1765* face à l'*Auguste fait fermer les portes du temple de Janus* [Fig. 33] de Carle Vanloo ; suivons-nous ensemble le regard de Diderot :

À droite de celui qui regarde, le temple de Janus placé de manière qu'on en voit les portes. Au-delà des portes, contre la façade du temple, la statue de Janus sur un piédestal. En deçà, un trépied avec son couvercle à terre. Un prêtre vêtu de blanc, les deux mains passées dans un gros anneau de fer, ferme les portes couvertes en haut, en bas et dans leur milieu de larges bandes de tôle. À côté de ce prêtre, plus sur le fond, deux autres prêtres vêtus comme le premier. En face du prêtre qui ferme, un enfant portant une

urne et regardant la cérémonie. Au milieu de la scène et sur le devant, Auguste, seul, debout, en habit militaire, en silence, une branche d'olivier à la main. Au pieds d'Auguste, sur le même plan, un enfant, un genou en terre, une corbeille sur son autre genou et jetant des fleurs. Derrière l'empereur, un jeune prêtre dont on ne voit presque que la tête. Sur la gauche, à quelque distance, une troupe mêlée de peuple et de soldats. Du même côté, tout à fait à l'extrémité de la toile et sur le devant, un sénateur vu par le dos et tenant un rouleau de papier. [DPV, XIV, 29]

Comme la peinture d'histoire représente une anecdote, de nombreuses figures y sont également décrites, il est indispensable par conséquent de suivre le parcours de regard pour que le spectateur puisse bien intégrer l'histoire de la peinture. Ici, le salonnier nous fait suivre son parcours de regard par sa description ; on part du « temple » et on va jusqu'à la « statue », suivie d'un « prêtre » qui ferme les portes à « deux autres prêtres » à côté, d'un « enfant » qui porte une urne à « Auguste » au milieu de la scène, et d'un « autre enfant » agenouillé pour jeter des fleurs à un « autre prêtre », enfin à « une troupe mêlée de peuple et de soldats » et à « un sénateur » qui porte un rouleau. Cette manière de discerner la composition de l'œuvre n'est pas voulue par le peintre ; comme le centre d'intérêt est une figure d'Auguste, le peintre a tendance plutôt à mettre cette figure au premier plan. Les peintres traitent différents plans dans leurs œuvres, c'est une manière commune de construction ; nous allons considérer ce point dans la partie suivante. Notons toutefois que le regard de droite à gauche du salonnier inverse le mouvement de lecture¹.



Fig. 34 - Jean-Baptiste Deshayes, *Le Mariage de la Vierge*, 1763, Peinture à l'huile, 104 x 62 cm, Douai, Collégiale Saint-Pierre.

¹ Pour les autres peintures d'histoire, qui représentent de nombreuses figures comme le cas de Carle Vanloo dont on a traité, le parcours de droite à gauche de Diderot s'applique de la même manière dans les peintures suivantes : le *Repas de Tantale*, l'*Hercure enfant, étouffant des serpents, au berceau de Taraval* (1767), le *Triomphe de la Justice*, une *Sainte Famille* de Durameau (1767), et le *Jugement de Midas* de Bonieu (1767).

Cette démarche s'applique aussi dans les peintures d'histoire qui ont des figures en haut de la scène ; dans une construction qui est souvent triangulaire. Toutefois, le parcours de droite à gauche est mis en place dans ces peintures car la portée des figures, situées en haut de la peinture, n'est pas trop importante. Une gigantesque composition appréciée par Diderot, le *Mariage de la Vierge* [Fig. 34] de Deshayes est décrite ainsi dans le *Salon de 1763* :

On voit à droite l'autel et le candélabre à sept branches. Le grand-prêtre est placé sur le haut des marches, le dos tourné à l'autel et le visage vers les époux. Il a les bras étendus et la tête élevée au ciel. [...] Les deux époux sont à genoux sur les derniers degrés. [...] Derrière l'époux est une sainte Anne [...] À côté de la sainte Anne, derrière la Vierge est une grande fille, [...]. À droite du grand-prêtre et de l'autel, le peintre a jeté des assistants témoins de la cérémonie ; [...]. À gauche du grand-prêtre et sur le devant du tableau, il a placé deux lévites vêtus de blanc, [...]. [DPV, XIII, 368]

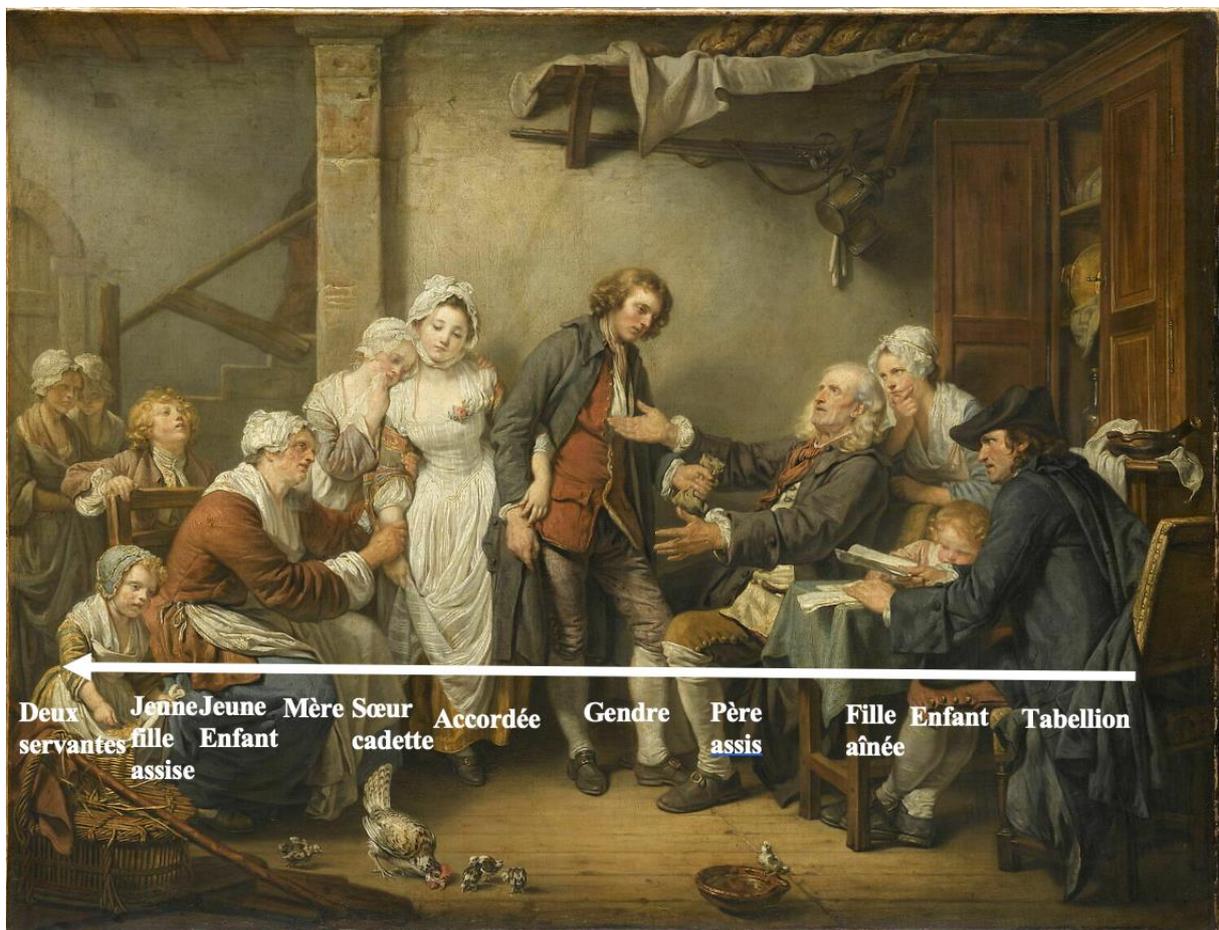
Jusqu'au milieu de sa description de la composition, Diderot ne mentionne pas la présence des anges en haut de la peinture. Il poursuit son regard de droite à gauche en désignant une par une les figures qui remplissent cette scène du mariage. Le salonnier mentionne à peine les anges en haut en disant : « Ils [des gens] disent aussi que la gloire qui remplit le haut du tableau est un peu lourde, et il faut leur accorder ce point ; [...]. Pour ces anges groupés ; ils ne peuvent nier leur légèreté. Ils sont suspendus dans les airs, et l'on n'est point surpris qu'ils y restent » (DPV, XIII, 368). Ainsi, la présence des anges a un effet faible dans la mesure où Diderot continue son parcours de regard. Le *Saint Denis prêchant la loi en France* [Fig. 24] de Vien au Salon de 1767 se compose de la même manière que la peinture d'histoire de Deshayes ; le salonnier commence sa description ainsi :

À droite, c'est une fabrique d'architecture, la façade d'un temple ancien, avec sa plate-forme au-devant. Au-dessus de quelques marches [...], vers l'entrée du temple, on voit l'apôtre des Gaules prêchant. Debout derrière lui, quelques-uns de ses disciples ou prosélytes. À ses pieds, en tournant de la droite de l'apôtre, vers la gauche du tableau, un peu sur le fond, agenouillées, assises, accroupies, quatre femmes dont [...] la quatrième regarde avec joie. Celle-ci retient devant elle son enfant [...]. Derrière ces femmes, [...] trois vieillards [...]. Continuant de tourner dans le même sens, une foule d'auditeurs hommes, femmes, enfants, [...]. [DPV, XVI, 94]

Comme chez Deshayes, la présence de la Religion n'est évoquée qu'à la suite de toutes les descriptions de composants : « Au haut, vers le ciel, sur des nuages, la Religion assise, un voile ramené sur son visage, tenant un calice à la main » (DPV, XVI, 95).

Ce parcours de regard est approprié lorsque la peinture d'histoire ne représente que quelques figures principales ; pour le *Clergé ou la Religion qui converse avec la Vérité* de

Lagrenée aîné¹ au Salon de 1767, Diderot adopte la même démarche : « À droite, une petite Religionnette, de treize à quatorze ans, accroupie à terre, voilée, [...] Devant elle, une Vérité, [...] derrière cette Vérité, un petit génie renversé sur un nuage » (DPV, XVI, 121-122). De même, sur le *Jésus Christ et la Samaritaine* de Brenet, exposé au même Salon, après avoir évoqué le peintre, le salonnier arrive à décrire cette composition : « On voit à droite, la Samaritaine appuyée sur le bord du puits. À gauche, le Christ assis et la dominant ; par-derrière le Christ, quelques apôtres scandalisés de leur divin maître surpris en conversation avec une femme [...] » (DPV, XVI, 381). De ce fait, malgré le nombre de figures qui est plutôt restreint par rapport aux peintures précédentes, nous pouvons constater que Diderot continue à décrire la composition selon son parcours de regard de droite à gauche.



Deux servantes Jeune fille assise Jeune enfant Mère Sœur cadette Accordée Gendre Père assis Fille aînée Enfant Tabellion

Les « scènes de genre » sont aussi expliquées par ce parcours de regard de droite à gauche chez Diderot. D'une manière semblable à la peinture d'histoire, il existe les scènes de genre qui énumèrent de nombreux personnages dans la scène ; parmi elles, l'*Accordée de*

¹ Le *Persée, après avoir délivré Andromède* de Lagrenée dans le même *Salon de 1767* est aussi décrit de la même manière, en passant de droite à gauche, le salonnier évoque les figures de Persée, d'Andromède, et d'un Amour.

Village de Greuze dans le Salon de 1761 démontre bien cette démarche. Diderot commence sa description ainsi :

À droite de celui qui voit le morceau est un tabellion assis devant une petite table, le dos tourné au spectateur. [...] Entre les jambes du tabellion, le plus jeune des enfants de la maison. Puis en continuant de suivre la composition de droite à gauche, une fille aînée debout, [...]. Le père assis dans le fauteuil de la maison. Devant lui son gendre debout, [...]. L'accordée debout aussi, [...] ; l'autre bras saisi par la mère qui est assise au-dessous. Entre la mère et la fiancée, une sœur cadette debout, [...]. Derrière ce groupe, un jeune enfant qui s'élève sur la pointe des pieds [...]. Au-dessous de la mère sur le devant, une jeune fille assise qui a de petits morceaux de pain coupé dans son tablier. Tout à fait à gauche, dans le fond, et loin de la scène, deux servantes debout qui regardent. [DPV, XIII, 267-268]

L'explication des figures commence par la droite, d'un tabellion à deux servantes, le salonnier décrit ensuite les figures une par une comme il l'a fait pour les peintures d'histoire. Tandis que le contenu principal est le père qui donne la dot de sa fille, Diderot recense chaque personnage afin de faire comprendre la composition dans son unité. D'autres scènes de genre de Greuze, composées de plusieurs figures, sont exprimées par cet enchaînement de droite à gauche ; la *Mère bien-aimée* et les *Sevreuses* sont des exemples dans le *Salon de 1765*, car en commentant la première, Diderot décrit : « Établissons le local. La scène se passe à la campagne. On voit dans une salle basse, en allant de la droite à la gauche, un lit ; [...] puis la mère bien-aimée renversée [...] et tous ses enfants répandus sur elle [...]. Tout à fait vers la gauche, [...] le mari qui revient de la chasse ; [...] » (DPV, XIV, 194-195). De la figure principale, la mère bien-aimée et de ses enfants autour d'elle, le salonnier passe son regard jusqu'à la figure située tout à gauche, le père des enfants. De même, dans les *Sevreuses*, Diderot décrit la composition : « En allant de droite à la gauche, trois tonneaux debout sur une même ligne ; [...] un enfant qui conduit un chien [...] une paysanne sur le giron de laquelle une petite fille est endormie. [...] une autre femme assise et groupée avec trois petits enfants ; derrière elle, un berceau [...] » (DPV, XIV, 202). De cette façon, le parcours de regard passe d'un enfant à droite à une femme à gauche. Le parcours de regard de ces trois scènes de genre de Greuze nous fait apercevoir le contenu de la scène en passant par l'énumération des figures.



Fig. 35 - Pierre-Antoine Baudouin, *Le coucher de la mariée*, 1767, Gouache, 36 x 31, 7 cm, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.

Or, les figures de scènes de genre de Baudouin, considéré comme un peintre « prédicateur des mauvaises mœurs » chez Diderot, sont expliquées de la même manière que celles de Greuze ; par exemple, dans le commentaire du *Coucher de la mariée* [Fig. 35] au Salon de 1767, le salonnier décrit :

Entrons dans cet appartement et voyons cette scène. À droite cheminée et glace. Sur la cheminée et devant la glace, flambeaux à plusieurs branches et allumés. Devant le foyer, suivante accroupie qui couvre le feu. Derrière celle-ci, autre suivante accroupie qui, l'éteignoir à la main, [...] ; au côté de la cheminée en s'avançant vers la gauche, troisième suivante debout, tenant sa maîtresse sous les bras [...]. La jeune mariée s'est laissé vaincre. [...] Son époux, en robe de chambre est à ses [la mariée] pieds [...]. On ne le voit que par le dos. Il y a au chevet du lit une quatrième suivante qui a levé la couverture. Tout à fait à gauche sur un guéridon, un autre flambeau à branches ; sur le devant du même côté une table de nuit, avec des linges. [DPV, XVI, 286-287]

Avant de désigner le côté droit de la scène, le salonnier fait entrer le spectateur pour bien suivre son regard ; de la première suivante à la quatrième, nous suivons naturellement de droite à gauche la composition de cette scène. Dans le même *Salon*, Diderot commente directement la scène du *Sentiment de l'Amour et de la nature cédant pour un temps* : « À droite, sur le devant, l'extrémité du lit qu'on appelle le lit de misère. Plus sur le fond, un quidam, [...]. Tout à fait à gauche, [...] un jeune talon rouge, [...] » (DPV, XVI, 292). De cette manière, le regard de Diderot indique chaque figure de droite à gauche. Suite à cette description, le salonnier commente la *Chaumière* : « À droite, grande porte de grange. [...] Au centre de la toile et du tableau, une vieille, le dos courbé, le visage allumé de colère, les poings sur les côtés, gourmandant sa fille étendue sur une botte de paille qu'elle partage avec un jeune paysan [...] ». Tout à fait à gauche, espèce de retraite ou d'enfoncement où l'on a placé des outils de laboureur. (DPV, XVI, 295). Cette fois, la description se finit sur l'objet qui se situe à gauche ; cela justifie le fait que le salonnier s'attache à parcourir la toile de droite à gauche alors que le sujet se focalise plutôt sur les trois figures d'une mère, de sa fille et d'un jeune paysan. En outre, ce commentaire démontre que Diderot applique ce parcours de regard même lorsque le nombre de figures est restreint de même manière dans la peinture d'histoire.

Plusieurs pastorales au Salon de 1765, exposées par Boucher, un autre représentant des « mauvaises mœurs », confirme la prédilection de la lecture de droite à gauche chez Diderot ; même s'il ne décrit que certaines figures de berger, l'*Autre Pastorale*, appelée la *Jardinière endormie*, est décrite ainsi : « C'est l'image d'un délire. À droite, sur le devant, toujours la bergère Catinon ou Favart couchée et endormie, [...] En face de la dormeuse, un berger debout qui la contemple ; [...] » (DPV, XIV, 61-62). Sur la troisième pastorale, appelée la *Lecture de la lettre*, il commente : « À droite on voit deux jeunes filles, l'une sur le devant et lisant la lettre, sur le plan qui suit, sa compagne. [...] À gauche, des chèvres, des boucs et des moutons » (DPV, XIV, 64). Tandis que la focalisation de Diderot sur une figure se réduit comme il y a moins de figures, le salonnier tient à son parcours de regard de droite à gauche dans ces pastorales. L'œuvre de Fragonard intitulée *l'Absence des pères et mères, mise à profit* s'explique différemment malgré cette persistance chez Diderot ; il décrit les figures plus tard en insistant d'abord sur les objets entourés en commençant comme suit : « À droite, sur de la paille, un havresac et une carnassière [...] » (DPV, XIV, 265).

Enfin, les pastorales russes de Le Prince sont aussi décrites de la même manière chez Diderot ; celui-ci écrit dans le *Salon de 1765* sur le *Berceau pour les enfants* [Fig. 36] :

Dans le *Berceau pour les enfants* on voit, à droite, une portion d'une baraque en bois ; à la porte de cette baraque, sur un banc grossier, un vieux paysan en chemise, [...] ; autour du vieillard, à terre, sur le devant, parmi de mauvaises herbes, une terrine, un auget, des bâtons, un coq qui cherche sa vie ; devant le vieillard une espèce de petit hamac occupé par un bambin gras, potelé, bien nourri, tout nu, étendu sur ses langes. [...] Une grande servante assez jeune et assez bien vêtue pour n'être pas la femme du vieux paysan, tire la corde comme si c'était son dessein d'élever le hamac ou berceau, ou peut-être de le descendre. Autour du hamac, deux autres enfants, l'un sur le fond, l'autre sur le devant, l'un vu de face, l'autre par le dos, tous les deux regardant avec joie le petit suspendu. Sur le devant une chèvre et un mouton. Plus vers la gauche, une vieille avec sa quenouille et son fuseau ; [...]. Tout à fait à gauche, vers le devant et sur le fond, chaumière et hameau. [DPV, XIV, 232]



Fig. 36 - Jean-Baptiste Leprince, *Le Berceau pour les enfants*, 1765, Peinture à l'huile, 59 x 74 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

De ce fait, même dans la peinture de genre où Le Prince représente la scène russe, le salonnier s'en tient à son explication par le parcours de regard de droite à gauche. Ici, le parcours de regard se montre moins rectiligne, il se varie en chicane afin de bien expliquer chaque élément de la peinture. En outre, les autres scènes de genre de Le Prince sont décrites de la même manière ; dans le *Salon de 1767*, il commente l'*On ne saurait penser à tout* de Le Prince comme chez Baudouin où il fait entrer le spectateur dans la scène : « Entrez et vous verrez à droite sur le fond une espèce de chaumière très pittoresque ; [...] » (DPV, XVI, 303).

En troisième lieu, même si ces œuvres relèvent plutôt de la scène de genre que du portrait, nous pouvons nous pencher sur les œuvres qui représentent les portraits de famille dans une scène. Dans le *Salon de 1765*, Diderot dit face à *Un Père arrivant dans sa terre où il est reçu*

par ses enfants dont il était tendrement aimé de Roslin : « Je vais prendre ma description par la droite et la suivre jusqu'à l'extrémité gauche de la toile » (DPV, XIV, 142). Le salonnier décrit la scène selon ce déroulé de droite à gauche, d'une figure à l'autre. Ce parcours se retrouve dans *Un Tableau de famille et plusieurs portraits* de Voiriot du *Salon de 1767* ; mais Diderot ne précise pas sa description sur chaque figure en appelant cette œuvre un « mauvais tableau », il ne dit que : « À droite, le père et la mère à un balcon ; au-dessous de ce balcon leurs petits enfants déguisés en marmottes et en marmots » (DPV, XVI, 255).

Maintenant nous allons observer comment Diderot met en pratique ce parcours de regard dans les « paysages » aux Salons. Dans la « Promenade Vernet », le salonnier entre dans la scène en tant que promeneur et il y exerce la même démarche de regard de droite à gauche. Dès le premier site, il se met à décrire ainsi : « À ma droite, dans le lointain, une montagne élevait son sommet vers la nue. [...] Le bas de cette montagne nous était dérobé par la masse interposée d'un rocher. Le pied de ce rocher s'étendait en s'abaissant et en se relevant et séparait en deux la profondeur de la scène » (DPV, XVI, 175-176). Les objets de regard se transforment en composants de la nature, cependant sa direction reste la même ; de droite à gauche, le promeneur Diderot enchaîne chaque détail de la nature pour décrire le paysage de Vernet. Le commencement du deuxième site se déroule également à la droite du promeneur :

C'étaient à droite des montagnes couvertes d'arbres et d'arbustes sauvages. [...] Au pied de ces montagnes, un passant [...], se hâtait vers la route même qui nous avait conduits. [...] Après une marche assez longue, nous nous trouvâmes sur une espèce de pont, une de ces fabriques de bois, [...]. Je descends ; [...] me voilà au côté gauche de la scène. Je m'avance le long de la rive du lac formé par les eaux du torrent, jusqu'au milieu de la distance qui sépare les deux chaînes, je regarde, je vois le pont de bois à une hauteur et dans un éloignement prodigieux. Je vois depuis ce pont, les eaux du torrent arrêtées dans leur cours [...]. Un bruit éclatant me fait regarder à ma gauche. [...] Plus près de moi, presque au pied des montagnes de la gauche s'ouvre une large caverne obscure. [...] En suivant la même rive, à gauche, sur une petite plage plus élevée, un groupe d'hommes et de femmes, tel qu'un peintre intelligent l'aurait imaginé ; plus loin un paysan debout. [DPV, XVI, 181-183]

Comme cela, même si la déambulation du salonnier est fictive, il essaie de pointer chacun des objets de la nature en se promenant dans le paysage de Vernet. La direction de son regard est de même de droite à gauche tout au long de sa promenade. Quand il arrive finalement au septième tableau de Vernet, Diderot entreprend la description des objets de nature en disant : « On voit à droite, une fabrique [...] » (DPV, XVI, 224) .

En rappelant le fait que le parcours de regard se construit autour de la « substance visuelle » dans les genres de peinture qui n'ont pas d'histoire, les paysages de Casanove et de

Loutherbourg du *Salon de 1767* démontrent bien comment le salonnier applique son parcours de regard en désignant chaque détail naturel de droite à gauche. En commentant un des *Deux Paysages avec figures* de Casanove¹, Diderot écrit : « À droite, grande et large masse de rochers. [...] Une mousse tendre, une verdure obscure, jaunâtre et chaude les revêt. Ils sont prolongés de la droite vers la gauche [...] » (DPV, XVI, 281). L'objet de regard se transforme en « masse de rochers » et en « mousse tendre » dans le paysage ; également pour *Une Marine* de Loutherbourg, le salonnier entame sa description : « On voit à droite un grand pan de murailles ruinées, [...]. Plus vers la gauche, au-dessus du même mur et un peu dans l'enfoncement, une assez haute portion de tour gothique, [...]. [...] Plus vers la gauche, un autre vaisseau » (DPV, XVI, 392-393). Le regard de Diderot ne cesse de passer de droite à gauche dans les paysages² de Loutherbourg dans le *Salon de 1767* ; la description de *Cascade* se déroule de droite à gauche en commentant aussi les animaux dans le paysage : « À droite, masse de rochers. Cascade entre ces rochers. [...] Vers la gauche, [...] animaux et pâtre, une vache couchée, [...]. Tout à fait vers la gauche, le chien du pâtre. Ensuite des arbres et du paysage » (DPV, XVI, 395-396). La même démarche se retrouve dans la description du *Tableau d'animaux* de Loutherbourg : « On voit à droite un bout de roche ; [...] Tout à fait sur la gauche, un âne s'avance [...] » (DPV, XVI, 401-402). Le parcours de droite à gauche est utilisé aussi dans la scène pathétique d'*Autre Tempête* [Fig. 37] du même peintre : « À droite, roches formidables [...]. Sur l'extrémité d'une de ces roches cintrées, [...] un spectateur, les bras étendus, effrayé [...]. Autour de ces masses escarpées, [...] des flots soulevés et écumeux. Vers le fond, sur la gauche, un vaisseau battu de la tempête » (DPV, XVI, 394-395). De cette manière, Diderot décrit même la scène pathétique selon son parcours de regard de droite à gauche en mélangeant la substance visuelle de la nature et la figure dedans.

¹ Les scènes de genre de Casanove où les figures se présentent au milieu du paysage s'expliquent aussi par ce parcours de droite à gauche. Dans le *Salon de 1767*, en expliquant les *Deux Petits Tableaux dont l'un représente un maréchal ; l'autre un cabaret* et le *Petit Tableau représentant un cavalier qui rajuste la botte*, Diderot commence sa description à droite : « Arcade ruinée à droite, [...] », « À droite, le cabaret avec du bois, [...] », « À droite, un bout de rivière, avec lointain » (DPV, XVI, 282-285).

² Les descriptions de deux *Autres Paysages* de Loutherbourg au *Salon de 1767* se lancent : « J'aperçois des montagnes, à ma droite [...] » (DPV, XVI, 396), « La scène montre à droite le sommet d'un vieux château [...] » (DPV, XVI, 398).



Fig. 37 - Jacques Philippe de Louthembourg, *Une Tempête*, 1767, Peinture à l'huile, 97 x 130 cm, Oldenburg-Schloss, Landesmuseum.

De même, les ruines de Robert du *Salon de 1767* sont expliquées par cet itinéraire de regard. En commentant *Un Grand Paysage dans le goût des campagnes d'Italie*, Diderot décrit : « Dans ce grand ou petit tableau de Robert, on voit à droite un bout d'ancienne architecture ruinée ; [...] Un pont jeté du côté droit au côté gauche de la scène [...] Le côté gauche, au-delà du bateau, est terminé par quelques arbres » (DPV, XVI, 332). Même après avoir évoqué un sentiment mélancolique face aux *Ruines d'un Arc de Triomphe et autres monuments*, le salonnier commence sa description : « À droite, c'est une grande fabrique étroite, [...] » (DPV, XVI, 335). Cette méthode de regarder la ruine de droite à gauche se poursuit tout au long des commentaires sur les œuvres de Robert¹. Même lorsque le salonnier commente le *Dessin de ruine*, il écrit : « à droite, grande fabrique [...] » (DPV, XVI, 368).

En dernier lieu, nous pouvons réfléchir sur le parcours de regard dans les natures mortes des *Salons*. Rappelons que l'affirmation « c'est mon allure » de Diderot se trouve dans le commentaire de l'*Autre Tableau de genre* en commentant les substances de Roland de la Porte dans le *Salon de 1765* : « Toujours en allant de droite à gauche, (c'est mon allure) sur une table de marbre bleuâtre et brisée, des raisins, de petits morceaux de sucre, une tasse avec sa soucoupe de terre blanche ; sur le fond une jatte pleine de pêches, [...] » (DPV, XIV, 174). Juste avant ce commentaire, sur *Un Autre morceau de genre*, le salonnier adopte déjà ce parcours de regard : « Un grand évier coupe horizontalement la toile en deux ; et en allant de la droite à la gauche, on y voit des champignons autour d'un pot de terre [...], une botte d'asperges, des œufs frais

¹ Plusieurs ruines sont commentées depuis le côté droit. Les *Ruines de fameux portique du temple de Balbec, à Heliopolis* : « C'est à droite une colonnade ruinée ; [...] » (DPV, XVI, 335), *L'Intérieur d'une galerie ruinée* : « À droite une colonnade ; [...] » (DPV, XVI, 341), la *Petite, très petite ruine* : « À droite, le toit en pente [...] » (DPV, XVI, 343).

[...] » (DPV, XIV, 173). Si on remonte, cette « victime de Chardin » devient à nouveau une victime de ce peintre étant donné que le salonnier emploie ce parcours de regard pour la nature morte de Chardin, il dit ainsi au sujet des *Attributs des sciences* : « On voit sur une table couverte d'un tapis rougeâtre, en allant, je crois, de la droite à la gauche, des livres posés sur la tranche, un microscope, une clochette, un globe [...] » (DPV, XIV, 118). À partir de cette méthode appliquée, nous pouvons constater que Diderot arrive à incruster l'indication de direction dans sa description de la nature morte : dans le commentaire suivant sur les *Attributs des arts* [Fig. 38], nous pouvons le vérifier à nouveau à travers la comparaison entre le texte et la peinture :

Ici ce sont des livres à plat, un vase antique, des dessins, des marteaux, des ciseaux, des règles, des compas, une statue en marbre, des pinceaux, des palettes et autres objets analogues. Ils sont posés sur une espèce de balustrade. La statue est celle de la fontaine de Grenelle, le chef-d'œuvre de Bouchardon. Même vérité, même couleur, même harmonie. [DPV, XIV, 119]



Fig. 38 - Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Attributs des arts*, 1765, Peinture à l'huile, 91 x 145 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

De cette façon, il ne reste qu'un dénombrement des objets représentés dans la description parce qu'il applique son « allure » à la nature morte de Chardin. Celui-ci est évoqué même dans la description de la *Manière de voyager en hiver* de Le Prince plus tard au Salon de 1765 alors que cette œuvre n'est pas une nature morte : « Et pour faire sortir le décousu de tous ces objets,

je vais décrire ce tableau-ci comme si c'était un Chardin, en allant de la droite à la gauche » (DPV, XIV, 229). Dans ce commentaire, nous pouvons lire l'idée du salonnier d'où provient son parcours de regard ; afin d'éviter l'effet de décousu de l'énumération des objets représentés, il adopte, crée sa manière de décrire la composition de l'œuvre d'art. Par ailleurs, ce parcours de regard est aussi appliqué dans la description d'un autre type d'art. Sur l'*Annonciation en bas-relief* de Pierre-François Berruer dans le *Salon de 1767*, Diderot écrit : « Hors du bas-relief, à droite, contre un pilastre, une figure de ronde-bosse, tenant une balle [...]. À gauche, [...], une autre figure de ronde-bosse, un calice à la main, [...] » (DPV, XVI, 494).



Fig. 39 - Gabriel François Doyen, *Andromaque éplorée devant Ulysse*, 1763, Peinture à l'huile, 382 x 647 cm, Russie, Arkhangelskoïe.

Avant de considérer d'autres parcours de regard, nous pouvons noter que Diderot indique ce qu'est parcours de regard mal organisé dans la composition d'une œuvre donnée. Le mouvement habituel de son regard est perturbé par le vide repéré dans l'*Andromaque éplorée devant Ulysse* [Fig. 39] de Doyen au Salon de 1763 où il commence à décrire du côté droit de la peinture : « On voit à droite, une troupe de soldats. [...] Ici la composition s'interrompt, et laisse un grand vide au milieu du tableau. Après ce vide la première figure qu'on aperçoit sur la gauche, [...]. Et ce vide énorme qui sépare Ulysse de la scène, et qui le relègue à une distance choquante ? » (DPV, XIII, 404-405). Le vide qui coupe le parcours de regard est critiqué par le salonnier étant donné que l'enchaînement entre les éléments de la peinture est primordial.

D'ailleurs, Diderot exprime son mécontentement envers une sculpture qui inverse son parcours de regard ; dans le commentaire du *Pygmalion au pied de sa statue qui s'anime* de Falconet au Salon de 1763, le salonnier écrit : « En méditant ce sujet, j'en ai imaginé une autre

composition que voici. Je laisse la statue telle qu'elle est, excepté que je demande de droite à gauche, son action exactement la même qu'elle est de gauche à droite » (DPV, XIII, 410). Le sens de la composition est changé par l'imagination de Diderot : avant d'arriver à ce commentaire sur le changement de la composition, le salonnier continue à admirer ce groupe sculptural de la Statue à Pygmalion. Le parcours de regard idéal se montre par son commentaire à suivre : « Je conserve au Pygmalion son expression et son caractère ; mais je le place à gauche » (DPV, XIII, 410). Les figures de droite et de gauche altèrent leur place afin de perfectionner le parcours de regard de Diderot pour ce groupe de sculptures.

3.1.4. Le parcours commencé à gauche

En dépit de sa préférence pour les parcours de droite à gauche, Diderot ne suit pas servilement ce parcours dans toutes les compositions des œuvres d'art.



Fig. 40 - Jean-Baptiste Greuze, *Fils ingrat*, 1765, Esquisse, 32 x 42, 6 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts.

Fig. 41 - Jean-Baptiste Greuze, *Fils puni*, 1765, Esquisse, 32 x 42 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts.

L'itinéraire de description peut être appliqué différemment selon la mise en relief du contenu sémantique ; par exemple, le salonnier regarde de droite à gauche de la scène dans le *Fils ingrat* [Fig. 40] de Greuze au Salon de 1765. Il y décrit : « Il y a pourtant sur la droite, dans un coin, un lit [...]. Sur le devant, du même côté, un grand confessionnal de cuir noir [...]. Asseyez-y le père du fils ingrat. [...] On le [le fils] voit au centre du tableau ; [...]. À l'autre extrémité de la scène, vers la porte, le vieux soldat qui a enrôlé et accompagné le fils ingrat [...] » (DPV, XIV, 196-197). Ce parcours de regard est inversé dans l'esquisse suivante du *Fils puni* [Fig. 41] exposé au même Salon par Greuze, car le centre d'intérêt du sujet se positionne à la gauche de la scène : « Le vieillard mort est étendu sur ce lit ; [...]. La fille aînée assise dans le vieux confessionnal de cuir, [...] et l'autre élevée [...]. La cadette placée entre la fenêtre et le lit, [...].

La pauvre mère est debout, vers la porte, [...] » (DPV, XIV, 198-199). Après cette énumération des figures à partir du père au lit qui se situe à gauche de la scène, le salonnier décrit en dernier lieu la figure du fils puni en disant : « Voilà le spectacle qui attend le fils ingrat. Il s'avance, le voilà sur le pas de la porte » (DPV, XIV, 199). Dans cette série de deux esquisses par Greuze, nous pouvons apercevoir que le salonnier n'est pas aveugle au parcours de regard qui commence du côté gauche de la scène. L'écriture de Diderot se porte sur son regard à ces esquisses sous ses yeux, il fait apercevoir à ses lecteurs les compositions de ces esquisses à partir de la gauche.

Observons à nouveau selon les genres de peinture les occasions où Diderot regarde à partir de la gauche. En traitant de plusieurs peintures d'histoire, le salonnier commence sa description à partir du côté gauche car le sujet historique est positionné à gauche. Par exemple, dans le commentaire de la *Sainte Trinité* de Parrocel dans le *Salon de 1763*, il décrit : « Dans le tableau de Parrocel, on voit à gauche un Christ tenant sa croix, [...]. À droite, un Père éternel qui se précipite, [...] » (DPV, XIII, 408). Même s'il n'enchaîne pas les figures de gauche à droite comme dans le cas du parcours précédent, le salonnier choisit de traiter cette scène à partir du côté gauche où la figure principale, celle du Christ, se trouve.



Fig. 42 - Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné, la *Justice et la Clémence*, 1765, Peinture à l'huile, 106 x 156 cm, Fontainebleau, Musée nationale du Château.

Contrairement à la progression visuelle de Diderot qui va de droite à gauche, la plupart des œuvres commentées à partir de la gauche ne sont pas constituées de nombreuses figures ; les peintures d'histoire de Lagrenée aîné le démontrent bien. La *Diane et l'Endymion*, la *Justice et la Clémence* [Fig. 42], et le *Jupiter et l'Antiope* au Salon de 1765 sont tous commentés à

partir du côté gauche ; « À gauche, sur le devant Endymion endormi, [...]. À droite sur le fond, Diane que ses fonctions arrachent à celui qu'elle aime. (DPV, XIV, 81) », « À gauche, la Justice assise à terre, [...]. À droite, la Clémence à genoux devant elle [...]. (DPV, XIV, 81) », « À gauche, Antiope nue, couchée à terre, endormie, [...]. À droite, Jupiter métamorphosé en faune ; [...] » (DPV, XIV, 97). Dans ce cas, il n'y a que deux figures et le salonnier décide de les décrire de gauche à droite¹.

Le fameux *Miracle des Ardents* [Fig. 17] de Doyen au Salon de 1767 est également regardé depuis le côté gauche en haut : « Dans le tableau de Doyen, tout au haut de la toile, à gauche, on voit la sainte, [...]. Au-dessous de la gloire dont l'éclat frappe le visage de la sainte, [...] l'artiste a placé deux groupes d'anges et de chérubins [...] » (DPV, XVI, 256). La progression visuelle de Diderot, présente dans la description du *Saint Denis prêchant la loi en France* [Fig. 24] de Vien s'est renversée, la présence de la sainte en haut est prise en compte dans cette description. L'inversement du parcours est clair dans la description de la *Chaste Suzanne* [Fig. 23] de Lagrenée aîné du *Salon de 1767* : « Dans la composition de La Grenée, les vieillards sont à gauche debout, bien beaux, bien coloriés, bien drapés, bien froids » (DPV, XVI, 127). Diderot rappelle d'abord la *Chaste Suzanne* où le peintre italien met les deux vieillards à droite, ensuite il explique cette composition renversée de Lagrenée en soulignant les positions importantes des deux vieillards.

La mise en relief de la figure située à gauche se trouve aussi dans les « scènes de genre ». Parmi les *Quatre pastorales* de Boucher exposées au Salon de 1765, les première et seconde pastorales sont décrites : « À la gauche de celui qui regarde, le berger est assis sur un bout de roche. [...] À droite, de la verdure, un ruisseau, des moutons. [...] On voit à gauche arriver le pigeon messenger, l'oiseau Mercure ; [...] À droite derrière la bergère on voit sa quenouille à terre, [...] » (DPV, XIV, 63-64). Comme cela, selon le sujet sur lequel le spectateur focalise son regard, le salonnier évoque le « berger » et le « pigeon messenger » par avance.

¹ D'autres peintures d'histoire de Lagrenée sont traitées de la même manière même si le salonnier mentionne le côté droit de manière indirecte, au Salon de 1767, sur l'*Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux* : « On voit à gauche un petit Mars de quinze ans, [...]. À gauche, une grosse, lourde, massive, ignoble, palefrenière de Bellone se renverse en sens contraire de Mars ; [...] » (DPV, XVI, 119). Or, en commentant la *Charité romaine* au Salon de 1765, la direction exacte de figure n'est décrite que pour le vieillard : « À gauche, le vieillard est assis à terre ; [...]. La femme debout, penchées vers le vieillard, [...] » (DPV, XIV, 89).

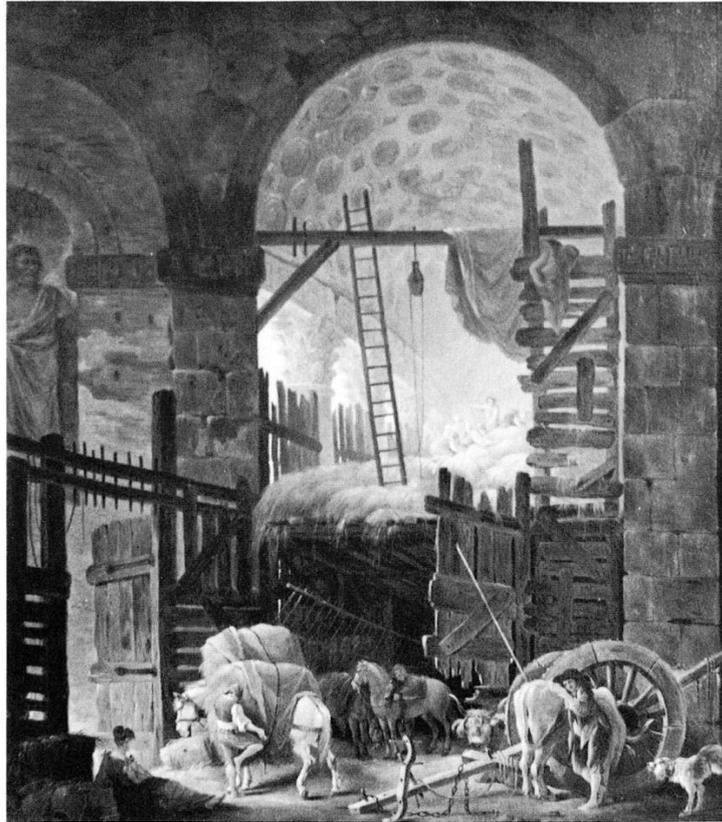


Fig. 43 - Hubert Robert, *l'Écurie et magasin à foin, peints d'après nature, à Rome, 1767*, Peinture à l'huile, 74 x 66 cm, Localisation actuelle inconnue.

Quant aux paysages, il y a également des moments où le salonnier commence à décrire à partir du côté gauche de la scène. Sur le premier paysage entre *Deux Paysages avec figures* de Casanove exposé au Salon de 1767, Diderot se met à décrire : « On voit au premier de ces paysages ; à gauche, un grand rocher dont le pied est baigné par des eaux traversées [...]. À droite, des eaux, d'autres passagers, et un lointain » (DPV, XVI, 281). Ainsi, il regarde d'abord la force visuelle d' « un grand rocher » dans ce paysage ; cet objet de regard se transforme en substance « architecturale » dans *l'Écurie et magasin à foin, peints d'après nature, à Rome* [Fig. 43] de Robert au même Salon : « À gauche, c'est une voûte éclairée dans sa partie supérieure par une lumière qui vient d'arcades [...] À droite, du côté où la fermeture s'entrouvre, un peu en deçà, sur le devant, on voit deux paysans avec leur chien ; [...] » (DPV, XVI, 349-350). De même, pour les ruines de ce peintre, Diderot commence à décrire la substance architecturale. Sur les esquisses de *Ruines*, il écrit : « À gauche colonnade avec une arcade qui éclaire le fond obscur et voûté de la ruine » (DPV, XVI, 363).

Ce parcours de regard s'applique, quoique de manière différente, dans les paysages de Louthembourg qui représentent le *Dedans d'une écurie éclairé d'une lanterne de corne placée sur le devant* et le *Dedans d'une écurie éclairé par une lampe* ; le salonnier remarque d'abord

les êtres « animés » à gauche avant de commenter les « inanimés » situés à droite. Il décrit pour ces deux dessins : « On voit à gauche les têtes de quelques bêtes à corne. [...] Tout à fait à droite et sur le fond, un râtelier avec du foin » (DPV, XVI, 404), « À gauche, une petite séparation, tout à fait dans l'ombre et sur le devant, où l'on voit un pâtre assis sur son grabat, [...] ». Autour de l'ânon, en allant vers la droite, quelques moutons ; [...] » (DPV, XVI, 405). D'ailleurs, face à la scène pathétique d'*Une Tempête* de Louthembourg, Diderot commence à expliquer d'abord la substance inanimée : « On voit à gauche un grand rocher ; sur une longue saillie de ce rocher s'élevant à pic au-dessus des eaux, un homme agenouillé et courbé [...] » (DPV, XVI, 393). Ainsi, en commentant une scène qui met l'accent sur la situation des figures, le salonnier choisit de s'intéresser par anticipation au « grand rocher » en passant son regard de gauche à droite.

3.1.5. D'un autre parcours de regard : au centre

Après avoir observé les deux côtés qui polarisent les parcours de regard, nous pouvons nous intéresser aux cas où le regard de Diderot parcourt les œuvres depuis leur centre en construisant au fur et à mesure le contenu sémantique de la composition. Plusieurs peintures d'histoires sont décrites à partir du milieu de la scène ; la figure principale située au centre du *Jupiter transformé en Diane pour surprendre Callisto* [Fig. 44] de Boucher au Salon de 1765 est évoquée au début du commentaire : « On voit au centre le Jupiter métamorphosé. Il est de profil ; il se penche sur les genoux de Calisto » (DPV, XIV, 57).



Fig. 44 - François Boucher, *Jupiter transformé en Diane pour surprendre Callisto*, 1765, Peinture à l'huile, 65 x 55 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.
 Fig.45 - Joseph-Marie Vien, *Marc-Aurèle secourant le peuple*, 1765, Peinture à l'huile, 300 x 300 cm, Amiens, Musée de Picardie.

Il y a des moments où la présence de la figure est renforcée par une « estrade » ; dans le *Marc-Aurèle secourant le peuple* [Fig. 45] de Vien au Salon de 1765, les figures sont présentées sur une estrade : « Imaginez sur une estrade élevée de quelques degrés une balustrade au-dessus de laquelle, à droite, deux soldats distribuent du pain aux peuples qui sont au-dessous » (DPV, XIV, 75). Dans le même Salon, les figures du *Saint Crépin et Saint Crépinien distribuant leurs biens aux pauvres* de Lépicié se trouvent aussi sur une estrade : « Les deux jeunes saints sont élevés et debout sur une espèce d’estrade » (DPV, XIV, 247). De même, au Salon de 1767, le *Martyre de Saint Cyr et de Sainte Juliette* de Durameau se déroule sur une estrade : « Au centre de la toile, au-dessus d’une estrade d’où l’on peut descendre par quelques degrés, vers le côté gauche de la toile, Sainte Juliette debout, entre les mains des bourreaux, [...] » (DPV, XVI, 441).

Dans les scènes de bataille, les figures se sont rassemblées sous la forme d’une masse au milieu de la peinture ; en commençant la description de la *Bataille de Casanove* dans le *Salon de 1767*, Diderot décrit : « Belle et grande masse au centre ; sur le devant, un combattant sur un cheval blanc » (DPV, XVI, 280). Sur le *Combat sur terre* de Loucherbourg dans le même Salon, le salonnier explique à partir du centre : « Au centre, c’est une masse de combattants, de la plus grande force, du plus grand effet » (DPV, XVI, 389). Le propre de la scène de bataille qui contient plusieurs figures qui se battent incite le salonnier à commencer sa description à partir du centre de la scène où les combattants se sont rassemblés.



Fig. 46 - Jean-Honoré Fragonard, le *Grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé*, 1765, Peinture à l'huile, 309 x 400 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Par ailleurs, d'autres substances au milieu de la scène peuvent influencer le parcours de regard chez Diderot. C'est le cas du *Corésus et Callirhoé* [Fig. 46] de Fragonard dans le *Salon de 1765* ; le tapis qui remplit la scène est pris comme point de départ du regard, « ce riche tapis et sa frange retombaient au-dessous d'une longue marche qui régnait tout le long de la façade. À droite, près de cette marche, [...] » (DPV, XIV, 257). Dans le même Salon, lors de l'évocation du *Sacrifice de Jephté*, l'autel est au commencement du parcours de regard chez Diderot étant donné qu'il joue le rôle principal dans l'économie de la scène : « Au milieu de la toile un autel allumé, à côté de l'autel, Jephté penché sur sa fille, le bras levé et prêt à lui enfoncer le poignard [...] » (DPV, XIV, 86).

Les scènes de genre mettent aussi les figures principales au centre de la scène. Concernant la *Piété filiale* [Fig. 14] de Greuze au Salon de 1763, la description de Diderot se met en place à partir de la figure du paralytique, il décrit : « Le principal personnage, celui qui occupe le milieu de la scène, et qui fixe l'attention, est un vieillard paralytique, étendu dans son fauteuil, la tête appuyée sur un traversin, et les pieds sur un tabouret » (DPV, XIII, 394). Il s'ensuit d'autres explications sur les autres figures, ce qui manifeste que la peinture exige d'être regardée « selon l'ordre des figures auxquelles il prête, et parmi celles-ci les figures narratives offrent une voie d'approche privilégiée¹. » De ce point de vue, les figures dans la scène de genre sont positionnées selon l'ordre de leur portée dans la peinture puisqu'il y a parmi elles certaines qui sont plus narratives que d'autres. Le salonnier se focalise d'abord sur la figure au centre dans les *Pastorales* de Boucher au Salon de 1765 ; face à la première pastorale, appelée *l'Offrande à la villageoise*, Diderot écrit qu'« [a]u centre de la toile une bergère, Catinon en petit chapeau qui conduit un âne ; [...] » (DPV, XIV, 60). et face à quatrième pastorale des *Quatre pastorales*, intitulée *Pensent-ils à ce mouton ?*, le salonnier signale : « Au centre, vers la droite de celui qui regarde, la bergère assise à terre, [...] » (DPV, XIV, 65). Cette mise en relief de la figure située au centre de la peinture se trouve inévitablement dans la description de portrait ; en ce qui concerne le *Portrait de l'auteur, accompagné de sa sœur et travaillant au portrait de son père* de Louis-Michel Vanloo, Diderot écrit directement : « Le peintre occupe le milieu de la toile » (DPV, XIII, 351).

Pour terminer ce tour d'horizon, il y a des paysages dans lesquels Diderot commence à regarder depuis le centre de la scène. Sur une *Matinée après la pluie* de Loucherbourg dans le *Salon de 1765*, Diderot commence à décrire : « Au centre de la toile, un vieux château. Au pied du château, des bestiaux qui vont aux champs. [...] À gauche, des roches et un chemin pratiqué

¹ Hubert DAMISCH, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, Paris, 1993 (1987), p. 279.

entre ces roches. [...] À droite, un lointain avec un bout de paysage » (DPV, XIV, 217). De cette manière, le salonnier qui essaie toujours d'entrer dans le paysage qu'il décrit se met à regarder le paysage à partir de la substance visuelle au centre de la toile, c'est-à-dire ici « un vieux château ». Cette forme de regard est aussi appliquée dans la ruine de Robert au Salon de 1767 ; dans le *Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et moderne* [Fig. 19], Diderot commence sa déambulation depuis le centre de la ruine en disant : « On voit au centre du tableau la rotonde isolée ; de droite et de gauche, sur le fond, des portions de palais » (DPV, XVI, 348). Il poursuit ensuite sa promenade et lit la composition en passant en revue toutes les composantes de la ruine de Robert, autrement dit, « le spectateur se fait promeneur¹ » à partir du centre de paysage.

3.2. Le regard organique

En dehors de l'orientation du regard, il existe d'autres éléments dans les œuvres d'art qui influencent à la vue du spectateur. Rappelons-nous que l'objectif crucial de la critique d'art chez Diderot est avant tout de lire le sens de l'œuvre d'art. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, le salonnier établit sa propre esthétique qui implique de s'attacher à comprendre le hiéroglyphe des arts. Dans cette optique, Diderot affirme dans ses *Essais sur la peinture* l'importance de lire les « causes » des êtres :

Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits.

Malgré l'ignorance des effets et des causes, et les règles de convention qui ont été les suites de cette ignorance, j'ai peine à douter qu'un artiste qui oserait négliger ces règles, pour s'assujettir à une imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros, de ses jambes courtes, de ses genoux gonflés, de ses têtes lourdes et pesantes, par ce tact fin que nous tenons de l'observation continue des phénomènes, et qui nous ferait sentir une liaison secrète, un enchaînement nécessaire entre ces difformités. [DPV, XIV, 344]

Pour Diderot, les vrais arts représentent les effets et les causes ; même lorsque l'artiste ne s'en rend pas compte, et qu'il décrit une certaine difformité de la nature, il y sent une « liaison secrète » (DPV, XIV, 344) entre les composants représentés dans l'œuvre d'art. Les artistes doivent enfin savoir exprimer la liaison entre les variations d'éléments puisque « la vérité d'un

¹ Daniel ARASSE, *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, op. cit., p. 83.

tableau ne dépend pas de la fidélité de la reproduction des effets, mais de [leur] capacité de présenter de manière analogique les relations et les causes d'une forme¹. »

Cette idée de la « liaison » entre les constituants d'art nous rappelle que le salonnier met l'accent sur le « rapport » dans sa considération du « beau ». D'après Herbert Dieckmann, « Chaque fonction que le corps remplit exerce un effet non seulement sur une de ses parties, mais sur le corps tout entier. Il y a une “conspiration générale des mouvements” (DPV, XIV, 14) selon Diderot, une interdépendance de toutes les parties que l'artiste doit connaître et sentir pour les représenter². » De ce fait, comme nous l'avons vu dans l'article « Composition » de l'*Encyclopédie*, Diderot définit la composition des œuvres à partir de la « correspondance mutuelle » (DPV, VI, 475) entre les éléments constitutifs de l'œuvre ; ceux-ci forment une sorte d'organisme dans lequel les spectateurs cherchent la liaison entre les éléments ce qui implique que le peintre qui les constitue doit savoir faire sentir cette relation secrète.

3.2.1. Ligne de liaison

Parmi les éléments à regarder dans la composition des œuvres exposées aux Salons, il y a la « ligne de liaison », que le spectateur doit décrypter dans la mesure où il regarde la peinture. La ligne de liaison désigne un enchaînement des composantes en ligne qui incite le spectateur à suivre un parcours donné. Diderot explicite cette notion dans le *Salon de 1767* en commentant *Le Miracle des Ardents* [Fig. 17] de Doyen : « Une composition bien ordonnée n'aura jamais qu'une seule vraie, unique, ligne de liaison ; et cette ligne conduira et celui qui la regarde et celui qui tente de la décrire » (DPV, XVI, 270). Sous l'influence de William Hogarth, peintre anglais qui met en place la notion de « beauté » à partir de cette ligne de liaison³, Diderot tient compte de cette notion de « ligne de beauté » de sa propre manière, il la remet en question dans ses *Pensées détachées sur la peinture* au chapitre « De la beauté » :

Tout ce qu'on a dit des lignes elliptiques, circulaires, serpentine, ondoyantes, est absurde. Chaque partie a sa ligne de beauté, et celle de l'œil n'est point celle du genou. Et quand la ligne ondoyante serait la ligne de beauté du corps humain, entre mille lignes qui ondoient laquelle faut-il préférer ? [Salons, IV, 442]

Ainsi, pour Diderot, chaque partie de l'objet représenté a sa ligne de beauté. Or, Diderot insiste sur l'unité de la peinture, influencé par l'idéal théâtral des trois unités, le salonnier met l'accent

¹ Giuseppe DI LIBERTI, « Dans le corps de l'œuvre : Pour une préhistoire du médium chez Diderot », *Art, médium, média, op. cit.*, p. 31.

² Herbert DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot, op. cit.*, p. 118.

³ Sur la théorie de Hogarth, nous allons faire référence à l'*Analyse de beauté* de William HOGARTH, éd. par Bernard Cottret, Paris, ENSBA, 1991.

sur l'unité d' « une formulation plastique¹ », au sens où il est nécessaire pour lui d'avoir « la conspiration générale des mouvements, conspiration qui se sent, qui se voit, qui s'étend et serpente de la tête aux pieds » (DPV, XIV, 347). Au fur et à mesure que le spectateur cherche cette unité, cette « conspiration » entre les éléments de la peinture, il confère une signification à la « ligne de liaison », autrement dit à un « chemin » de regard qui prend en charge la « composition » et la « lisibilité² » de l'œuvre.

La « ligne de liaison » se construit chez le spectateur à partir de sa contemplation et de sa prise en compte de chacun des éléments de la composition ; en promenant son regard sur les divers éléments de la peinture, le spectateur arrive à créer un « nœud » entre eux qui fait naître une sorte de discours de l'image. Cette fois, le « discours » de la peinture est transmis par ses constituants tandis que l'accrochage du salonnier produit un discours d'un autre ordre, où les tableaux sont eux-mêmes, à leur tour, les composants d'un ensemble plus grand, où le spectateur ne rentre pas dans leurs détails. Chercher la « ligne de liaison » prend ainsi toute sa signification dans une peinture où se trouve « un fourmillement de lignes traversant les couleurs » et « l'œil découpe les parties choisissant une ligne parmi cent autres³. » Comme les parties de la peinture se sont construites en lignes, le spectateur peut trouver une sorte de « ligne de liaison » entre ces parties en créant une signification totalisante entre elles.

Malgré sa signification dans la peinture, cette « ligne de liaison » n'est pas la seule condition pour constituer la meilleure composition des œuvres ; Diderot exprime parfois son mécontentement sur des œuvres où les constituants ne sont liés que pour l'œil. Dans le commentaire d'*Une Halte de Tartares* de Le Prince au Salon de 1765, le salonnier écrit : « Les objets n'y sont liés que pour l'œil, aucune action commune qui les enchaîne. En effet, qu'ont entre eux de commun ce chariot qui passe, cette femme debout, cet homme assis, ce voyageur à cheval ? Qu'ont-ils de commun avec une halte ou le sujet principal ? Rien qui se sente » (DPV, XIV, 228). La signification de la scène représentée ne se réalise pas seulement par la mise en œuvre de la ligne de liaison entre les objets : alors que les objets représentés dans cette scène se sont liés qu'aux yeux, Diderot ne peut pas trouver une corrélation entre eux pour construire le sens de la peinture. Ainsi, pour les objets, il s'agit non seulement d'être liés pour l'œil, mais aussi d'avoir une corrélation entre eux car la peinture est conçue comme une unité pour le regard du spectateur.

¹ Pierre FRANTZ, « De la théorie du théâtre à la peinture, réflexions en marge d'un tableau de Van Loo, *Mademoiselle Clairon en Médée* », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 35.

² Daniel ARASSE, « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », *Scolies*, op. cit. p. 149.

³ Nathalie KREMER, *Traverser la peinture, Diderot-Baudelaire*, op. cit., p. 52.

Diderot précise la notion de cette « ligne de liaison » dans le Salon suivant, le *Salon de 1767*. Après avoir commenté la composition du *Miracle des Ardents* de Doyen, le salonnier décrit :

Il y a dans toute composition, un chemin, une ligne qui passe par les sommets des masses ou des groupes, traversant différents plans, s'enfonçant ici dans la profondeur du tableau, là s'avancant sur le devant. Si cette ligne que j'appellerai ligne de liaison, se plie, se replie, se tortille, se tourmente ; si ces circonvolutions sont petites, multipliées, rectilinéaires, anguleuses ; la composition sera louche, obscure ; l'œil irrégulièrement promené, égaré dans un labyrinthe saisira difficilement la liaison. Si au contraire elle ne serpente pas assez ; si elle parcourt un long espace sans trouver aucun objet qui la rompe, la composition sera rare et décousue. Si elle s'arrête, la composition laissera un vide, un trou. Si l'on sent ce défaut et qu'on remplisse le vide ou trou, d'un accessoire inutile, on remédiera à un défaut par un autre. [DPV, XVI, 269]

Dans ce commentaire, nous pouvons constater que le salonnier met l'accent sur la ligne de liaison dans la composition de l'œuvre ; il y trouve un « chemin » à suivre et cette liaison ne doit pas être un « labyrinthe » qui s'est constitué en « circonvolutions » divergentes pour l'œil. À l'inverse, l'absence de liaison entre les différents objets de la peinture amène le spectateur à trouver la composition « rare » et « décousue » jusqu'au point où elle finit par s'arrêter, créer un « vide » et un « trou ».

En faisant référence à ce commentaire sur la ligne de liaison chez Diderot, nous pouvons analyser comment cette ligne de liaison est concrétisée dans la description des œuvres des *Salons*. À la suite de l'évocation de cette notion, le salonnier critique la liaison incertaine de Doyen :

Le *Miracle des Ardents* de Doyen n'est pas irrépréhensible de ce côté. La ligne de liaison y est anfractueuse, pliée, repliée, tortillée. On a de la peine à la suivre. Elle est quelquefois équivoque. Ou elle s'arrête tout court. Ou il faut bien de la complaisance à l'œil pour en poursuivre le chemin. [DPV, XVI, 269-270]

Pour Diderot, la composition du *Miracle des Ardents* ne réalise pas bien la ligne ; le spectateur a « de la peine à la suivre » car les éléments de cette œuvre se dispersent au point qu'il est difficile de chercher la ligne de démarcation entre les groupes représentés dans cette peinture d'histoire. Si on reprend l'ordre de la ligne de liaison analysé par Daniel Arasse, le parcours de regard basé sur la ligne de liaison se déroule dans cet ordre : La sainte – Deux groupes d'anges au-dessous – Vers la droite, au-dessus de la sainte, autre groupe de chérubins et nuages – L'hôpital – Le frénétique qui s'élance hors de la porte – Sur le parvis à droite, un grand cadavre nu – Au-dessous, à droite, un égout d'où sortent deux pieds – Au milieu du parvis, une mère et

ses trois suivantes – Derrière une suivante, l'époux tenant l'enfant – Derrière ce groupe, vers la gauche, sur le fond, une foule suppliante – Tout à fait à gauche, sur la terrasse, un homme qui soutient un malade – Sur la terrasse, une femme morte et son enfant – La terrasse s'abaisse jusqu'à l'angle droit inférieur¹.



Comme cela, tout au long de sa description, le parcours du regard s'égaré en éprouvant une grande difficulté à trouver une ligne de partage claire entre les différents groupes de figures. En prenant l'exemple de la « ligne de liaison la plus ridiculement rompue » (DPV, XVI, 269), réalisée dans l'*Agonie de Jésus-Christ au Jardin des Oliviers* de Parrocel, Diderot critique en particulier les figures placées sur trois lignes parallèles, ce qui les rend « trois autres mauvais tableaux ». Autrement dit, les figures ne sont que partiellement liées par les trois parallèles, qui créent des séparations irréparables au sein de la composition et donnent l'impression que trois tableaux différents coïncident en un. Dans le cas de Doyen, il y a deux groupes qui attirent le regard sur la terrasse, positionnés sur la même ligne, le premier composé d'un homme qui

¹ Daniel ARASSE, « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », *Scolies, Cahiers de Recherche de l'École normale supérieure*, PUF, 1973-1974, p. 151-.

soutient un malade et l'autre d'une femme morte et de son enfant. En outre, même sur le parvis où les figures principales se tiennent, il y a plusieurs groupes, dont la mère-trois suivantes-l'époux, et un cadavre nu ; à droite, un autre groupe de figures constitué d'un frénétique et de deux hommes vigoureux qui l'arrêtent. Pour le côté gauche en haut, autour de la sainte, il y a deux groupes d'anges qui éparpillent eux aussi le regard du spectateur.

Dans la description des figures principales de la scène, situées sur le parvis, Diderot fait une « bifurcation importante¹ » où il choisit de ne pas descendre verticalement du frénétique au cadavre, mais de se diriger vers la mère avec ses trois suivantes, puis vers son époux. La « bifurcation » se reproduit sur des motifs semblables : les malades soutenus par d'autres figures, les positions des bras des malades et de la mère, et les morts sur la terrasse et sur le parvis. Cette superposition de figures qui ont la même position et celle des groupes situés de chaque côté entraînent une dispersion du regard chez le spectateur ; vu que le même motif se retrouve dans plusieurs figures en groupe, le spectateur ne peut que regarder toutes ces figures sans trouver de ligne de liaison explicite dans la composition. On ne saurait s'égarer au sein de cette surabondance des figures comme dans la peinture de Parrocel où les figures mises sur la même ligne nous font les regarder comme si elles devenaient des œuvres distinctes. La ligne de liaison n'est pas claire, ainsi l'œil du spectateur erre dans le « labyrinthe » où toutes les figures se mêlent sans faire apparaître de « ligne de liaison » entre elles.

Or, Daniel Arasse explore la possibilité d'un autre point de départ de regard dans cette peinture ; il y trouve un « mouvement en zigzag² » depuis le pied du malade en bas de la peinture, puis il fait remonter son regard en suivant l'ordre le pied de malade-bras d'une femme morte-la mère sur le parvis-le frénétique-la sainte. De cette façon, la « ligne de liaison » devient ascendante alors qu'elle est en général descendante dans les œuvres d'art ; cette interprétation vient aussi d'une « condition matérielle » du spectateur et du tableau, comme l'œuvre de Doyen a une grande dimension, le parcours de regard peut commencer par le « pied de malade » situé au niveau des yeux du spectateur.

D'ailleurs, contrairement à la critique adressée à l'œuvre de Le Prince au Salon de 1765, l'« unité d'action » des figures de Doyen est soulignée par le salonnier :

Mais ce que j'estime surtout dans la composition de Doyen, c'est qu'à travers son fracas, tout y est dirigé à un seul et même but. Avec une action et un mouvement propres à chaque figure, toutes ont un rapport commun à la sainte, rapport dont on retrouve des vestiges, même dans les morts. [DPV, XVI, 268-269]

¹ *Ibid.*, p. 152.

² Daniel ARASSE, *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, op. cit., p. 80-81.

Il admet cette fois l'unité d'action des figures qui représente la même idée dans la peinture de Doyen. Mais comme pour Diderot « [une] composition bien ordonnée n'aura jamais qu'une seule vraie, unique, ligne de liaison ; et cette ligne conduira et celui qui la regarde et celui qui tente de la décrire » (DPV, XVI, 270), la composition de ce peintre perd son mérite malgré cette reconnaissance d'unité d'action.



Nous arrivons à nouveau à la comparaison entre Doyen et Vien, les peintres des deux « grandes machines » du *Salon de 1767*. Face au *Saint Denis prêchant la loi en France* [Fig. 24] de Vien, Diderot exprime son impression favorable en le regardant de droite à gauche ; même s'il ne décrit qu'au dernier moment la Religion et l'ange en haut de scène, le « chemin » dans cette peinture est éclairci :

Voici donc le chemin de cette composition, la Religion, l'ange, le saint, les femmes qui sont à ses pieds, les auditeurs qui sont sur le fond, ceux qui sont à gauche aussi sur le fond, les deux grandes figures de femmes qui sont debout, le vieillard incliné à leurs pieds, et les deux figures, l'une d'homme et l'autre de femme vues par le dos et placées tout à fait sur le devant, ce chemin descendant mollement et serpentant largement depuis la Religion jusqu'au fond de la composition à gauche où il se replie pour former circulairement et à distance, autour du saint une espèce d'enceinte qui s'interrompt à la femme placée sur le devant, les bras dirigés vers le saint, et découvre toute l'étendue intérieure de la scène ; ligne de liaison allant clairement, nettement, facilement chercher les objets principaux de la composition dont elle ne

néglige que les fabriques de la droite et du fond, et les vieillards indiscrets interrompant le saint, conversant entre eux et disputant à l'écart. [DPV, XVI, 95]

Ainsi, Diderot explique que la « ligne de liaison » de Vien est claire, et que sa composition représente bien les groupes de figures ; en négligeant les « fabriques de la droite et du fond » et « les vieillards indiscrets », le spectateur peut descendre son regard verticalement de la Religion et de l'ange au saint, après, dans l'ordre, vers les femmes et les auditeurs, les deux grandes femmes debout et le vieillard, et enfin un homme et une femme vus de dos. Dans cette composition, les différents groupes de figures n'empêchent pas le spectateur de regarder les figures principales tout d'abord. À la différence de sa description au début du commentaire selon son parcours de regard de droite à gauche, Diderot indique directement après cette description le « chemin » à suivre puisque la peinture de Vien a une composition claire contrairement à celle de Doyen ; d'où nous pouvons apercevoir que la « ligne de liaison » est « bien articulée » dans la peinture de Vien qui « est ressentie comme plus harmonieuse et s'offre plus longtemps au regard que celle de Doyen¹. » Les impressions différentes sur les deux « grandes machines » justifient que Diderot préfère la « ligne de liaison » bien exprimée par rapport aux « passions » bien décrites dans la peinture. Cette comparaison peut être expliquée par le développement des connaissances chez Diderot ; celui-ci essaie d'interpréter le « grand goût » de l'époque d'après les connaissances qu'il a acquises. Or, la description de Diderot sur la peinture de Vien peut être interprétée différemment. Étant donné qu'il évoque malgré le « chemin » clair la présence des « fabriques de la droite et du fond » et « les vieillards indiscrets interrompant le saint », on peut le considérer que « [les] relations internes du tableau ne sont donc pas suffisamment intenses². » Malgré tout, la supériorité de Vien dans la comparaison avec Doyen réside dans la « ligne de liaison » claire ; Diderot admet la capacité de Vien « à mettre en relief les éléments informatifs de l'image au détriment des éléments secondaires, non informatifs³ ».

La force de la composition de Doyen se révèle dans la « ligne serpente » du sentiment ; en décrivant le « frénétique » qui se déchire les flancs, Diderot explique que « [la] convulsion y serpente de la tête aux pieds. On la voit et dans les muscles du visage, et dans ceux du cou et de la poitrine, et dans les bras, le ventre, le bas-ventre, les cuisses, les jambes, les pieds » (DPV,

¹ Katalin BARTHA-KOVÁCS, *L'expression des passions dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*, op. cit., p. 129.

² Elsa Marie BUKDAHL, « Les Symboles visuels et « la force de l'unité », *Classicisme et baroque dans le Salon de 1767* », *Le Regard et l'Objet, Diderot critique d'art*, Actes du second colloque des Universités d'Orléans et de Siegen, publiés par Michel Delon, Wolfgang Drost, Heidelberg, 1989, p. 14.

³ Daniel ARASSE, « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », *Scolies*, op. cit., p. 153.

XVI, 268). Par cette énumération d'une extrémité à l'autre de la figure représentée, le salonnier explique que l'expression de la convulsion produit la déformation de la ligne, en « ligne serpentine ». L'apparition de cette nouvelle « ligne » dans les œuvres nous rappelle le *Laocoon*, sur lequel le salonnier décrit dans ses *Essais sur la peinture* : « Le Laocoon souffre, il ne grimace pas. Cependant la douleur cruelle serpente depuis l'extrémité de son orteil jusqu'au sommet de sa tête » (DPV, XIV, 375).

Hogarth définit la « ligne de beauté » dans sa préface d'*Analyse de beauté (Analysis of Beauty)* en 1753 en s'appuyant sur cette notion de « ligne serpentine » : « Les parties doivent avoir leurs contours ondoyants, et ressembler à la flamme ou au serpent lorsqu'il rampe sur la terre¹. » La « ligne serpentine » peut être expliquée de diverses manières parmi lesquelles Nathalie Kremer dégage et analyse quatre types dans son étude². Parmi elles, la « ligne serpentine » qui sous-entend une « fluidité », une « continuité » des contours se trouve souvent dans les *Salons* de Diderot. La « ligne serpentine » oblige le spectateur à suivre le regard d'après cette ligne, la plupart des cas sont représentés dans la description de l'objet ; en admirant le catafalque dans la *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* au Salon de 1765, Diderot s'écrie : « Le joli catafalque que cette cage ! Que cette guirlande de verdure qui serpente autour a de grâce ! » (DPV, XIV, 179-180). En outre, dans le même Salon, un *Enfant endormi* de Bachelier est décrit selon un procédé similaire : « Une guirlande de raisins serpente sur ses cuisses et autour de lui ; il en a un plein panier derrière sa tête » (DPV, XIV, 108). De cette manière, la « ligne serpentine » démontre sa « continuité » et sa « fluidité » à travers les formes de guirlandes dans les *Salons*, elle influence le regard du spectateur en inscrivant la continuité de la ligne dans l'objet représenté. Or, cette ligne serpentine peut être expliquée par la « convenance », l'« harmonie » dans l'œuvre d'art comme dans le cas des *Attributs des arts et les récompenses qui leurs sont accordées* de Chardin au Salon de 1769 : « C'est une harmonie au-delà de laquelle on ne songe pas à désirer ; elle serpente imperceptiblement dans sa composition, toute sous chaque partie de l'étendue de sa toile ; [...] » (DPV, XVI, 599). Le salonnier y théorise la « ligne serpentine » comme un élément qui produit une harmonie entre les objets représentés dans la « nature morte ».

Cette conception de la « ligne serpentine » relève d'une réflexion sur la composition en « pyramide » car Diderot ne se limite pas à considérer ces deux notions en tant qu'éléments

¹ William HOGARTH, *Analyse de beauté, op. cit.*, p. 32.

² Natalie KREMER, « Les lignes brisées de l'art. Diderot et Baudelaire devant la peinture », *Nouvelle revue esthétique*, 2020/1 n° 25, PUF, DOI : 10.3917/nre.025.0145, p. 146. Les quatre significations de « ligne serpentine » se traduisent : « un principe de convenance », « une fluidité, une continuité des contours », « l'omission des détails qui dérive d'une fluidité », enfin « l'impression de mouvement ».

représentés dans les objets de peinture, il les présente comme de véritables structures de la peinture, qui est plus abstraite que la définition de Hogarth : « Nous voyons bien que tout ce qui diminue par degré offre une espèce de variété d'où résulte la beauté. La pyramide qui de sa base va en mourant jusqu'à sa pointe, et la spirale ou volute qui diminue graduellement à mesure qu'elle approche de son centre¹, [...] ». Cette légitimation de la beauté de la pyramide apparaît aussi dans le *Salon de 1765*, où Diderot affirme : « La pyramide est plus belle que le cône qui est simple, mais sans variété. La statue équestre plaît plus que la statue pédestre ; la ligne droite brisée que la ligne droite ; la ligne circulaire que la ligne droite brisée ; l'ovale que la circulaire ; la serpentante que l'ovale » (DPV, XIV, 215). La réflexion sur la « symétrie » est précédée par cette comparaison entre les éléments de la peinture. Diderot n'est pas favorable à la symétrie dans la composition de la peinture et il critique la rigueur du peintre « Mais, Monsieur Louthembourg, n'était-il pas permis de rompre cette symétrie ? » (DPV, XIV, 213).

Malgré tout, accompagné d'Hogarth, Diderot admet la beauté de la pyramide, il l'adopte même quand il commente la composition d'une œuvre d'art au Salon. En voyant l'*Accordée de Village* [Fig. 13] de Greuze au Salon de 1761, le salonnier admire la structure composée en douze figures de cette œuvre en criant : « Comme elles [les figures] vont en ondoyant et en pyramidant ! » (DPV, XIII, 267). Dans cette description toutefois, le salonnier ne précise pas comment il préconise de construire la pyramide dans la structure de la peinture.

Dans le *Salon de 1765*, sur *Une Caravane* de Louthembourg, la conception se concrétise, et Diderot décrit avant tout la composition de cette peinture :

C'est au sommet et au centre de la toile, sur un mulet une femme qui tient un petit enfant et qui l'allait. Cette femme et ce mulet, partie sur un autre mulet chargé de hardes, de bagage, d'ustensiles de ménage, sur celui qui le conduit et sur le chien qui le suit ; partie sur un autre mulet pareillement chargé de bagages et de marchandises ; et ce chien et ce conducteur et les deux mulets, sur un troupeau de moutons, ce qui forme une belle pyramide d'objets entassés les uns sur les autres, entre des rochers arides à gauche et des montagnes couvertes de verdure à droite. [DPV, XIV, 218]

Cette composition pyramidale n'est pas bien exécutée aux yeux du salonnier, et il la critique en résumant : « Voilà ce que produit l'affection outrée et mal entendue de pyramider, [...] » (DPV, XIV, 219). Même si le salonnier arrive à lire la « pyramide » dans cette peinture, il la juge ratée puisque la composition pyramidale de cette peinture est trop explicite au point qu'elle est repérée comme un triangle mathématique sans être naturelle. Diderot dit au peintre : « Monsieur Louthembourg, quand on a dit que pour plaire à l'œil il fallait qu'une composition pyramidât, ce

¹ William HOGARTH, *Analyse de beauté*, op. cit., p. 58.

n'est pas par deux lignes droites qui allassent concourir en un point et former le sommet d'un triangle isocèle ou scalène ; [...] » (DPV, XIV, 219). De ce fait, la nécessité de la « forme d'un volume qui occupe les trois dimensions¹ » favorise la pyramide qui permet d'éviter la forme plane d'un triangle. Diderot remarque cette manière dont se compose la scène pyramidale dans la construction de la scène de bataille ; en commentant le *Combat sur terre* de Loucherbourg au Salon de 1767, Diderot écrit :

Il y a comme on voit deux manières d'ordonner une bataille, ou en pyramidant par le centre de l'action ou de la toile auquel correspond le sommet de la pyramide et d'où les tranches ou différents plans de cette pyramide vont en s'étendant sur le fond, à mesure qu'ils s'enfoncent dans le tableau, magie qui ne suppose qu'une intelligence commune de la perspective et de la distribution des ombres [et] des lumières. [DPV, XVI, 389-390]

Cette manière de « pyramider » la composition des œuvres nous amène à réfléchir sur le « plan » qui offre un volume à la structure pyramidale de la peinture.

3.2.2. Le plan et la perspective des peintures

Il est nécessaire d'envisager la place du « plan » au fur et à mesure qu'on poursuit le regard dans les peintures. Rappelons-nous la définition de la « Perspective » du chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, « la perspective est l'art de représenter les objets qui sont sur un plan, selon la différence que l'éloignement y apporte, soit pour la figure, soit pour la couleur² ; [...] ». Selon la définition du « plan » dans le dictionnaire de l'Académie française (5^{ème} édition, 1798), « [on] dit en termes de Peinture, *La dégradation des plans*, pour dire, la différente diminution des objets, selon qu'ils sont représentés dans un tableau, comme plus ou moins éloignés. » Ainsi, le « plan » et la « perspective » dans les peintures sont étroitement liés étant donné qu'ils tiennent compte de l'expression de la distance dans la composition. Selon la définition que Erwin Panofsky emprunte à Lessing, celui-ci établit que la perspective « au sens large, [...] serait “la science qui consiste à présenter sur une surface des objets tels qu'ils apparaissent à notre regard” à une certaine distance³ ». De ce fait, la perspective est décrite à partir des réflexions de peintres qui font face au problème de savoir comment présenter leur composition sur une surface plane ; la perspective est créée par les peintres par un jeu de superposition des plans qui permet l'effet de profondeur. Dans le chapitre de ses *Pensées*

¹ Élisabeth LAVEZZI, « Diderot et Hogarth, la pyramide et la ligne serpentine », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 80.

² Article « Perspective (Peinture) », *L'Encyclopédie*, Tome XII, 1765, p. 436b.

³ Erwin PANOFSKY, *La Perspective comme forme symbolique*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, préface de Marissa Dalai Emiliani, Les Éditions de Minuit, Paris, 1975, p. 38.

détachées sur la peinture où Diderot traite de la composition, le salonnier suggère l'importance de l'éloignement dans la peinture : « À mesure que le lieu de la scène s'éloigne, l'angle visuel s'étend et le champ du tableau peut s'accroître » (Salons, IV, 399). Cette évocation de l'« angle visuel » prouve inversement la prise en compte du « plan » et de la « perspective » chez les peintres ; afin de bien représenter ses objets à la vue du spectateur, ils doivent maîtriser le plan en sachant exécuter le plan et la perspective dans leurs compositions. Le grand peintre de l'époque précédente, Poussin, réalise ainsi une sorte de « paronomase¹ » dans son *Enlèvement des Sabines* : il y réitère trois fois, « à trois plans différents de l'espace représenté, le motif du couple formé par l'homme arc-bouté enlevant une femme qui se débat, bras levé et main suppliante² ». Quant à la perspective, elle n'est pas seulement une technique pour influencer à l'optique des spectateurs, mais c'est « aussi une manière de distribuer l'information, de répartir les détails dans une configuration³ ». De ce fait, nous pouvons savoir que le plan et la perspective sont les éléments à regarder dans la composition de l'œuvre pour qu'on puisse bien voir et même bien lire l'œuvre d'art à travers nos yeux.

Désormais, nous allons observer comment ces deux éléments, le plan et la perspective, sont décrits dans les *Salons*. Le « plan » bien exécuté chez Diderot est celui qui s'est bien distingué ; pour cette raison, l'*Annonciation* de Restout est ciblée dès le *Salon de 1759*, où Diderot remarque qu'il n'y a « point de distance entre les plans » (DPV, XIII, 70). La distinction entre les différents plans est cruciale dans la mesure où les spectateurs perçoivent chaque composant de la peinture ; c'est ainsi que l'*Essaim d'Amours* [Fig. 6] de Fragonard dans le *Salon de 1765* est critiqué parce que « tous [les enfants sont] entrelacés les uns dans les autres, têtes, cuisses, jambes, corps, bras, avec un art tout particulier. Mais cela est sans force, sans couleur, sans profondeur, sans distinction de plans » (DPV, XVI, 419). En regardant cette peinture, le spectateur ne peut pas démêler les figures rassemblées, « entrelacées ». De même, le *Jésus Christ ordonne à ses disciples de laisser approcher des enfants qu'on lui présente* de Lépicié du *Salon de 1767* est condamné en raison d'un amoncellement de figures : « Figures roides, découpées, appliquées les unes sur les autres, sans plan, sans mouvement, fortes enluminures » (DPV, XVI, 411). Dans ces deux œuvres, les figures s'entremêlent sans distinction de plan de telle sorte que le spectateur ne peut pas lire leur composition. En outre, les figures positionnées dans le même plan sont également critiquées pour leur confusion : sur

¹ Anne SURGERS, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, op. cit., p. 92-. Anne Surgers explique comment Poussin réalise la « paronomase » dans sa peinture à travers la différenciation des plans.

² *Ibid.*, p. 92.

³ Philippe DÉAN, *Diderot devant l'image*, op. cit., p. 63.

le *Feu Monseigneur le Dauphin et feu Madame la Dauphine occupés de l'éducation des trois princes leurs enfants, et partageant les soins de M. le duc de la Vauguyon et de M. l'ancien évêque de Limoges, leurs gouverneur et précepteur, présents à cette instruction* de Monnet au Salon de 1771, Diderot écrit : « Toute figures sur le même plan, toutes figures bêtes ; on ne sait ce que c'est » (Salons, IV, 208). Par la suite, sur l'*Entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem* de Jollain, le salonnier décrit avant d'énumérer toutes ses critiques envers cette œuvre : « Toutes les figures sont sur un même plan » (Salons, IV, 210). Les figures indistinctes car situées sur un même plan deviennent ainsi une cible de blâme pour le salonnier puisque les figures placées sur un même plan ne produisent pas l'effet de profondeur, qu'elles ne parlent rien en étant alignées au bord d'une scène : ce côté nous rappelle la dimension théâtrale des figures placées sur un même plan sans profondeur. La différenciation entre les figures à travers des plans distincts est nécessaire puisque s'il n'y a pas de progression, tous les personnages peuvent apparaître en amas comme c'est le cas du *Mars vaincu par Minerve* de Doyen au Salon de 1781 où Diderot dit que « nulle distinction de plans, nulle dégradation entre eux » (Salons, IV, 308).

Regardons des exemples de plans bien exécutés dans les œuvres exposées aux Salons. Le peintre Deshayes est reconnu pour le plan chez Diderot, et à la fin du commentaire sur ce peintre dans le *Salon de 1765* où le salonnier rend hommage à ce peintre en énumérant toutes les œuvres qu'il a vues, Diderot affirme : « C'est lui qui entendait la distribution des plans et qui savait donner un aspect pittoresque aux figures et de l'effet à l'ordonnance. (DPV, XIV, 103) » Dans le même Salon, le salonnier explique la construction du plan de l'*Artémise au tombeau de Mausole* :

Le tombeau de Mausole occupe la droite. Au pied du tombeau, sur le devant, une femme brûle des parfums [...]. Derrière cette femme, sur un plan plus enfoncé, on voit quelques gardes. [...] Sur un plan plus éloigné, à une certaine hauteur, le peintre a placé une femme pleurante ; [...]. Artémise placée devant le monument est agenouillée sur un coussin ; [...]. Deux compagnes de sa douleur l'ont suivie au tombeau. Elles sont placées derrière : [...]. Il y a à côté de ces femmes à terre, un coussin, et derrière [elles], sur le fond, des gardes et des soldats. [DPV, XIV, 100]

Ainsi, de nombreuses figures qui constituent la scène de Deshayes sont distinguées par leur position où le peintre met en exergue le plan ; la description de Diderot nous fait imaginer la disposition des figures selon les plans. Parmi les autres peintres qui exécutent bien les plans de peinture, il y a Vien qui a exposé son *Saint Denis prêchant la loi en France* [Fig. 24] au Salon de 1767. Dans cette œuvre, où la figure qui constitue la scène fait distinguer les plans, le salonnier décrit :

Je vois devant et derrière lui [l'ange] un grand espace. Il traverse le vague. Je le mesure du bout de son pied, jusqu'à l'extrémité de la main dont il tient la couronne. Mon œil tourne tout autour de lui. Il donne une grande profondeur à la scène. Il m'y fait discerner trois plans principaux très marqués, le plan de la Religion qu'il renvoie à une grande distance sur le fond, celui qu'il occupe, et celui de la Prédication qu'il pousse en avant. [DPV, XVI, 101]

Selon l'explication de Diderot, la figure de l'ange fait différencier les trois plans de la Religion, de l'ange et du Saint Denis. Il est remarquable que le salonnier souligne le fait qu'il voie « un grand espace » autour de l'ange qui sépare le plan de la Religion et celui du Saint Denis ; autrement dit, cela prouve que la distance entre les figures est nécessaire pour la constitution du plan. De même, sur l'*Ulysse qui reconnaît Achille au milieu des filles de Lycomède* d'Hallé au Salon de 1769, Diderot indique les plans où ses figures sont bien positionnées : « Les plans en sont nets et décidés, les figures merveilleusement en perspective, bien dégradées selon les distances, la scène tranquille, plus à la vérité qu'elle ne devrait l'être, mais grande, quoique un peu symétriquement ordonnée » (DPV, XVI, 583). La distinction des plans est recommandée également dans le paysage même si sa première préoccupation n'est pas la figure contrairement à la peinture d'histoire. À la fin du commentaire sur Louthembourg, Diderot évoque un paysage de Poussin :

C'est celui-ci qui sait aussi, quand il lui plaît, vous jeter du milieu d'une scène champêtre, l'épouvante et l'effroi. La profondeur de sa toile est occupée par un paysage noble, majestueux, immense. Il n'y a que des roches et des arbres, mais ils sont imposants. Votre œil parcourt une multitude de plans différents depuis le point le plus voisin de vous, jusqu'au point de la scène la plus enfoncé. [DPV, XVI, 399]

De ce fait, nous pouvons savoir que le paysage s'exprime également par plusieurs plans distingués en évoluant du plus proche au plus lointain.

Le terme « perspective » apparaît aussi dans les descriptions de Diderot. Après avoir commenté la *Magdeleine* de Demachy dans le *Salon de 1767*, le salonnier n'admet qu'une qualité de ce peintre au sein des critiques : « Pour la perspective, il en est rigoureux observateur. Les objets font bien l'effet qu'on en doit attendre » (DPV, XVI, 250). Ainsi, la perspective réalisée par le peintre constitue un des éléments à regarder dans la composition. Dans le même Salon, alors que Diderot critique le *Minerve conduisant la Paix à l'Hôtel de ville* d'Hallé, il admet : « Dans ce mauvais tableau, il y a pourtant de la perspective, et les figures furent bien du côté de la porte du fond » (DPV, XVI, 90). De cette manière, Diderot préfère la peinture qui exprime bien l'impression de perspective et ses plans ; c'est pour cette raison que le *Miracle des Ardents* [Fig. 17] de Doyen est critiqué : « Autre défaut et peut-être le plus considérable de

tous ; c'est qu'on y désire une meilleure connaissance de la perspective, des plans plus distincts, plus de profondeur ; tout cela n'a pas assez d'air et de champ, ne recule pas, n'avance pas assez » (DPV, XVI, 270).

Diderot cherche à décrire les plans de la peinture dans ses *Salons* ; nous pouvons savoir comment il essaie de faire construire dans la tête du spectateur les plans distingués. Il y a le cas où il désigne les éléments dans la peinture en se servant du terme « plan » ; dans le commentaire de la *Présentation au Temple, au moment où Siméon prononce le Nunc dimittis* de Restout au Salon de 1771, Diderot dit après avoir décrit les figures sur le devant : « Sur le second plan, à gauche, un homme porte le devant d'un brancard [...]. Sur la droite de Siméon, sur le même plan, est une grande figure de femme [...] » (Salons, IV, 191-192). Dans la scène d'une *Bataille* de Casanove au Salon de 1765, le salonnier explique les positions des combattants en distinguant chaque plan l'un de l'autre ; « On voit sur le devant un soldat mort ou blessé ; [...] Sur le fond une mêlée de combattants. À droite, sur le devant, des roches et des arbres rompus » (DPV, XIV, 161). À partir des expressions déictiques du salonnier comme « sur le devant », « sur le fond », nous sommes incités à imaginer, regarder les plans distingués sur lesquels se déploie chaque objet principal pour expliquer le sujet. Par la suite, l'*Autre Bataille* de Casanove est décrite de la même manière en décrivant un enseigne turc « sur le devant », des soldats alternativement attaquant et attaqués, des morts, des mourants, des blessés, et d'autres soldats « sur le fond ». Cela s'applique également au paysage de Louthembourg dans le *Salon de 1767*. En effet, dans la description de l'*Autre Tempête*, le salonnier indique les roches plus avancées dans la mer « sur le devant », un spectateur avec les bras étendus depuis les roches « du fond », et un vaisseau battu par la tempête « vers le fond ».

Au contraire, Diderot désigne les défauts du plan en employant aussi ces expressions et critères. Dans le commentaire du *Miracle des Ardents* [Fig. 17] de Doyen au Salon de 1767, le salonnier remarque les groupes d'un malade qui se déchire le flanc et les autres figures en disant : « Je crains encore que ce groupe ne vienne pas assez sur le devant, ou que les autres ne s'enfoncent pas autant qu'ils le devraient » (DPV, XVI, 264). Ainsi, pour réaliser convenablement le plan dans la peinture, il faut que certaines figures avancent et les autres reculent pour se distinguer entre elles. La convenance du plan dépend de l'avancement et du recul. C'est ainsi que Diderot remarque face au *Saint Thibault* de Vien au Salon de 1775 : « Il y a des parties qui viennent trop en avant ; je suis forcé d'en convenir » (Salons, IV, 261). En commentant l'*Atelier d'un menuisier* de Lépicié dans le même Salon, Diderot propose même : « J'aurais fait le contraire ; ma figure en aurait été rejetée plus en arrière. Elle est trop saillante pour le plan qu'elle occupe ; il y a trop peu d'espace entre elle et les autres figures » (Salons,

IV, 268). Ainsi, la figure doit être positionnée en prenant garde de ménager un espace convenable par rapport aux autres figures pour constituer un plan convenable. D'ailleurs, la distance mal exécutée dans une peinture est aussi associée à la perspective. Sur l'*Humanité voulant arrêter la fureur du démon de la Guerre* de Jollain au Salon de 1781, le salonnier indique : « Perspective mal observée pour le ton ; le fond m'a paru venir trop en avant » (Salons, IV, 328).

3.2.3. Détails dans la peinture

Du côté du regard organique par lequel on lit globalement la toile, nous pouvons nous pencher sur les détails de la peinture qui constituent un supplément à considérer après que le regard global sur la toile a été fait. Le détail est considéré comme une sorte de supplément de plaisir visuel qui incite les spectateurs à s'attarder sur la toile. Le détail occupe une place particulière, que son apparente futilité caractérise mal. La composition des œuvres d'art nous invite à nous intéresser à la sémantique du détail que Diderot s'attache à décrire, puisqu'il est lié à « la structure narrative¹ » des peintures ; le détail joue le rôle d'aider à transmettre une histoire ou à décrire un objet d'histoire. Du côté du spectateur, au milieu du mouvement d'avancée et de recul pour prendre une distance convenable face aux œuvres, il arrive à se positionner à un endroit où il prend le temps de contempler attentivement les œuvres. Cette halte dans sa promenade dans le Salon le plonge dans la temporalité plus longue de la contemplation, où il découvre les détails des œuvres d'art. L'attention aux détails nous incite à repérer une sémantique dans la peinture, par exemple, par le symbole historique ou l'analogie entre les objets représentés liés au sujet de l'œuvre.

Le salonnier Diderot remarque les détails en particulier dans les peintures de Greuze ; les longues descriptions des douze figures de l'*Accordée de Village* [Fig. 13] de Greuze au Salon de 1761 prouvent dans quelle mesure ce salonnier met en exergue les détails de ce peintre. Le commentaire de cette peinture est détaillé au point que le salonnier décrit :

Et cette poule qui a mené ses poussins au milieu de la scène, et qui a cinq ou six petits comme la mère aux pieds de laquelle elle cherche sa vie, a six à sept enfants ; et cette petite fille qui leur jette du pain, et qui les nourrit. Il faut avouer que tout cela est d'une convenance parfaite avec la scène qui se passe, et avec le lieu et les personnages. Voilà un petit trait de poésie tout à fait ingénieux. [DPV, XIII, 270]

En plus de la description détaillée de chaque figure, la « poule » avec ses six enfants est associée à la mère par un effet d'analogie entre leurs progénitures. L'analogie entre les hommes et les

¹ Philippe DÉAN, *Diderot devant l'image*, op. cit., p. 53.

animaux crée ainsi une autre sémantique dans la peinture. L'analogie à travers le détail se trouve dans d'autres œuvres, par exemple, le « chien » dans le *Fils ingrat* [Fig. 40] et dans le *Fils puni* [Fig. 41] de Greuze au Salon de 1765. À la fin du commentaire du *Fils ingrat*, Diderot décrit : « J'oubliais qu'au milieu de ce tumulte un chien placé sur le devant l'augmentait encore par ses aboiements » (DPV, XIV, 197). Ce « chien » se retrouve dans le *Fils puni* : « Et puis voici le même chien qui est incertain s'il reconnaîtra cet éclopé pour le fils de la maison, ou s'il le prendra pour un gueux » (DPV, XIV, 199). En mettant ce « chien » dans la scène, Diderot introduit le chien dans l'anecdote du fils puni en le faisant un sujet capable de reconnaître le fils, ainsi les détails dans les œuvres d'art se sont liés l'une à l'autre.

Diderot ne cesse d'admirer l'art du détail de Greuze ; dans le commentaire du *Portrait de mademoiselle* au Salon de 1763, le salonnier critique ce portrait, il dit qu'« [il] y a pourtant dans celui-ci des détails charmants, comme le petit chien, etc » (DPV, XIII, 399). L'accentuation sur le détail apparaît aussi dans la peinture d'histoire. À la fin du commentaire sur le *Saint André* de Deshayes dans le *Salon de 1761*, Diderot finit par préconiser qu'« [il] faut voir après cela, les détails ; les têtes de ces satellites; leurs actions; le caractère du prêteur et de ses assistants; toute la figure du saint; tout le mouvement de la scène » (DPV, XIII, 238).

Or, en ce qui concerne le paysage, la promenade de Diderot devient une manière de « démultiplier la jouissance de détail¹ ». L'énumération des éléments du paysage nous fait remarquer la construction des paysages de Vernet en détail dans le *Salon de 1767*. C'est ainsi que le paysage de M. De Corte au Salon de 1781 intitulé la *Vue de Chantilly, prise du côté de la pelouse* est jugé favorablement malgré ses défauts : « Les détails qui sont au premier plan bien faits ; le ciel léger et les nuages de belle forme » (Salons, IV, 343). La scène de *Bataille de Lens, par M. le prince de Condé, contre l'armée espagnole commandée par l'archiduc Léopold, le matin du 20 août 1648* de Casanove au Salon de 1771 est admirée également : « En général ce morceau qui demandait beaucoup de détails, paraît plus soigné que l'autre » (Salons, IV, 168).

Par contre, il y a des cas où le salonnier adopte un point de vue sceptique envers les détails des peintures. Les détails peuvent distraire le regard du spectateur en le faisant s'arrêter sur les petites choses de l'œuvre. Comme nous l'avons souligné dans la partie où on traite de la distance entre le spectateur et le tableau, il y a des œuvres d'art qui sont peintes « à la manière large », qui produisent « l'effet général » à une certaine distance. De ce point de vue, Diderot se demande à la fin de la description des paysages de Vernet où chaque détail produit l'effet

¹ Daniel ARASSE, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, op. cit., p. 249.

chez les spectateurs : « Mais si chaque portion isolée vous affecte ainsi, quel ne doit être l'effet de l'ensemble ? Le mérite du tout ? » (DPV, XVI, 227). Étant donné que l'œuvre peinte « à la manière large » se préoccupe de l'effet d'ensemble, il n'est pas préférable de s'arrêter sur les détails. Ce scepticisme sur le détail est lié à la question de l'imagination ; où apparaît l'importance de l'esquisse. Le salonnier rejette chaque détail qui distrait le regard du spectateur, l'empêche de s'arrêter sur les figures importantes. Pour cette raison, le salonnier évoque dans le commentaire de la *Bergerie* de Boucher dans le *Salon de 1763* dans laquelle « tant de détails [sont] tous également soignés » : « Quand on écrit, faut-il tout écrire ? Quand on peint, faut-il tout peindre ? De grâce, laissez quelque chose à suppléer par mon imagination » (DPV, XIII, 356).

Les détails consistent aussi en des accessoires représentés dans la peinture. Les accessoires en peinture sont définis par Paul Landois comme « des choses qu'on fait entrer dans la composition d'un tableau, comme vases, armures, animaux, qui sans y être absolument nécessaires, servent beaucoup à l'embellir, lorsque le Peintre sait les y placer sans choquer les convenances¹. » Cette définition des accessoires met l'accent avant tout sur leur « place appropriée ». Rappelons-nous la composition de l'*Enfant gâté* [Fig. 27] de Greuze qui était « alourdie » par trop d'accessoires. Enfin le sujet de cette peinture « n'est pas clair » (DPV, XIV, 185) selon Diderot. Dans la description de cette œuvre, tous les accessoires sont énumérés :

comme, à droite, une cruche, une terrine de terre où trempe du linge ; au-dessus, une espèce d'armoire ; à côté de l'armoire, une glane d'oignons suspendue ; plus haut, une cage attachée au côté de l'armoire, et deux ou trois perches appuyées contre le mur. De la gauche à la droite, depuis l'armoire, règne une sorte de buffet sur lequel l'artiste a placé un pot de terre, un verre à moitié plein de vin, un linge qui pend ; et derrière l'enfant, une chaise de paille, avec une terrine. [DPV, XIV, 184-185]

Les accessoires ne sont pas tant jugés pour leur quantité que pour leur judicieuse disposition et pour leur capacité à entrer en harmonie avec le reste du tableau et les convenances. Dans le cas du paysage de Vernet au Salon de 1767, Diderot décrit dans son quatrième site : « Quelle foule d'accessoires heureux à recueillir pour son talent » (DPV, XVI, 192). Ainsi, comme Landois l'indique, les accessoires ne doivent pas « choquer les convenances » de l'œuvre. L'abondance de ces éléments peuvent devenir un embarras chez le spectateur. Ils doivent ainsi s'insérer dans une place appropriée, en ne privant pas l'attention du sujet principal. Dans son premier *Salon* en 1759, Diderot écrit sur la *Mort de Virginie* de Doyen : « Le défaut c'est que les figures principales sont petites, et les accessoires grandes » (DPV, XIII, 81). Comme Landois, Diderot

¹ Article « Accessoires (en Peinture) », *L'Encyclopédie*, 1751, Volume I, p. 69b.

considère également que les accessoires ne doivent pas dépasser les figures principales ; à l'encontre de Doyen, les accessoires de Greuze sont convenables, à part le « chien » qu'on a déjà évoqué au-dessus, et la présence des accessoires chez ce peintre est toujours acceptable pour Diderot.

Dans le commentaire de la *Piété filiale* [Fig. 14] au Salon de 1763, Diderot écrit : « Outre le génie de son art qu'on ne lui refusera pas, on voit encore qu'il est spirituel dans le choix et la convenance des accessoires » (DPV, XIII, 399). Le salonnier ne reconnaît pas seulement que la scène bien exprimée de Greuze, mais aussi la « convenance [de ses] accessoires ». Plus encore, dans le *Fils puni* du *Salon de 1765*, le salonnier indique sans ambages : « Ce n'est pas tout. Celui-ci médite ses accessoires aussi sérieusement que le fond de son sujet. À ce livre placé sur une table, [...] Cette fiole qui est à côté du livre [...] Et cette bassinoire [...] » (DPV, XIV, 199). Chez Greuze, les accessoires sont toujours les éléments qui sauvent la composition et manifestent la qualité du peintre quels que soient par ailleurs les défauts de la toile. Chez lui, « l'expression se fortifie merveilleusement par ces accessoires légers qui facilitent encore l'harmonie » (DPV, XIV, 382-383).

L'admiration des accessoires ne limite pas à Greuze, dans le commentaire du *Mariage de la Vierge* [Fig. 34] de Deshayes au Salon de 1763, Diderot découvre un élément qui l'attire : « À côté de la sainte Anne, derrière la Vierge est une grande fille, belle, simple, innocente, un voile jeté négligemment sur sa tête, le reste du corps couvert d'une longue draperie, et portant une corbeille de roses ; ce n'est qu'un accessoire, mais qu'on ne se lasse pas de regarder » (DPV, XIII, 368). Autrement dit, Diderot ne s'attache pas uniquement au sujet et aux personnages principaux dans sa description, il élargit plutôt sa recherche des qualités dans les accessoires de la peinture. Cela attire paradoxalement la critique sur quelques œuvres qui n'ont pas le moindre « accessoire » qui l'attire ; dans le commentaire de l'*Apothéose de Saint Louis* de Lagrenée aîné au Salon de 1765, le salonnier écrit : « Point d'accessoires sur lesquels l'indulgence puisse se tourner » (DPV, XIV, 80). De même, en décrivant les *Ruines* de Robert exposées au Salon de 1767, le salonnier écrit : « Ses accessoires sont sans intérêt » (DPV, XVI, 367). De cette manière, la critique envers certaines œuvres peut être exacerbée à cause des accessoires qui déçoivent le salonnier.

Les accessoires dans la peinture peuvent être lus comme des hiéroglyphes que le spectateur doit décrypter. Dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot définit que chaque art peut voir son expressivité définie à la manière d'un hiéroglyphe qui lui est propre. C'est pour cette raison que le salonnier admet malgré tout, les accessoires de certains peintres qu'il désapprouve fondamentalement mais dont il reconnaît la cohérence hiéroglyphique – ce qu'un

langage plus contemporain appellerait sans doute un univers ou un style. La connotation sacrée du terme ne peut pas échapper au salonier, qui implique ainsi par son vocabulaire une certaine définition de l'artiste véritable : ce serait celui dont la technique dessinerait un chemin vers le transcendantal, vers une forme de mystère supérieur et suprahumain du Beau. Au début de son commentaire sur Boucher, il écrit : « Le seul avantage de celui-ci sur l'autre, c'est une fécondité qui ne s'épuise point, une facilité incroyable, surtout dans les accessoires de ses pastorales » (DPV, XIV, 56). Le hiéroglyphe fait de l'accessoire « l'élément principal et génère une nouvelle production de sens qui dépasse la signification des mots¹. » Ce hiéroglyphe se présente sous la forme des accessoires dans la *Marchande à la toilette* [Fig. 47] de Vien au Salon de 1763. Le peintre y introduit les accessoires qui renvoient une inspiration « grecque² », y compris les costumes des figures principales. D'où l'engouement de Diderot qui s'exprime en ces termes : « Les accessoires sont d'ailleurs d'un goût exquis et du fini le plus précieux. Ce morceau en tout est d'une très belle exécution. La figure assise est drapée comme l'antique » (DPV, XIII, 363).



Fig. 47 - Joseph-Marie Vien, *Marchande à la toilette*, 1765, Peinture à l'huile, 98 x 122 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

¹ Giuseppe DI LIBERTI, « Dans le corps de l'œuvre : Pour une préhistoire du médium chez Diderot », *Art, médium, média, op. cit.*, p. 37.

² Michael FRIED renvoie à « une fresque hellénistique » du même sujet à Naples en 1759 comme un modèle d'art ancien de Vien pour décrire ce tableau. FRIED, Michael, *La place du spectateur, op. cit.* p. 85-86.

3.2.4. Les figures

Le regard du spectateur dans l'œuvre peut être dirigé par les figures au sein de la composition ; dans ce cas, ce sont les figures qui attirent le regard vers certains éléments de la peinture. En regardant les figures, le spectateur peut atteindre à une autre sorte d' « absorption » dans la mesure où la figure elle-même regarde le spectateur. Ce contact visuel réciproque nous fait fixer le regard sur cette figure ; le salonnier expérimente la situation où « des figures [ne] me quittent point. Je les vois. Elles me suivent. Elles m'obsèdent » (DPV, XIII, 258). Cet effet se manifeste naturellement dans le portrait comme celui de la *femme de Greuze* dans le *Salon de 1763* : « Je vous défie de me nier que cette figure ne vous regarde, et ne vive » (DPV, XIII, 400). La figure représentée qui semble regarder le spectateur apparaît aussi à plusieurs reprises dans l'œuvre de Drouais où celui-ci décrit les enfants : « Drouais peint bien les petits enfants. Il leur met dans les yeux de la vie, de la transparence, et l'humide et le gras et le nageant qui y est. Ils semblent vous regarder, et vous sourire, même de près » (DPV, XIII, 392).

Le regard du personnage peut aussi inviter le spectateur à arrêter le sien sur un autre élément de la composition. Dans la *Piété filiale* [Fig. 14] de Greuze au Salon de 1763, l'attention de toutes les figures est fixée sur le paralytique, ainsi le spectateur en face de cette scène arrive naturellement à fixer son regard sur cette figure. Diderot remarque ce point en transmettant l'impression des autres spectateurs :

Ils disent aussi que cette attention de tous les personnages n'est pas naturelle ; qu'il fallait en occuper quelques-uns du bonhomme, et laisser les autres à leurs fonctions particulières ; que la scène en eût été plus simple et plus vraie, et que c'est ainsi que la chose s'est passée, qu'ils en sont sûrs... Ces gens-là *faciunt ut nimis intelligendo nihil intelligant*¹. [DPV, XIII, 397]

Le salonnier ajoute que Greuze a soigneusement choisi l'instant représenté de telle sorte que les figures dedans suspendent leur activité et fixent l'attention sur le paralytique. Cette convergence de l'attention dans la peinture par les figures incite le spectateur à voir ce qui s'est fait remarquer. De même, dans le *Minerve conduisant la Paix à l'Hôtel de ville* [Fig. 48] d'Hallé au Salon de 1767, les figures principales de la toile attirent le regard du spectateur par l'attention de nombreuses figures dans la scène : « tous ces gens, debout, [...] et tous les yeux tournés vers l'angle supérieur droit de la scène d'où Minerve descend accompagnée d'une petite Paix, [...] » (DPV, XVI, 89). Malgré sa réaction défavorable face à cette œuvre, Diderot concède la réussite

¹ Selon la note n° 86 (DPV, XIII, 397) « Font en sorte qu'à force de trop comprendre ils ne comprennent rien. » Diderot cite de mémoire un vers de Térence *Faciuntne intellegendo ut nihil intellegant ?* [Est-ce que, à faire les entendus, ils ne laissent pas voir qu'ils n'y entendent rien ?] (*Andrienne*, prologue, v. 17 ; trad. Marouzeau, Paris, les Belles Lettres, 1942).

de l'expression des figures en disant plus tard : « Il y a un autre mérite que peu d'artistes auraient eu et que beaucoup moins de spectateurs auraient senti ; c'est dans une multitude de figures, toutes debout, toutes vêtues de même, toutes rangées autour d'une table carrée, toutes les yeux attachés vers le même point de la toile, [...] » (DPV, XVI, 90). Ainsi, « les yeux attachés vers le même point » des figures semblables influencent le parcours des yeux du spectateur.

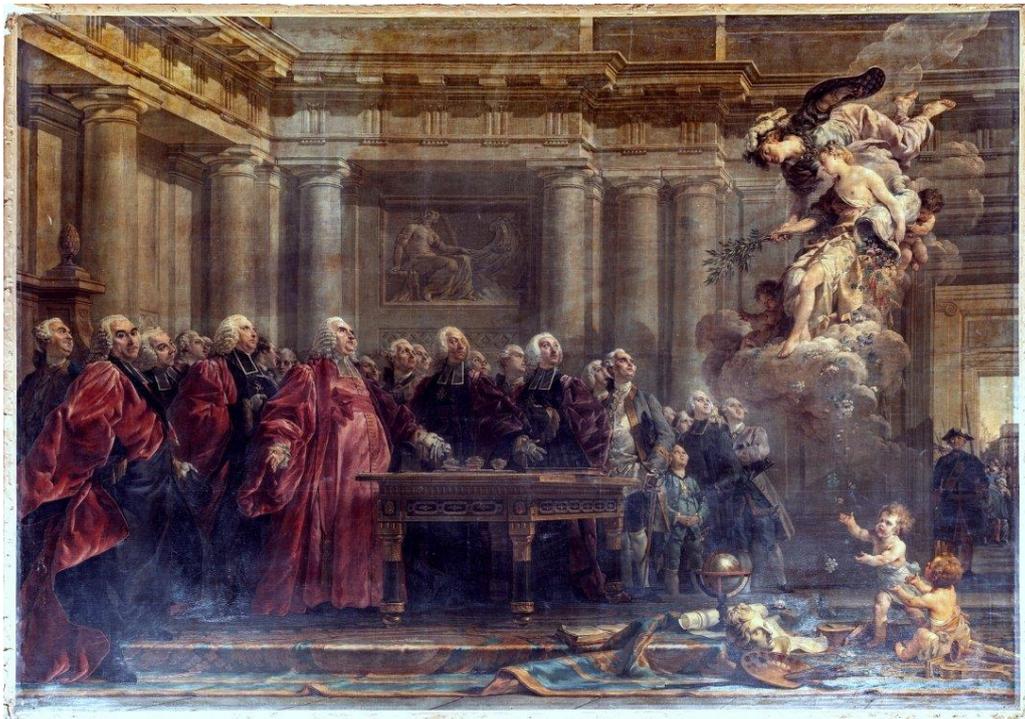


Fig.48 - Noël Hallé, le *Minerve conduisant la Paix à l'Hôtel de ville*, 1767, Peinture à l'huile, 324 x 457 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Fig.49 - Michel Nicolas-Bernard Lépicié, la *Descente de Guillaume le conquérant en Angleterre*, 1764, Peinture à l'huile, 400 x 845 cm, Caen, Abbaye-aux-Hommes.

En outre, le regard des figures peut s'orienter vers d'autres objets que la figure principale dans les certaines peintures. L'objet qui attire le regard des figures dans la *Tête de Pompée présentée à César* [Fig. 18] de Lagrenée aîné au Salon de 1767 est la tête décapitée : « Il y a derrière Caesar, un beau jeune chevalier romain assis ; il a les yeux attachés sur la tête. Debout derrière Caesar et ce chevalier, tout à fait à droite, un vieux chef de légion regarde le même objet avec une attention, avec une surprise mêlée de douleur » (DPV, XVI, 145). L'attention portée à la tête de Pompée de la part de plusieurs figures dans la peinture nous fait regarder à cet objet principal.

Par ailleurs, la « masse » des figures peut attirer l'attention des spectateurs ; dans l'*Encyclopédie*, au sujet de la « composition », Diderot écrit que « [une] *composition* peut aisément être riche en figures et pauvres idées ; [...] » (DPV, VI, 481). Même s'il n'est pas difficile de remplir la composition en figures, leur quantité est non négligeable ; dans le *Salon de 1765*, Diderot l'admet en disant que « [a]près la variété, ce qui nous frappe le plus, c'est la masse » (DPV, XIV, 215). Dans la *Descente de Guillaume le conquérant en Angleterre* [Fig. 49] de Lépicié au Salon de 1765, le salonnier remarque l'effet de masse : « Mais voyez, mon ami, le prestige de l'étendue et de la masse » (DPV, XIV, 242). Or, dans le même Salon, la « masse » des figures est prise comme le seul élément remarquable dans un ensemble durement critiqué dans le *Marc-Aurèle secourant le peuple* de Vien : « Le groupe de citoyens qui occupent la gauche de la toile en est le seul endroit supportable. Il y a de la couleur, de l'expression, des caractères et de la sagesse ; [...] » (DPV, XIV, 77). Ainsi, la « masse » de figures attire le regard du spectateur malgré les défauts de la composition.

Toutefois, la « masse » des figures n'apparaît pas toujours par son grand nombre ; dans l'endroit où le petit nombre de figures crée son effet, la masse se constitue d'un plus petit nombre de figures. Par exemple, dans l'*Intérieur d'un temple et deux petits tableaux de ruine* de Demachy au Salon de 1761, Le salonnier explique : « Ce sont des masses qui en imposent par leur grandeur ; et le petit nombre de figures que l'artiste y a répandues m'ont paru de bon goût. En général, il faut peu de figures dans les temples, dans les ruines et les paysages, lieux dont il ne faut presque point rompre le silence ; mais on exige que ces figures soient exquises » (DPV, XIII, 252). La « masse » se présente différemment en fonction des dimensions des lieux représentés qui requièrent plus ou moins de personnages pour créer un effet de multitude. Comme Diderot l'indique, les endroits qui exigent le silence comme les ruines, les lieux religieux doivent savoir représenter les figures sans rompre l'impression de silence de l'endroit dont la caractéristique dévastée est accentuée par le « peu de figures ».

Alors que les figures jouent le rôle d'attirer l'attention du spectateur, il y a également des moments où elles n'arrivent pas à se montrer. Dans le *Repas donné par Assuérus aux Grands de son royaume* de Restout au Salon de 1763, un objet entrave le parcours du regard vers les figures principales : « La table cache les personnages importants. On aperçoit seulement vers le fond quelques sommets de têtes » (DPV, XIII, 348). La table dans cette peinture empêche le regard de se fixer, comme il le devrait, sur les personnages importants.

Or, l'attention du spectateur est dispersée à cause de la figure elle-même ; l'attitude de tourner le dos au spectateur émerge sans cesse dans les commentaires de Diderot. Le personnage « vu par le dos » apparaît par exemple dans la *Rencontre de Psyché et du pêcheur* de Briard au Salon de 1765 : « Le batelier vu par le dos est raide, sec et de bois » (DPV, XIV, 206). Il y en a même des figures principales vues par le dos dans le *Salon de 1767* ; l'époux qu' « on ne le voit que par le dos » (DPV, XVI, 287) dans le *Coucher de la mariée* de Baudouin et le Christ « vu par le dos et de trois quarts de face » (DPV, XVI, 464) dans *Une Flagellation* de Jacques-Antoine Beaufort. Même une des *Grâces* de Carle Vanloo au Salon de 1763 était décrite comme « tournant le dos au spectateur » (DPV, XIII, 342).

Cette attitude des figures ne suscite pas toujours la critique chez Diderot. Dans le *Combat sur terre* de Louthembourg au Salon de 1767, « [o]n y discerne, on est frappé par un cavalier vu par le dos et par la croupe de son cheval blanc et vigoureux » (DPV, XVI, 389). Dans ce cas, le regard du spectateur est attiré par le dos du personnage. De même, dans le même Salon, *Vénus et Adonis* de Taraval attire le regard par une figure vue par le dos : « Sur un grand coussin d'étoffe argentée, Vénus est étendue à ses pieds. On ne la voit que par le dos. Ce dos est beau et l'artiste le sait bien, car c'est pour la seconde fois qu'il s'en sert » (DPV, XVI, 424). De cette manière, nous pouvons constater que les figures attirent le regard du spectateur de façons diverses. On retrouve ainsi le mystère sacré du hiéroglyphe, qui pousse le salonnier à se retenir de formuler des règles trop immuables, puisque chaque œuvre, dans sa singularité, peut contrevenir pour le meilleur à l'une d'entre elles.

3.3. L'effet des composants : le premier contact visuel avec la toile

Les éléments qui composent la peinture produisent divers effets sur les yeux du spectateur. Après s'être interrogé sur le parcours du regard, sur les éléments à regarder dans la composition, nous arrivons à l'effet créé par les composants de l'œuvre d'art qui atteint aux yeux du spectateur. Dans ce chapitre, l'objet d'analyse se focalise sur les effets perçus par le spectateur : ces effets sont provoqués par le premier contact visuel avec la toile. Nous allons désormais analyser plusieurs types d'effets à partir de la réflexion sur le « coup d'œil », passant

par celles sur l'« effet piquant », sur le « papillotage » et enfin sur les composants qui « blessent les yeux » du spectateur.

3.3.1. Coup d'œil

En expliquant ses idées sur la composition dans ses *Essais sur la peinture*, Diderot écrit : « Si la scène est une, claire, simple et liée, j'en saisirai l'ensemble d'un coup d'œil ; mais ce n'est pas assez. Il faut encore qu'elle soit variée ; et elle le sera, si l'artiste est rigoureux observateur de la nature. (DPV, XIV, 387) » Ainsi, pour que la composition d'une toile soit réussie, il est nécessaire de l'exprimer de telle sorte qu'elle soit vue en un coup d'œil. Plusieurs théoriciens de l'époque précédente évoquent le « coup d'œil », parmi eux, Roger de Piles insiste sur l'effet du « coup d'œil » dans la peinture : « Il y en a enfin dans tout ce qui est composé de parties, qui bien que différentes entr'elles s'accordent néanmoins à faire un seul Tout, ou particulier ou général¹. » L'insistance sur le « coup d'œil » dans la composition prouve que le peintre a à « soigner d'abord le tout-ensemble² » pour constituer son œuvre d'art. Quant à l'abbé du Bos, accompagné du chevalier Jaucourt qui distingue la « composition pittoresque » de la « composition poétique » des peintures, il explique dans ses *Réflexions critiques* que « [u]ne bonne composition pittoresque est celle dont le coup d'œil fait un grand effet suivant l'intention du Peintre et le but qu'il s'est proposé³. » De ce point de vue, la composition du tableau peut attirer le regard du spectateur à travers son effet du « coup d'œil », qui l'amène à comprendre aisément l'intention du peintre. Le prédécesseur de Diderot, La Font de Saint-Yenne, qui met l'accent sur les impressions des « amateurs » dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), définit le « coup d'œil » comme la « lumière naturelle [qui] fait sentir au premier coup d'œil la dissonance ou l'harmonie d'un ouvrage⁴. »

Pour Diderot, qui était lui aussi un amateur de la critique d'art, l'effet du « coup d'œil » est un des critères par lesquels il juge « un plaisir pur et sans peine » (DPV, XIV, 386). La possibilité de saisir l'ensemble de la composition d'un « coup d'œil » signifie que le peintre représente sa composition clairement jusqu'à ce que les amateurs puissent accéder à l'intention de ce peintre. Cette clarté de la composition implique non seulement la nécessité pour le peintre

¹ Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), Éditions Arkstée & Merkus, Amsterdam & Leipzig ; et Paris : Charles-Antoine Jombert, 1766, p. 104.

² Paolo QUINTILI, « Sur quelques sources de Diderot critique d'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, *op. cit.*, p. 113.

³ Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Partie II, Section XXXI, *op. cit.*, p. 254.

⁴ La Font de SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre au mois d'août 1746*, La Haye, J. Neaulme, 1747, p. 3.

de savoir unifier tous les éléments divers en un « coup d'œil » mais aussi celle pour le spectateur de ressentir « toute la force de [la] vérité d'imitation¹ ». Le critère du coup d'œil semble ainsi être un critère d'évidence de la force d'attraction de la peinture, la face visible du hiéroglyphe profond.

Le terme de « coup d'œil » apparaît maintes fois dans les commentaires de Diderot ; il émerge pour la première fois dans le *Salon de 1761* sur l'*Allégorie en l'honneur de la publication de la paix d'Aix-la-Chapelle, le 13 février 1749* de Jean-Jacques Dumont (dit le Romain) : « On prendrait au premier coup d'œil, le monarque pour un Thésée qui revient victorieux du [Minotaure] » (DPV, XIII, 216). Dans ce cas, le « coup d'œil » sert plutôt à désigner un certain composant qui attire son regard tout d'un coup après avoir vu l'ensemble de la composition ; c'est ainsi que dans le commentaire du *Pygmalion au pied de sa statue qui s'anime* de Falconet au Salon de 1763 le salonnier remarque le cou de la statue : « Ce morceau de sculpture est très parfait. Cependant au premier coup d'œil le cou de la statue me parut un peu fort, ou sa tête un peu faible » (DPV, XIII, 410). De cette façon, malgré le fait que la sculpture de Falconet est jugée « parfaite » par le salonnier, son « coup d'œil » suggère une limite de ce morceau qui manque d'harmonie entre le « cou » et la « tête » de la statue représentée.

L'harmonie en un « coup d'œil » concerne également les paysages monumentaux représentant par exemple des chaînes de montagne : les « Cordillères », les « Pyrénées » et les « Alpes » évoqués dans le *Salon de 1765* par exemple. Le salonnier souligne l'importance de ne pas gâcher l'effet d'immensité de la nature par des détails trop petits. Il décrit une composition déséquilibrée comme une étoffe trop grande rendue ridicule par des motifs trop petits :

Nous [les artistes et Diderot] réussissons, eux d'imbécillité, moi d'artifice, à en détruire l'effet grand et majestueux ; nous n'aurons qu'à les couvrir de petits gazons arrondis et de petites places pelées, et vous ne les verrez plus que comme revêtues et couvertes d'une grande pièce d'étoffe à petits carreaux. Plus les carreaux seront petits et la pièce d'étoffe étendue, plus le coup d'œil sera déplaisant et plus le contraste du petit au grand sera ridicule, car le ridicule naît souvent du voisinage et de l'opposition des qualités. (DPV, XIV, 216)

Ainsi dans la composition des éléments de paysage, il est indispensable de savoir accorder les éléments entre eux pour que la composition entière puisse offrir un regard harmonisé aux spectateurs sans qu'elle soit détruite par un élément particulier ; si cet accord n'est pas bien

¹ Arthur COHEN, « De la composition selon Diderot », *Denis Diderot, Écrits sur l'art et les artistes, op. cit.*, p. 280.

réalisé, le « coup d'œil » devient « déplaisant » pour le spectateur. À partir de cette réflexion sur le coup d'œil qui juge l'harmonie concrétisée dans la composition, Diderot se met à commenter les œuvres d'art d'après ce critère sans désigner les éléments l'un après l'autre, isolément.

En commentant *Plusieurs Petits Tableaux, petits à l'huile, en miniature, dont plusieurs d'après l'École d'Italie* de Jean-Urbain Guérin, Diderot décrit : « Cependant comme cela a été fait d'après beau, le premier coup d'œil vous en plaît. L'effet de l'ensemble, l'intérêt de l'action, la position, le caractère, l'expression des figures, la distribution, les groupes, l'entente des lumières, quelque chose même du dessin et de la couleur sont restés » (DPV, XVI, 324). Aussi apparaît l'« effet de l'ensemble » dans la description de Diderot après qu'il précise l'exigence du saisissement d'ensemble par le coup d'œil dans ses *Essais sur la peinture*. Une courte description d'*Un Tableau représentant une figure de bronze de la flore antique* de Roland de la Porte dans le *Salon de 1771* confirme cette conception chez le salonnier : « Ce morceau a beaucoup d'art, il est d'une grande vérité et séduit au premier coup d'œil » (Salons, IV, 170). De cette façon, le terme de « coup d'œil » est employé par Diderot pour expliquer une composition excellente qui séduit ses yeux « au premier coup d'œil ».

Ce « coup d'œil » peut être utilisé aussi, cependant, en cas de critique. Dans le *Gustave, roi de Suède, dans son cabinet d'étude, s'entretenant sur des plans de fortifications avec les princes Charles et Adolphe, ses frères* (dit le *Gustave, roi de Suède*) de Roslin au Salon de 1771, Diderot commente les trois têtes des personnages : « Mais il fallait faire une composition de trois têtes prises séparément, et je ne sais si l'artiste du plus grand génie s'en serait tiré, et Roslin n'est pas cet homme-là. Ils se montrent et n'agissent point, ils ne sont à rien ; vu sous ce coup d'œil, comme cela est ridicule ! » (Salons, IV, 160). Bien que ces figures soient regardées en un « coup d'œil », elles ne sont pas bien exprimées puisque ces trois têtes de figures devaient être représentées plutôt séparément pour ce sujet de peinture. Or, la composition de l'*Hiver* par Jean-Jacques Lagrenée (dit Lagrenée le jeune) est critiquée par la parole de l'interlocuteur de Diderot, Saint-Quentin dans le *Salon de 1775* : « Cela n'est pas assez bien composé ; le premier coup d'œil en impose, mais à l'examen il faut en rabattre » (Salons, IV, 283-284). La critique envers l'œuvre par le « coup d'œil » affleure aussi dans la description d'une sculpture, intitulée *Omnia vincit Amor, groupe en terre cuite* de Caffieri au Salon de 1771 : « Malgré que le livret du Salon nous expose nettement les idées que l'on doit prendre sur le dieu Pan que l'on connaît déjà, je doute qu'au premier coup d'œil qu'on devine aisément l'emblème enveloppé dans ce sujet » (Salons, IV, 233). Nous en avons traité au moment d'étudier le livret qui informe le

salonnier, malgré cet appui sur le livret, il est difficile pour les spectateurs de concevoir le sujet de cette sculpture en un coup d'œil, c'est-à-dire que le sujet « n'est pas clair » (Salons, IV, 233).

Quant aux peintres, le « coup d'œil » sur leur composition est pris en compte au fur et à mesure qu'ils accomplissent leurs œuvres d'art. Diderot parle de cette préoccupation du « coup d'œil » chez les peintres dans ses *Essais sur la peinture* au chapitre sur la couleur :

Celui qui a le sentiment vif de la couleur, a les yeux attachés sur sa toile ; sa bouche est entrouverte, il halète ; sa palette est l'image du chaos. C'est dans ce chaos qu'il trempe son pinceau, et il en tire l'œuvre de la création. [...] Il se lève, il s'éloigne, il jette un coup d'œil sur son œuvre. Il se rassied, et vous allez voir naître la chair, le drap, le velours, le damas, le taffetas, la mousseline, la toile, le gros linge, l'étoffe grossière ; vous verrez la poire jaune et mûre tomber de l'arbre, et le raisin vert attaché au cep. [DPV, XIV, 351]

De cette manière, le peintre lui-même vérifie l'effet du « coup d'œil » en peignant sa peinture ; il devient à son tour un spectateur qui « jette un coup d'œil » sur son œuvre, et il fait naître enfin les objets dans sa composition.

Par ailleurs, le « coup d'œil », dans le cas des paysages, a une dimension particulière. Les paysages de Vernet au Salon de 1767 apportent une « surprise du coup d'œil » chez le spectateur Diderot, et ce, de telle sorte que le salonnier entre dans les paysages de ce peintre, autrement dit, l'« absorption » dans les paysages commence à partir de « la surprise du coup d'œil ». Ce « choc esthétique au premier regard¹ » fait se promener le spectateur Diderot, puis il arrive en face du deuxième site du paysage dans un état de choc esthétique : « ma voix coupée, mes idées confondues, je restai stupéfait et muet » (DPV, XVI, 181). Cette esthétique de la « surprise du coup d'œil » se poursuit dans le troisième site : « M'adressant à mon conducteur, Voilà, lui dis-je, encore un assez beau coup d'œil... » (DPV, XVI, 188). La surprise est appliquée également à son compagnon l'abbé au quatrième site : « L'abbé placé à côté de moi s'extasiait, à son ordinaire, sur les charmes de la nature. Il avait répété cent fois l'épithète de beau, et je remarquais que cet éloge commun s'adressait à des objets tout divers » (DPV, XVI, 194). Le coup d'œil de l'abbé qui regarde des objets divers le fait s'extasier sur la beauté du paysage ; l'enthousiasme sur le cinquième site intervient ensuite chez Diderot : « Je regardais. Je sentais. J'admirais. Je ne raisonnais plus. Je m'écriais, ô profondeur des mers ! » (DPV, XVI, 205). Cette extase du salonnier est basée sur la composition du paysage qui permet en un coup d'œil de juguler le raisonnement. Au sixième site, Diderot est surpris encore une fois : « Si vous ne faites pas un effort pour vous bien représenter ce site, vous me prendrez pour un fou, lorsque

¹ Daniel ARASSE, *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, op. cit., p. 64.

je vous dirai que je poussai un cri d'admiration et que je restai immobile et stupéfait. L'abbé jouit un moment de ma surprise » (DPV, XVI, 211). L'abbé qui jouit de la surprise de Diderot renforce cette esthétique de surprise dans les paysages de Vernet. Enfin, au septième « tableau », le salonnier abandonne ses tentatives de description en disant : « Mais encore une fois, il faut le voir » (DPV, XVI, 226).

La surprise du « coup d'œil » est probable dans le paysage où le peintre se soumet à un « principe de minutie réaliste¹ » ; pour transmettre une illusion réaliste aux spectateurs, les paysagistes cherchent à réaliser leurs objets de façon la plus détaillée possible. Du fait de cet effort, les spectateurs parviennent à accéder à un état d'absorption face aux paysages, ils ressentent et réagissent comme s'ils entraient dans les sites décrits après avoir jeté leur « coup d'œil » à la représentation. L'exigence du détail botanique est soulignée par Roger de Piles :

L'espèce des arbres demande une étude et une attention particulière du Peintre pour les faire distinguer les uns des autres dans son ouvrage. Il faut que du premier coup d'œil on voie que c'est un chêne, un orme, un sapin, un sycomore, un peuplier, un saule, un pin et les autres arbres, qui par une couleur ou une touche spécifique peuvent être reconnus pour une espèce particulière.²

De ce fait, la compétence du paysagiste de décrire ses objets en détail invite le spectateur à reconnaître les espèces différentes d'arbre en un « coup d'œil » ; cela consolide l'effet réaliste du paysage, par conséquent le spectateur se sent comme s'il entrait dans la scène. L'« absorption » par le « coup d'œil » dans le paysage se trouve à nouveau dans le commentaire sur le paysage intitulé *la Fille qui couronne de fleurs son berger, pour prix de ses chansons* de Le Prince au même Salon. Le salonnier croit « entrer sur le lieu de la scène » (DPV, XVI, 301) et demande au spectateur : « Donnez un coup d'œil à votre droite, et vous me direz ce que vous pensez du lointain et du paysage » (DPV, XVI, 301).

De ce commentaire sur Le Prince, nous pouvons dégager une autre caractéristique du « coup d'œil » qui représente une « fugacité » de regard. Donner un « coup d'œil » comprend le fait que le spectateur n'accorde qu'un moment à la peinture. En éclairant ses idées sur la « composition » de l'œuvre dans les *Essais sur la peinture*, Diderot souligne : « Chaque action a plusieurs instants ; mais je l'ai dit et je le répète, l'artiste n'en a qu'un dont la durée est celle d'un coup d'œil » (DPV, XIV, 389). Basée sur cette limite de la peinture, la description de Diderot se rétrécit : « Il jeta un coup d'œil rapide sur les *Esquisses* que Bachelier a faites

¹ Philippe DÉAN, « Diderot, la figure et le lieu : de la théorie du paysage aux pastorales de Boucher », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 25 | 1998, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/1211> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.1211>, p. 43.

² Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), Éditions Arkstée & Merkus, Amsterdam & Leipzig, *op. cit.*, p. 182.

d'après le poème de Gesner, [...] » (DPV, XIII, 382). De cette façon, en un terme « coup d'œil », le salonnier passe rapidement plusieurs esquisses de Bachelier exposées au Salon de 1763. Face à une œuvre qu'il critique, il regrette même ce « coup d'œil » accordé à elle ; au début du commentaire sur les *Deux Tableaux de paysages, une Fuite en Égypte ; l'autre, les disciples allant à Emmaüs* de Millet Francisque dans le *Salon de 1767*, Diderot écrit : « Celui-ci et la kyrielle d'artistes médiocres qui vont suivre ne vous ruineront pas. On regrette le coup d'œil qu'on a jeté sur leurs ouvrages, et la ligne qu'on écrit d'eux » (DPV, XVI, 237).

L'instantanéité du « coup d'œil » doit être interprétée aussi en comparaison des regards de l'« ignorant » et du « connaisseur » ; dans le préambule du *Salon de 1765*, Diderot s'adresse à son ami Grimm :

Si j'ai quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture, c'est à vous, mon ami, que je les dois. J'aurais suivi au Salon la foule des oisifs, j'aurais accordé comme eux un coup d'œil superficiel et distrait aux productions de nos artistes ; d'un mot j'aurais jeté dans le feu un morceau précieux, ou porté jusqu'aux nues un ouvrage médiocre, approuvant, dédaignant, sans rechercher les motifs de mon engouement ou de mon dédain. [DPV, XIV, 21]

Le contraste est net entre le salonnier qui apprend les notions artistiques et celui qui donne un « coup d'œil superficiel » comme « la foule des oisifs ». Du côté de l'« ignorant », le salonnier ne pourrait qu'accorder un « coup d'œil superficiel » ; or, cela est diamétralement opposé dans le cas du « connaisseur » dans le *Salon de 1775* où Saint-Quentin dialogue avec Diderot. Dans le préambule de ce Salon, le salonnier écrit : « J'avais été précédé par un jeune homme fougueux, jetant sur tout un coup d'œil rapide et sévère, et très résolu de ne rien approuver » (Salons, IV, 259). Cet interlocuteur qui « était récemment de retour de Rome ; [qui] avait présenté à l'Académie successivement trois ou quatre tableaux d'agrément » (Salons, IV, 259) est prêt à critiquer sévèrement les œuvres d'art exposées de l'année. Contrairement au cas de l'« ignorant », ce « coup d'œil rapide et sévère » de Saint-Quentin s'apparente à celui du « connaisseur » qui repère vite les œuvres mal exécutées.

Rappelons-nous l'idée de Saint-Yenne selon laquelle l'effet du « coup d'œil » amène même l'« ignorant » à bien juger les œuvres d'art ; cet aspect peut être lié à la « sensation immédiate¹ » provoquée par la peinture. Parmi les œuvres qui provoquent cette « sensation » en un coup d'œil, il y a également celle de Doyen, le *Miracle des Ardents* [Fig. 17], qui était plutôt critiqué par rapport à l'œuvre de Vien dans le *Salon de 1767*. Diderot admet l'effet intense du « coup d'œil » de l'œuvre de Doyen en disant : « Le public paraît avoir regardé le tableau

¹ Arthur COHEN, « De la composition selon Diderot », *Denis Diderot, Écrits sur l'art et les artistes, op. cit.*, p. 305.

de Doyen comme le plus beau morceau du Salon, et je n'en suis pas surpris. Une chose d'expression forte, un démoniaque qui se tord les bras, qui écume de la bouche, dont les yeux sont égarés, sera mieux senti de la multitude qu'une belle femme nue [...] » (DPV, XVI, 274). Ainsi, certaines œuvres parviennent à imprimer d'un coup une forte sensation chez les spectateurs, en tirant le meilleur parti de la situation matérielle du Salon qui met en concurrence tellement d'ouvres qu'il faut arriver à attirer le regard en proposant des compositions vives, incisives.

3.3.2. L'effet piquant

Parmi les effets qui atteignent les yeux du spectateur, l'effet « piquant » se présente sans cesse dans les *Salons* de Diderot. Celui-ci explique cet adjectif « Piquant » dans son *Encyclopédie* : « qui a une pointe aiguë, comme l'épine, l'épingle, le poinçon. [...] Au figuré, une femme est *piquante*, lorsqu'elle attire une attention vive de la part de ceux qui la regardent, par sa fraîcheur, sa légèreté, l'éclat de son teint, la vivacité de ses yeux, sa jeunesse¹. » Dans cette définition, nous pouvons constater que le terme « piquant » est considéré comme un effet qui « attire une attention vive » du spectateur ; il est indispensable ainsi de prendre compte cet effet « piquant » au fur et à mesure que le salonnier regarde les œuvres d'art exposées au Salon. Le mot « piquant » apparaît dès le *Salon de 1761* où Diderot commente que la *Fuite en Égypte* d'Étienne Jaurat « est traitée d'une manière piquante et neuve » (DPV, XIII, 224). On le retrouve dans le *Salon de 1781* où il décrit le *Juge de village* de Philibert-Louis Debucourt en ce termes « [f]ort joli, effet très piquant » (Salons, IV, 348). Ainsi, l'emploi de ce terme s'étend du moment où le spectateur Diderot commence sérieusement sa critique d'art à celui où il est lassé de regarder, d'améliorer ses idées sur la peinture.

Au sens élargi, le terme « piquant » implique de nombreux effets positifs produits aux yeux, c'est du moins ce que l'on peut supposer à partir de la définition de Pernety : « PIQUANT, en termes de Peinture, se dit d'un tableau dont le sujet et l'exécution sont gracieux, dont le choix est beau, les lumières bien entendues, et dont toutes les parties ont quelque chose d'intéressant et de flatteur². » À la définition de Diderot dans laquelle le salonnier insiste sur la figure qui attire le regard, la description de Pernety rajoute le sens plus large d'une œuvre qui réalise bien le sujet et son exécution, manipule correctement les lumières, et dont les parties sont intéressantes. De là nous pouvons penser avec Stéphanie Loubère que « [c]e n'est donc

¹ Article « Piquant », *Encyclopédie*, Volume XII, 1765, p. 648a.

² Antoine-Joseph PERNETY, Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 465.

pas un hasard si Diderot se plaît à relever l'effet "piquant" dans ses commentaires¹ ». Au-delà de la définition première du salonnier dans laquelle il indique « une pointe aiguë comme l'épingle, l'épingle, le poinçon », le terme « piquant » s'étend de l'effet physique à celui esthétique ; à partir de l'effet physiologique où l'œuvre d'art pique, stimule les yeux du spectateur, l'effet « piquant » s'élargit jusqu'à devenir l'« effet » qui procure au spectateur le « plaisir qu'il cherche et qu'il s'attend à ressentir² ». Cet effet « piquant » qui donne du « plaisir » au spectateur provient de différents éléments constituant la peinture.

Nous allons désormais observer comment l'effet « piquant » surgit dans les œuvres d'art exposées aux Salons. À partir de la « figure » qui attire l'attention comme dans la définition de « piquant » chez Diderot, nous allons traiter ensuite de l'effet piquant « général » produit par l'élargissement esthétique lorsque le spectateur cherche le plaisir de l'œuvre d'art dans son ensemble, enfin nous en arriverons à l'effet « piquant » dans les paysages, où cet effet se montre sans raison particulière comme dans le cas de la « surprise du coup d'œil ».

De même que Diderot définit l'effet « piquant » à travers la « figure » représentée en disant qu' « une femme est *piquante*, lorsqu'elle attire une attention vive de la part de ceux qui la regardent », nous pouvons constater dans plusieurs cas que c'est tout ce qui est lié à la figure centrale qui produit un effet piquant. Sur le *Petit Anglais* de Drouais le fils au Salon de 1765, Diderot affirme que ce personnage l'attire « car il est bien vêtu et d'une naïveté d'expression et de caractère tout à fait piquante » (DPV, XIV, 155). Ainsi ce qui lui rend l'effet piquant dans cette œuvre est sa figure ; or, l'insistance sur la figure révélée à travers le « voile » produit également le même effet dans une *Jeune Fille* de Roslin : « la moitié de la tête dérobée par un voile, ce qui lui donne un air très piquant » (DPV, XVI, 613). En rappelant la fonction érotique du voile-fétiche tel que nous l'avons étudié, l'étoffe est ce qui produit ici autour de la figure un effet piquant. Cet effet suscité par l'étoffe se trouve aussi dans la sculpture. Dans le *Salon de 1765*, Diderot commente sur une *Figure de femme assise* de Falconet : « Cette draperie est une seule et unique pièce d'étoffe qui s'en va prendre les bras, les jambes, le corps, [...] d'une manière aussi claire et peut-être plus piquante si elle était toute nue » (DPV, XIV, 292).

Avançant vers l'effet piquant « général » des œuvres d'art, nous pouvons découvrir l'impression globale exprimée par ce terme ; en commentant dans le *Salon de 1767* trois œuvres de Casanove, intitulées le *Maréchal*, le *Cabaret* et la *Botte rajustée*, Diderot fait la synthèse de son impression : « Ce sont trois morceaux vraiment précieux. L'effet en est si piquant, la

¹ Stéphanie LOUBÈRE, « La critique de l'effet dans les Salons de Diderot », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 64.

² Claude-Henri WATELET, Article « Effet (terme de Peinture) », *L'Encyclopédie*, 1755, Volume V, p. 406a.

couleur si vraie, la touche si vigoureuse, si spirituelle, l'harmonie totale si séduisante qu'ils peuvent aller de pair avec les Wauvermans dont on voit avec plaisir que le goût n'est pas perdu » (DPV, XVI, 299). L'élargissement esthétique de l'effet « piquant » se trouve dans cette description ; cet effet ne se limite pas à une composante donnée de la peinture, il fonctionne comme une synthèse accumulée de ses qualités. Cette forme de synthèse se trouve dans la description de l'*Insomnie* de Lagrenée aîné dans le *Salon de 1771* : « Voilà en bref, Monsieur, ce que je pense de ce tableau qui d'ailleurs est piquant » (Salons, IV, 138). Dans le même Salon, sur le *Gustave, roi de Suède* de Roslin, le salonnier indique cet effet « général » : « Enfin l'effet général est d'une force et d'un piquant qui étonne » (Salons, IV, 159). D'ailleurs, cet effet piquant vient de la correspondance à la nature comme dans le cas d'un *Atelier d'un menuisier* de Lépicié au Salon de 1775 où le salonnier dit : « Je vois qu'il travaille d'après nature ; l'effet en est piquant » (Salons, IV, 268).

Cet effet piquant « général » prend des aspects différents selon les œuvres ; dans le *Salon de 1781*, il existe deux occurrences de l'effet qui se situent aux antipodes. D'un côté, malgré ses qualités, l'absence de l'effet piquant se manifeste dans les *Préparatifs du combat de Pâris et de Ménélas* de Lagrenée aîné : « Ce tableau m'a paru très bien composé, [...] Le dessin m'a paru exact, [...]. L'effet n'est pas piquant, quoique aimable et doux » (Salons, IV, 303-304). Ainsi, les techniques bien exécutées ne garantissent pas l'effet piquant. Tout au contraire, la *Vue du port Saint Paul* de Demachy est critiquée malgré son effet : « Le tableau est beau, d'une belle couleur, d'un effet piquant ; mais que ce mérite ne vous empêche pas d'apercevoir le mauvais dessin et la mauvaise couleur de ses figures et de ses animaux » (Salons, IV, 319). Cet exemple antithétique explique aussi que l'effet piquant peut être produit dans une peinture malgré ses défauts.



Fig.50 - Claude-Joseph Vernet, la *Vue du port de Dieppe*, 1765, Peinture à l'huile,

165 x 263 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Enfin, l'effet piquant intervient aussi dans les paysages où le spectateur entre dans la scène en regardant les détails, qui rendent le spectateur surpris en « un coup d'œil ». L'effet « piquant » apparaît constamment dans les paysages de Vernet ; dans le *Salon de 1765*, la *Vue du port de Dieppe* [Fig. 50] est décrite ainsi : « Vue pittoresque et piquante : multitude de figures occupées à la pêche, à l'apprêt, à la vente du poisson, au travail, au raccommodage des filets et autres pareilles manœuvres ; [...] » (DPV, XIV, 136). Comme la vérité de la nature provoque l'effet piquant dans un *Atelier d'un menuisier* de Lépicié au-dessus, cette fois la vue du port avec des figures occupées à leur activité produit l'effet piquant dans cette œuvre de Vernet. Cet effet piquant réapparaît dans le septième « tableau » de la « Promenade Vernet » dans le *Salon de 1767* ; Diderot le désigne comme « un tableau de l'effet le plus piquant et le plus grand » (DPV, XVI, 229). L'effet piquant de ce tableau montre une corrélation paradoxale ; le terme « piquant » qui a été utilisé pour désigner l'effet d'ordinaire associé aux détails, autrement dit aux « petites » choses plaisantes aux yeux par leur petit goût, est associé cette fois au terme « grand » dans cette scène pittoresque. Les paysages de Vernet comportent ainsi les deux côtés contraires de l'effet piquant, à la fois petit et grand. L'effet piquant du paysage devient inexplicable, il « faut voir » ce paysage pour le ressentir comme dans la définition de l'« effet¹ » chez Watelet où celui-ci souligne la nécessité de ressentir l'effet exécuté dans une peinture. En décrivant le septième tableau de la « Promenade Vernet », Diderot lui-même admet l'effet indescriptible de ce paysage en disant : « Mais que signifient mes expressions exsangues et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie, ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres. Rien, mais rien du tout. Il faut voir la chose » (DPV, XVI, 225). C'est ainsi que le salonnier arrive finalement à commenter Vernet par une courte phrase dans le *Salon de 1771* : « tels qu'une *Marine avec des baigneuses*, morceau fort agréable piquant » (Salons, IV, 158). En outre, la ruine de Robert est abordée d'une façon semblable, l'effet piquant vient du « phénomène d'écroulement, attaché au sentiment du sublime² ». Sur la *Partie d'un temple* de Robert dans le *Salon de 1767*, Diderot dit : « Cela est tout à fait piquant, et d'un effet qu'on reconnaît sur-le-champ. On s'oublie devant ce morceau » (DPV, XVI, 364). Ainsi, le spectateur est saisi par cette ruine qui porte l'effet piquant à travers l'absorption dans la scène de la ruine. Analysons maintenant l'effet piquant dans ses déclinaisons en fonction des peintres. Parmi de nombreux peintres, Louthembourg est mentionné souvent par le salonnier ; celui-ci parle de ce

¹ Claude-Henri WATELET, Article « Effet (terme de Peinture) », *L'Encyclopédie*, 1755, Volume V, p. 406a.

² Katalin BARTHA-KOVÁCS, « L'écriture des ruines au XVIII^e siècle : Vestiges et vertige », *Verbum Analecta Neolatina*, XII/2, DOI : 10.1556/Verb.12.2010.2.2, p. 274.

peintre dans le *Salon de 1767* où il dit que « Loucherbourg a un talent prodigieux ; [...]. Il a de la couleur. Il peint d'une manière ragoûtante et facile. Ses effets sont piquants » (DPV, XVI, 408). Ainsi le style de certain peintre peut créer l'effet piquant. Diderot compare les œuvres du même peintre Loucherbourg en commentant *Un Orage sur un grand chemin, avec un arc-en-ciel* dans le *Salon de 1771* : « Ce tableau-ci n'est pas moins piquant que le précédent et d'une fonte aussi agréable » (Salons, IV, 178). La comparaison entre les peintres est aussi une des manières dont le salonnier insiste sur l'effet piquant, dans la réponse à une lettre de M. Grimm au Salon de 1767, il compare Casanove à Loucherbourg : « Je fais cas des huit tableaux de Casanove ; et j'avoue bonnement que je n'ai que du bien à en dire. Il est plus fin, plus piquant, plus vrai, moins cru, plus naturel, plus fait que Loucherbourg à qui toutefois on ne saurait refuser un grand talent ; [...] » (DPV, XVI, 300). À travers cette comparaison, Diderot fait remarquer qu'il est le peintre qui produit le plus l'effet piquant dans ses œuvres d'art.

L'effet piquant dans le style du peintre existe également chez Le Prince ; sur ses *Plusieurs Femmes au bain* au Salon de 1771, Diderot écrit qu'« [il] y a certainement bien du piquant dans ce tableau qui est d'un style aimable et galant, [...] » (Salons, IV, 172). Lorsque le talent de ce peintre ne s'exprime pas assez, le salonnier le regrette même en disant que « son tableau en tout aurait été plus piquant, s'il l'eût voulu » (Salons, IV, 273). Parfois, il se contente d'une œuvre du peintre Bouineu dont il énumère les défauts dans le *Salon de 1775* : « Sa manière est maigre, son style pauvre, sa composition insipide, sa couleur sale et noire, ses tableaux sans génie, quoiqu'il s'épuise sur la nature. Son *Pan lié par des nymphes* est beaucoup mieux, il est assez piquant d'effet » (Salons, IV, 285).

Or, l'« idée » du peintre est importante pour l'effet piquant ; comme Diderot dit des œuvres de Vernet que « ses morceaux d'imagination sont piquants » (DPV, XIV, 135), il est nécessaire pour le peintre d'exercer ses idées dans sa peinture pour évoquer l'imagination qui suscite l'effet piquant. De ce point de vue, la *Fuite en Égypte* de Pierre, « traitée d'une manière piquante et neuve » a pour limite le fait que « le peintre n'a pas su tirer parti de son idée » (DPV, XIII, 224). L'insistance sur l'« idée du peintre » apparaît dans le commentaire des *Tableaux peints avec de nouveau pastels préparés à l'huile* de Bachelier dans le *Salon de 1765* : « Il me semble que quand on prend le pinceau, il faudrait avoir quelque idée forte, ingénieuse, délicate ou piquante, et se proposer quelque effet, quelque impression » (DPV, XIV, 111). La nécessité d'avoir une idée piquante apparaît aussi quand le salonnier commente la peinture allégorique de Lagrenée dans le *Salon de 1767* intitulée le *Clergé ou la Religion qui converse avec la Vérité* : « sachez, M. de La Grenée, qu'en général le symbole est froid et qu'on ne peut lui ôter ce froid insipide, mortel, que par la simplicité, la force, la sublimité de l'idée. [...] Voulez-vous

quelques exemples du genre allégorique qui soient ingénieux et piquants » (DPV, XVI, 122). Pour rendre la peinture allégorique « piquante », il faut avoir la sublimité de l'idée selon Diderot. Enfin, l'effet piquant dérive aussi des éléments qui constituent la composition de l'œuvre d'art. La manière de composer induit l'effet piquant dans la peinture ; les deux tableaux de Louthembourg au Salon de 1771, intitulés la *Petite Laitière* et la *Mangeuse de cerises* le justifient. En commentant ces deux œuvres, le salonnier dit apprécier le piquant de leurs compositions : « Tous deux très piquants par la manière dont ils sont traités. Le premier enchante la composition simple, mais gaie, finie et spirituelle. [...] Le second n'a pas moins de mérite et est au moins aussi agréable pour la composition » (Salons, IV, 180). De cet exemple, nous pouvons concevoir que la composition est un élément primordial pour juger de l'effet piquant dans les peintures. Inversement, cela se justifie à travers une critique comme dans le commentaire d'un *Repos de chasse* d'Huet dans le *Salon de 1771* : « La composition d'ailleurs n'a rien de neuf ni de piquant » (Salons, IV, 188).

La composition dans les tableaux est évidemment liée à la « disposition » dont traite particulièrement bien et minutieusement le genre de la « nature morte ». Les peintures de Chardin représentent cette disposition bien exécutée ; en commentant ses *Deux Tableaux représentant divers instruments de musique* dans le *Salon de 1767*, Diderot remarque :

Ces deux tableaux sont très bien composés. Les instruments y sont disposés avec goût. [...] Je préfère celui où l'on voit des timbales ; soit que ces objets y forment de plus grandes masses, soit que la disposition en soit plus piquante. L'autre passerait pour un chef-d'œuvre sans son pendant. [...] Quoi qu'il en soit, ses compositions appellent indistinctement l'ignorant et le connaisseur. C'est une vigueur de couleur incroyable ; une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer, un ragoût dans l'assortiment et l'ordonnance. [DPV, XVI, 172-174]

Ainsi, la disposition des objets dans la peinture produit l'effet piquant pour les spectateurs avec son harmonie, sa « couleur incroyable », ses « belles masses », « une magie de faire ». De cette manière, le genre de la « nature morte » qui montre directement la disposition des objets attire notre regard, crée un effet piquant pour nos yeux.

La « lumière » est un des éléments principaux qui causent l'effet piquant dans les œuvres d'art ; dans les *Essais sur la peinture*, Diderot écrit : « Il y a des objets que l'ombre fait valoir, d'autres qui deviennent plus piquants à la lumière » (DPV, XIV, 365). Suivant cette idée, il mentionne fréquemment la lumière qui rend les objets plus piquants dans les peintures. L'effet de la lumière est remarquable dans le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard au Salon de 1765 : « ô le beau tableau que Fragonard a fait ! Mais écoutez le reste. Le ciel brillant de la clarté la plus pure ; le soleil semblait précipiter toute la masse de sa lumière dans le temple et se plaisir à la

rassembler sur la victime, [...] » (DPV, XIV, 260). L'effet piquant de la lumière de Fragonard est comparé avec son *Absence des pères et mères mise à profit* dans le même Salon : « On ne sait trop d'où vient la lumière ; à cela près, elle est piquante ; moins toutefois qu'au tableau de *Callirhoé* ; elle paraît prise hors de la toile et tomber de la gauche à la droite » (DPV, XIV, 266). Il faut aussi prendre en compte les effets lumineux dans les paysages. Dans le commentaire du premier site de la « Promenade Vernet », l'importance des effets lumineux est indiquée par une suite de questions posées par son compagnon l'abbé au promeneur Diderot : « Mais votre Vernet en aurait-il imaginé l'élégance et le charme ? aurait-il pu rendre l'effet chaud et piquant de cette lumière qui joue entre leurs troncs et leurs branches ? » (DPV, XVI, 176). Ces questions ironiques face au paysage de Vernet soulignent inversement l'importance de l'exécution de la lumière dans les paysages. Aussi le salonnier insiste sur la lumière dans le paysage au fur et à mesure qu'il décrit le site où il est entré ; la lumière entre les troncs et les branches produit un effet piquant dans ce paysage de Vernet. La lumière affirme son existence dans plusieurs scènes de genre ; par exemple, dans le *Salon de 1767*, Diderot souligne les lumières dans deux œuvres de Robert, l'une est l'*Écurie et magasin à foin peints d'après nature, à Rome* que transforme et bonifie l'arrivée d'une source de lumière extérieure à toile : « [un] jour que je considérais ce tableau, la lumière du soleil couchant venant à l'éclairer subitement par-derrière, je vis toute la partie supérieure, du grenier à foin, teinte de feu ; effet très piquant, que l'artiste aurait certainement essayé d'imiter, s'il en avait été témoin » (DPV, XVI, 351-352). L'autre œuvre est la *Cuisine italienne* où la lumière intérieure est bien décrite : « La lumière y est distribuée d'une manière tout à fait piquante. Tout y est presque dans la demi-teinte ; rien dans les ténèbres » (DPV, XVI, 355). De même, dans la scène d'*Une Salpêtrerie* de Durameau au même Salon, Diderot décrit : « Le tout éclairé d'une lumière vaporeuse et chaude dont l'effet est on ne saurait plus piquant » (DPV, XVI, 450). Le « piquant » est produit ici à chaque fois des effets de luminosité rares, inattendus, qui surprennent et réjouissent l'œil du spectateur.



Fig. 51 - Joseph-Marie Vien, la *Psyché reconnaissant l'Amour endormi*, 1761, Peinture à l'huile, 135, 5 x 171 cm, Lille, Le Palais des Beaux-Arts.

Même dans les critiques sur les diverses œuvres d'art, le salonnier évoque la « lumière » en tant que constituant amenant l'effet piquant. Dans la description de la *Psyché et l'Amour endormi* [Fig. 51] de Vien au Salon de 1761, il regrette la lumière dans cette scène : « et cette lampe, en doit-elle laisser tomber la lumière sur les yeux de l'Amour ? Ne doit-elle pas la tenir écartée, et interposer sa main, pour en amortir la clarté. Ce serait un moyen d'éclairer ce morceau d'une manière bien piquante » (DPV, XIII, 234). Cette déception se trouve aussi dans l'*Essaim d'Amours* [Fig. 6] de Fragonard dans le *Salon de 1767* : « J'aurais attendu de cet artiste quelque effet piquant de lumière, et il n'y en a point » (DPV, XVI, 419). On se rappelle pourtant le fait que Diderot préfère la lumière de ce peintre dans son *Corésus et Callirhoé* au Salon précédent. D'ailleurs, la critique envers la lumière dans la peinture se trouve également dans les *Trois paysages* de Nicolas-Jacques Julliard au même Salons ; Diderot ouvre son commentaire en disant cruellement « Monsieur Julliard, vous croyez donc que pour être un paysagiste il ne s'agit que de jeter çà et là des arbres, [...] » (DPV, XVI, 251), et il conseille à ce peintre que « l'effet de vos lumières doit être piquant ; [...] » (DPV, XVI, 252). Ce conseil concernant la « lumière » revient dans le *Salon de 1771*, où les deux œuvres d'Hallé et de Desportes le neveu sont évoquées par Diderot : sur l'*Adoration des bergers* du premier peintre, il dit que « [la] lumière moins éparpillée eût été plus piquante, moins monotone, et eût produit des reflets plus sensibles et plus vigoureux ; [...] » (Salons, IV, 136) ; et sur un *Tableau représentant une cuisine* du deuxième peintre, le salonnier écrit que « peut-être que quelques objets de plus et plus susceptibles de lumière et de reflets, étant liés à la masse principale, auraient donné plus de grandeur et plus de piquant » (Salons, IV, 162). Dans le même Salon,

même pour le *Portrait de M. Caffieri* de Joseph-Siffred Duplessis, le salonnier conseille : « La tête en est bonne et ressemblante, mais l’auteur en pouvait tirer meilleur parti, plus de vigueur, plus d’effet et plus d’harmonie, en la piquant davantage de lumière principale » (Salons, IV, 217). D’ailleurs, la critique liée à la lumière se trouve dans la foule ; sur les *Sevreuses* de Greuze au Salon de 1765, « [on] demande que le berceau soit plus piqué de lumière ; [...] » (DPV, XIV, 202).

Pour conclure sur la lumière qui suscite l’effet piquant, nous pouvons observer les cas où Diderot se méfie de la vérité de la lumière alors qu’elle crée un effet piquant. Cette question se pose déjà dans le *Salon de 1763* où Diderot relate une conversation entre des spectateurs en face d’un paysage de Vernet : « *Le Claude Lorrain me semble encore plus piquant ; et celui-ci qui lui répondit : D’accord, mais il est moins vrai* » (DPV, XIII, 389). Dans le *Salon de 1767*, le salonnier commente une *Sainte Famille* de Durameau ; il y admet la réussite de son effet de lumière mais en même temps il doute : « Cet effet de lumière est piquant ; d’accord. Mais est-il vrai ? il est certain que ce corps lumineux est plus près du fond que du devant. Il est certain encore que je suis plus près du devant que du fond. Le fond perdrait-il plus par la distance où j’en suis, qu’il ne gagnerait par le voisinage du corps lumineux ? » (DPV, XVI, 445). La conversation entre les spectateurs devient celle de l’artiste et de Diderot, dans laquelle celui-ci remet en question la vérité de la lumière en dehors de son effet piquant.

Un autre facteur constitue l’effet piquant dans la peinture : la « couleur ». Elle est convoquée souvent lorsque le salonnier commente l’effet de l’œuvre ; en décrivant plusieurs dessins de Loucherbourg dans le *Salon de 1767*, Diderot dit : « Il y a des terrasses, des roches, des arbres, des eaux, imités à miracle et d’un ton de couleur très chaud, très piquant » (DPV, XVI, 406). Cette évocation de l’effet se retrouve pour le même peintre sur son *Mouton chéri* au Salon de 1771 dont le salonnier décrit que « [ce] morceau-ci est d’une finesse et d’une légèreté de dessin et de touche qui charment ; le coloris en est piquant et agréable » (Salons, IV, 179).

De la sorte, nous pouvons analyser la couleur comme un élément suscitant l’effet piquant dans les critiques de Diderot de même que la lumière. Dans le *Salon de 1775*, le salonnier reproche cet élément à Lépicié dans sa *Vierge* en plaçant plusieurs questions rhétoriques dans la bouche de Saint-Quentin : « Le fond est-il piquant ? La couleur n’a-t-elle rien de fade ? » (Salons, IV, 267). Cette problématique est suivie par plusieurs critiques sur la couleur dans les œuvres d’art ; dans le *Salon de 1781*, le *Jésus représenté au Temple* de Jollain fait face à une critique du salonnier, où il dit que la « couleur [est] locale sans être piquante d’effet » (Salons, IV, 328). De même, dans le même Salon, la *Vestale qui rallume le feu sacré* de Joseph-Benoît Suvée est critiquée par sa couleur qui ne rend pas l’effet piquant : « Quant à

la couleur, elle tombe dans le gris ; l'effet n'est pas piquant, la composition en est trop rare, les figures trop isolées, et le tout glace le spectateur » (Salons, IV, 331). De ce fait, la couleur est une des conditions principales dans la peinture pour produire un effet piquant sur les spectateurs. Toutefois, il existe également un regard sceptique lié à la vérité de la couleur comme dans le cas de la lumière ; cela se trouve dans le commentaire du *Juge de village* de Debuscourt dans le *Salon de 1781* où Diderot écrit que ce tableau est « [f]ort joli, effet très piquant, bonne couleur sans être très vraie ; [...] » (Salons, IV, 348). Aussi existe la méfiance envers la couleur qui ne contient pas la vérité.

La couleur du personnage principal est particulièrement importante dans la mesure où l'effet piquant conçu par Diderot, qui « exprime toute sa sensibilité et volupté lorsqu'il est sensible aux corps¹ » ; les *Grâces* [Fig. 32] de Carle Vanloo au Salon de 1763 sont décrites à partir de ce point de vue : « Les brunes piquantes, comme nous en connaissons, ont les chairs fermes et blanches, mais d'une blancheur sans transparence et sans éclat » (DPV, XIII, 342). Les brunes de cette peinture sont piquantes avec leurs chairs fermes tandis que le rouge des « principales têtes » de l'*Action de grâces de Noé et de sa famille au sortir de l'arche* de Louthembourg au Salon de 1771 « ne tient en rien à la nature » (Salons, IV, 178). Diderot y rajoute sa question et affirme que cette couleur ne fortifie pas l'effet piquant dans ce tableau : « Serait-ce pour les tirer davantage du ton général et pour les rendre plus piquantes ou plus vives ? L'intention peut être bonne mais ne suffit pas ; nous ne sommes point prévenus et nous pouvons l'interpréter mal » (Salons, IV, 178).

3.3.3. « Papillotage »

Le « papillotage » est un effet remarquable qui atteint les yeux du spectateur dans les *Salons*. Précisons par avance la définition de cet effet étant donné qu'il s'agit d'un terme plutôt énigmatique par rapport aux autres effets. La genèse de ce mot n'apparaît qu'à la quatrième version du *Dictionnaire de l'Académie française* en 1762 dans lequel le « papillotage » est défini ainsi : « Effet de ce qui papillote. *Le papillotage des yeux. Il y a beaucoup de papillotage dans ce tableau.* » Le terme en verbe « papilloter » est décrit plus précisément :

« Papilloter »

1. Se dit Des yeux, lorsqu'un mouvement incertain et involontaire les empêche de se fixer sur les objets.
Les yeux lui papillotent continuellement.

¹ Ana FERNANDES, « Les *Salons* de Diderot : une chronique de la création artistique », *Carnets* [En ligne], *op. cit.*, p. 3.

2. Se dit aussi d'Un tableau qui pétille d'une manière incommode par des lumières également brillantes et des couleurs également vives.
3. Se dit aussi en Imprimerie, lorsque le caractère marque double, et est embrouillé.

Dans la neuvième et plus récente édition de ce dictionnaire, la deuxième définition de ce verbe comporte un développement plus adapté à notre acception du « papillotage » :

Effet produit par l'éparpillement de points lumineux ou vivement coloriés, qui s'agitent sans cesse. Spécialement Terme utilisé dans le langage de la critique d'art, à partir du XVII^e siècle et en un sens péjoratif, repris par les Goncourt dans un sens favorable pour décrire un scintillement de la surface peinte qui dissout le dessin, et anticipe sur le pointillisme.

Si nous faisons la synthèse de ces définitions de l'Académie française, le « papillotage » est effectué par les yeux, qui s'ébranlent sans arrêt par cet effet, constitué en particulier de l'éparpillement de points lumineux ou coloriés. Comme les ailes rapides et colorées du papillon laissent à peine entrevoir des taches de couleurs vives mais fugaces dans l'air, le regard serait ainsi sans cesse déstabilisé, déplacé – cette errance ayant tout de même une connotation bucolique. Dans le dictionnaire de Pernetty, le « papillotage » est « de toute lumière trop dispersée et trop éparse des masses¹. » Enfin, dans l'*Encyclopédie*, on lit : « La même expression s'emploie aussi en peinture ; on dit des ombres et des lumières, qu'elles *papillotent*, lorsqu'elles sont distribuées les unes entre les autres par petits espaces, [...]»². Ainsi, la notion de « papillotage » dans la critique d'art est étroitement liée à la lumière qui disperse les yeux du spectateur.

Avant d'observer le « papillotage » indiqué par Diderot dans ses *Salons*, il nous faut rendre compte du fait que ce terme est utilisé à l'époque dans un sens péjoratif comme l'explique la définition moderne de l'Académie française. L'effet « piquant » dont on a traité se positionne différemment dans la critique d'art ; bien que cet effet et le « papillotage » aient pour caractéristique commune d'affecter les yeux du spectateur, leurs réceptions sont diamétralement opposées car l'effet « piquant » est considéré comme un atout, mais le « papillotage » se fonctionne comme une barrière pour accéder au sens véritable d'une œuvre d'art chez les spectateurs. Le *Jugement de Midas* de Bonieu est ainsi jugé sévèrement dans le *Salon de 1767* : « Une chose qu'on ne remarque guère, c'est qu'on papillote à l'esprit par la multiplicité des incidents, aussi cruellement qu'aux yeux par la mauvaise distribution des lumières ; et que si le papillotage de lumière détruit l'harmonie ; le papillotage d'actions partage

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 440.

² Article « Papilloter », *L'Encyclopédie*, Tome XI, 1765, p. 877a.

l'intérêt et détruit l'unité » (DPV, XVI, 469). Dans ce commentaire, nous pouvons mettre en relation ce papillotage des incidents avec l'interruption du regard du spectateur ; le « papillotage » anéantit l'unité de la peinture et enfin il empêche le spectateur de discerner l'œuvre d'art.

Regardons maintenant les cas précis où affleure ce « papillotage » dans les *Salons*. Il apparaît d'abord lorsque la composition est dissipée par des constituants excessifs ; face à la *Bataille* de Casanove au Salon de 1761, Diderot écrit que « les petites lumières partielles des sabres, des casques, des fusils et des cuirasses heurtées trop rudement, font, ce qu'on appelle, papilloter le tout, surtout quand on regarde ce tableau de près » (DPV, XIII, 265-266). D'où se manifeste que le « papillotage » repose sur une composition trop chargée en objets, autrement dit la profusion de petits contrastes de lumière et d'ombre entre ces objets produit « un effet de dispersion de l'attention¹ ». Cet effet, qui a été défini également « des yeux, lorsqu'un mouvement incertain et involontaire les empêche de se fixer sur les objets » par l'Académie française, suscite le mouvement incertain des yeux du spectateur causé par la surabondance des objets, des lumières ou même des couleurs ; c'est ainsi que le spectateur perd le point de fixation dans les peintures, qu'il s'égaré. Le débordement des objets dans la peinture est présent chez le peintre Boucher sous la forme d' « objets disparates » (DPV, XIII, 222) ; Diderot explique qu'il lui manque les « analogies fines et déliées qui appellent sur la toile les objets et qui les y lient par des fils imperceptibles » (DPV, XIV, 55) dans le *Salon de 1765*. Dans ce Salon, le salonnier critique l'excès d'objets dans *l'Enfant gâté* par Greuze qui « pétillent de petites lumières qui papillotent de tous côtés, et qui blessent les yeux » (DPV, XIV, 185). En revanche, la composition d'objets dans les *Deux Tableaux représentant divers instruments de musique* de Chardin est appréciée inversement dans le *Salon de 1767* : « Point de confusion, point de symétrie non plus, point de papillotage. L'œil est toujours récréé, parce qu'il y a calme et repos » (DPV, XVI, 174). Or, malgré son emploi dominant en un sens péjoratif, Diderot prend une position atténuée sur ce « papillotage » selon les manières dont les œuvres en ont traité. Dans le *Salon de 1765* dans le commentaire sur la *Construction de la nouvelle Halle* de Demachy, le « papillotage » devient un élément qui réjouit les enfants même s'il désapprouve la dominance du gris : « Comme il montre des grues, des échafauds, du fracas, et qu'il papillote bien d'ombres noires, très noires, et de lumières blanches, très blanches, projeté sur un grand drap, il réjouira beaucoup les enfants » (DPV, XIV, 153).

¹ Michael FRIED, *La place du spectateur*, op. cit. p. 121.

Le « papillotage » se trouve aussi dans la manière de draper, d'après la définition de Pernety, il « se dit des plis des draperies : quand ils sont petits, mesquins, multipliés, et trop rapprochés les uns des autres, on dit qu'ils sont papillotés, que c'est un *papillotage*¹. » Les étoffes qui papillotent apparaissent dans le *Dauphin mourant, environné de sa famille, Le Duc de Bourgogne lui présente la couronne de l'immortalité* (dit *Dauphin mourant environné de sa famille*) [Fig. 52] de Lagrenée aîné au Salon de 1767, Diderot critique un art « où un bout de linge chiffonné papillote ; où un faux pli casse un bras ou une jambe ; où un bout de draperie mal colorié désaccorde ; [...] » (DPV, XVI, 151).



Fig. 52 - Louis Jean François Lagrenée, le *Dauphin mourant, environné de sa famille, Le Duc de Bourgogne lui présente la couronne de l'immortalité*, 1767, Peinture à l'huile, 129 x 97 cm, Fontainebleau, Musée national du château.

En dehors de la composition et de la lumière, la « couleur » suscite le papillotage dans les œuvres d'art ; le peintre coloriste qui « peint les objets si rapprochée que le spectateur doit rester à distance s'il ne veut pas être trop ébloui par leur éclat² » a tendance à rendre sa couleur excessive pour qu'elle puisse dépasser la limite des conditions matérielles de l'exposition – c'est-à-dire pour que la toile se fasse remarquer par son éclat, même exagéré, au milieu des autres œuvres. Ce « papillotage » de couleur se trouve dans le *Miracle des Ardents* [Fig. 17] de

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...*, op. cit., p. 440.

² Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, op. cit., p. 179.

Doyen exposé au Salon de 1767 où Diderot déplore : « Il y a de la couleur ; que dis-je, le tableau de Doyen est même très vigoureusement colorié ; mais il manque d'harmonie. [...] C'est un grand papillotage insupportable » (DPV, XVI, 272). Enfin, pour le salonnier le peintre « Doyen, [est] fatigant, papillotant, inégal, vigoureux. Les figures du bas vous y paraîtront beaucoup trop fortes pour les autres » (DPV, XVI, 276). De nombreuses figures qui ont été coloriées vigoureusement suscitent le « papillotage » ainsi elles empêchent l'unité de la peinture. Dans le *Dîner interrompu* de Louthembourg au Salon de 1771, la couleur excessive est reprochée encore : « Chaud, mais rouge, mais monotone, mais papillotant, mais outré » (Salons, IV, 181).

3.3.4. Du « papillotage » à l'« éclat »

En approfondissant la place de la « couleur », qui provoque le « papillotage » dans les yeux du spectateur des *Salons*, nous pouvons arriver à réfléchir sur l'« éclat » des couleurs dans les œuvres d'art. Dès le *Salon de 1759*, Diderot évoque l'« éclat » de la *Nativité* de Boucher : « J'avoue que le coloris en est faux ; qu'elle a trop d'éclat ; [...] » (DPV, XIII, 81). Cet « éclat » provient de l'excès de couleur qui est exprimé dans les *Génies de la poésie, de l'histoire, de la physique et de l'astronomie* [Fig. 53] d'Hallé au Salon de 1761 : « c'est un charivari d'enfants. Toile immense, et beaucoup de couleurs » (DPV, XIII, 228).



Fig. 53 - Noël Hallé, *Les Génies des Sciences, de la Poésie, de l'Histoire, de la Physique et de l'Astronomie*, 1761, Peinture à l'huile, 326 x 326 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

L'outrance de la couleur est exprimée de manière exaspérée sur les *Grâces* de Carle Vanloo dans le *Salon de 1763* : « Que dirai-je de la couleur générale de ce morceau ? [...] dis-je, une couleur à aveugler si elle était dans nos campagnes aussi forte que dans son tableau. Vous savez que je n'exagère point, et je défie la meilleure vue de soutenir ce coloris un demi-quart d'heure » (DPV, XIII, 343-344). Comme cela, l'« éclat » de couleur exprimée excessivement est nié par le salonnier jusqu'à l'appeler « une couleur à aveugler ». L'excès de couleur de cette toile entame les capacités d'endurance du spectateur obligé d'en détourner les yeux.

Rappelons-nous en outre que Condillac affirme dans son *Traité des sensations* qu'une couleur excessive fatigue les yeux : « Cependant ses yeux se fatiguent, soit parce que cette couleur agit avec vivacité, soit parce qu'ils ne sauraient demeurer sans quelque effort dans la situation qui les fixe sur elle¹. » La fatigue des yeux causée par la couleur sous-entend que l'éclat de celle-ci peut devenir un obstacle afin d'apprécier l'œuvre d'art. Or, en ce qui concerne l'éclat de la lumière artificielle dans le commentaire du *Tableau de fruits dans un panier, éclairés d'une bougie* de Bachelier dans le *Salon de 1765*, Diderot indique sa fatigue : « Mais il faut avouer qu'on s'est bien fatigué pour ôter à ces fleurs leur éclat, [...] » (DPV, XIV, 109). Même s'il admet que ce tableau est rendu piquant par l'effet de lumière, son éclat suscite la fatigue chez le spectateur. De même, dans le *Salon de 1767* où le salonnier commente le *Concert de Le Prince*, il compare l'éclat décrit aux étoffes des peintres : « Mr Lagrenée, venez, regardez les draperies de Doyen, de Vien et de Le Prince, et vous concevrez la différence d'une belle étoffe et d'une étoffe toute neuve. L'une récréé la vue. L'éclat dur et cru de l'autre la fatigue » (DPV, XVI, 318). Ainsi, l'éclat de couleur et de lumière dans les objets exprimés fatigue les yeux du spectateur.

Au contraire, l'« éclat » de la couleur est exigé dans les certaines œuvres d'art étant donné que la couleur est au centre de l'« effet d'appel » comme le souligne Roger de Piles. Quant à Diderot, la couleur est en particulier accentuée dans la mesure où il considère le « corps » représenté ; le salonnier dit dans ses *Essais sur la peinture* : « ce qui achève de rendre fou le grand coloriste, c'est la vicissitude de cette chair, c'est qu'elle s'anime et qu'elle se flétrit d'un clin d'œil à l'autre » (DPV, XIV, 356). Par ailleurs, Cochin accompagne son idée avec le salonnier en expliquant les manières différentes de voir les couleurs des organes². C'est ainsi

¹ Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des sensations*, Volume 1, *op. cit.*, p. 173.

² Selon l'analyse d'Else Marie BUKDAHL, Cochin et Diderot se développent leurs idées à la lumière de l'un à l'autre, sur l'étude de couleur, sur la couleur du corps et même sur le coloris maniéré. Voir Else Marie BUKDAHL, *Diderot, critique d'art*, tome II. Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps, *op. cit.*, p. 42.

que Diderot dit son estime dans les *Baigneuses* de Carle Vanloo dans le *Salon de 1759* en affirmant : « Il y a de la volupté dans ce tableau, des pieds nus, des cuisses, des tétons, des fesses ; [...]. La couleur a bien d'éclat » (DPV, XIII, 71). L'importance de l'« éclat » de la couleur dans le corps se retrouve évidemment dans les commentaires de portraits chez Diderot ; celui-ci « dénonce mainte fois précisément le manque d'éclat du coloris de [ces] visages trop souvent de plâtre ou crayeux¹. »

3.3.5. Blessier les yeux

L'imbrication des composants dans la peinture peut « blesser les yeux » du spectateur ; en dernier lieu, nous allons observer comment une œuvre d'art peut blesser les yeux du spectateur. Cette emprise sur les yeux se montre dans l'effet général de l'œuvre, sur le *Péristyle du Louvre et la démolition de l'hôtel de Roulié* [Fig. 54] de Demachy exposé au Salon de 1767, Diderot énumère les manques de cette œuvre et conclut : « Mais le tout est gris ; mais il est sec ; mais il est dur ; mais la lumière forte est trop égale ; mais son effet blesse les yeux ; [...] » (DPV, XVI, 249).



Fig. 54 - Pierre-Antoine De Machy, *Péristyle du Louvre et la démolition de l'hôtel de Roulié*, 1767, Peinture à l'huile, 88, 5 x 122, 5 cm, Collection particulière.

¹ Jannette GEFRIAUD-ROSSO, *Diderot et le portrait*, Editrice Libreria Goliardica, Italie, Pise, 1998, p. 116. Dans cette étude, Jannette Geffriaud-Rosso indique que la manie de la craie rend les personnages froids dans les peintures à travers l'exemple de Diderot au Salon de 1765 où il commente les visages décrits par Drouais le fils : « Tous les visages de cet homme-là ne sont que le rouge vermillon le plus précieux artistement couché sur la craie la plus fine et la plus blanche » (DPV, XIV, 154).

Dans cette accumulation, renforcée par l'anaphore, une gradation se fait sentir : d'abord du plus matériel et concret au plus subjectif, ensuite vers une critique de plus en plus définitive (le dernier membre relevant presque de l'adynaton au sens strict). Cette formule et sa finesse stylistique permettent de mieux comprendre ce qu'il faut entendre par l'expression « blesser les yeux » : il s'agit non seulement d'une peinture qui déplaît ou qui déçoit, mais d'une peinture qui est presque physiquement désagréable à regarder tant ses caractéristiques techniques sont peu maîtrisées. On a du mal à savoir ce que l'on voit, ce qu'il faut voir, l'œil n'est ni accueilli, ni guidé, en bref la contemplation se transforme en un exercice laborieux et sans issue. La faute esthétique en devient presque morale. Pareillement, en commentant le *Triomphe de la Justice* de Durameau dans le même Salon, le salonnier écrit : « L'effet général de ce tableau blesse les yeux. C'est un exemple de l'art de papilloter en grand » (DPV, XVI, 437). La peinture qui « blesse » les yeux est ainsi rapprochée de l'effet « papillotage ». La composition d'une scène où les figures sont accentuées comme dans le *Combat de mer* de Louthembourg est susceptible aussi de blesser les yeux du spectateur : « Comme on y a plus encore affecté la vigueur, il y a plus de papillotage. L'action se passe au milieu des flots agités et écumeux » (DPV, XVI, 391). Cet aspect se trouve également dans le commentaire du *Mars vaincu par Minerve* de Doyen dans le *Salon de 1781* : « Ce tableau blesse les yeux, tant il papillote, c'est un amas tumultueux et confus de figures » (Salons, IV, 308).

Associée à l'effet de « papillotage », la « couleur » dans les œuvres peut aussi « blesser les yeux ». Dans les *Salons*, Diderot évoque plusieurs fois des cas de couleurs qui blessent les yeux ; dans le *Salon de 1765* sur le *Marc-Aurèle secourant le peuple* [Fig. 45] de Vien, il écrit : « Cette fabrique qui annonce un temple ou un palais est trop noire. L'effet demandait cette couleur dont l'œil est blessé » (DPV, XIV, 77). Aux antipodes de cette couleur « noire », la couleur « blanche » du deuxième site de « Promenade Vernet » est expliquée ainsi dans le *Salon de 1767* : « [la nature] étend en hiver sur nos campagnes une grande couverture blanche qui blesse nos yeux, nous fait tournoyer la tête et nous expose à mourir glacés » (DPV, XVI, 187). En outre, même la couleur de la nature, le vert peut blesser les yeux dans *Renaud et Armide* de Lagrenée aîné au même Salon : « Terrasse froide et dure, d'un vert tranchant qui blesse la vue. Arbres et paysages détestables. Scène insipide d'opéra » (DPV, XVI, 141).

Enfin, Diderot arrive à remarquer les objets qui, dans les toiles, ont des couleurs propres à blesser le regard des spectateurs. Dans la *Chasteté de Joseph* de Deshayes au Salon de 1763, Diderot remarque par l'observation de son interlocuteur : « Vous me direz peut-être que la tête de la femme n'est pas d'une grande correction ; [...] que le tapis rouge qui couvre ce bout de

toilette est dur ; que cette draperie jaune sur laquelle la femme a une de ses mains appuyée, est crue, imite l'écorce, et blesse vos yeux délicats ? » (DPV, XIII, 371). Dans le *Salon de 1765*, Diderot lui-même remet en question la draperie de l'*Auguste fait fermer les portes du temple de Janus* [Fig. 33] de Carle Vanloo : « et que cette draperie rouge dont vous l'avez chamarré blessait l'œil et désaccordait le tableau ? » (DPV, XIV, 30). En outre, même si l'objet n'appartient pas à une figure principale, l'accessoire d'une figure secondaire pose le même problème dans le *Miracle des Ardents* [Fig. 17] de Doyen au Salon de 1767 : « Cette guirlande de têtes de chérubins qu'elle a derrière elle et sous ses pieds, forme un papillotage de ronds lumineux qui me blessent ; [...] » (DPV, XVI, 261).

Conclusion

L'effet général, la composition, la couleur et l'objet dans les œuvres d'art donc influencent de diverses façons les yeux du spectateur au point que les yeux de celui-ci sont blessés par la vue de certaines œuvres d'art exposées au Salon. La sollicitation, logiquement constante, du sens de la vue dans les écrits esthétiques de Diderot est aussi porteuse d'une philosophie des sensations et de l'art (qui retrouve ici le sens premier de l'esthétique, du verbe grec qui signifie sentir). Dans un entremêlement complexe des niveaux de perception et d'interprétation (le Salon, Diderot salonnier, Diderot critique, Grimm, le lecteur, le livre *Salon*, etc.) est construite par petites touches une philosophie pratique du regard : un regard que l'on exerce mais qui doit se laisser happer en un coup d'œil par les bons tableaux, qui peut ressentir de l'agrément physique, ou au contraire une douleur moins métaphorique qu'il n'y paraît, mais qui demeure confronté au mystère artistique du hiéroglyphe, qui rappelle que le regard est le plus ambigu de nos sens, perdu entre le concret et l'intangible.

Deuxième partie : L'horizon des autres sens

Nous avons considéré comment le sens de la vue occupe une place essentielle dans le Salon où les spectateurs sont censés employer ce sens tout au long de leur visite. N'est-il pas dans la nature des œuvres d'art d'être destinées à être consommées visuellement ?

Chapitre 4. Approcher aux autres sens

4.1. De la prédominance de la vue à la reconsidération de la hiérarchie

De nombreux philosophes comme le chevalier de Jaucourt et Descartes réfléchissent sur la vue comme nous avons vu dans la première partie. La prédominance de ce sens se retrouve depuis l'Antiquité ; Platon le considère le plus noble parmi les cinq sens dans sa *République*¹, son disciple Aristote affirme que la vue est une armature de discernement humain². L'insistance sur la vue se poursuit à la Renaissance italienne où les arts commencent à fleurir. Léonard de Vinci établit une hiérarchie des sens en supposant leur infirmité ; s'inspirant d'un fameux « paragone » d'Horace *Ut pictura poesis* (la poésie est comme la peinture), le peintre italien remet en question l'importance du sens à la lumière de la comparaison des arts. Il souligne le sens de la vue dans son *Traité de la peinture* : « Il n'y a certainement personne qui ne préférerait perdre l'ouïe et l'odorat que la vue.³ » Pour lui, la privation de ce sens entraîne le sujet à ne pas pouvoir profiter « de la beauté du monde, qui tient à la surface des corps, tant naturels qu'artificiels, reflétés par l'œil humain⁴. » Ainsi, d'après Léonard, le sens de la vue est un sens essentiel dans la mesure où les hommes accèdent à la beauté du monde.

La primauté de la vue se propage jusqu'au XVII^e et au début du XVIII^e siècles, les théoriciens français héritent de l'apanage des prédécesseurs en considérant la vue comme le sens le plus noble parmi les sens. L'action de voir devient une prémisse pour connaître les êtres humains ; les théoriciens du XVII^e siècle comme Descartes persistent à accentuer l'importance de la vue, et cette tendance se manifeste dans les analyses de sensation chez les savants du XVIII^e siècle comme Pierre Jean Georges Cabanis, Claude-Nicolas Le Cat. Le chirurgien Le

¹ PLATON, *La République*, VI, (507c-), traduction française, accompagnée d'une notice sur la vie et les ouvrages de Platon, d'une introduction et de notes, par Benjamin Aubé, Hachette, Paris, 1886, p. 148-152 :

« Par quelle partie de nous apercevons-nous ce qui se voit ? – Par la vue. – Eh bien, n'est-ce pas aussi par l'ouïe que nous percevons ce qui s'entend et par les autres sens, toutes les choses sensibles ? – Sans doute. – Est-ce que tu as remarqué combien le fabricant des sens a construit plus magnifiquement la faculté de voir et d'être vu ? – Non, pas beaucoup. (...) – Ce n'est donc pas une petite chose qui lie ensemble le sens de la vue et la faculté d'être vu, mais un lien d'un plus grand prix que pour les autres sens, si la lumière n'est pas une chose méprisable. »
On peut voir également la théorie de vision dans les œuvres de Platon comme le *Timée* (45a6-), le *Ménon* (76a-) et le *Théétète* (153a-)

² Sur la liaison de la théorie de la vision de Platon et d'Aristote, voir Anne MERKER, *La Vision chez Platon et Aristote*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2003.

³ Léonard DE VINCI, *Traité de la peinture*, traduits et présentés par André CHASTEL, Berger-Levrault, Paris, 1987, p. 90.

⁴ *Ibid.*

Cat et cinquante ans plus tard, le médecin Cabanis privilégie le sens de la vue dans leurs œuvres¹, c'est ainsi que « la vue avait gardé une sorte de souveraineté qui ne devait guère faiblir² » au XVIII^e siècle selon l'analyse de Martial Guédron.

Revenons à la délibération sur la vue dans la critique d'art. La hiérarchie sensorielle applique directement à ce genre de l'écriture car la vue est le sens le plus universel pour apprécier les œuvres d'art. La vue « tient le premier rang³ » parmi les cinq sens pour la perception du spectateur. Même les autres sens dans la perception des œuvres d'art créent l'imagination sensorielle chez les spectateurs à partir de l'expérience visuelle : les spectateurs ressentent d'autres sens comme l'ouïe, le toucher, l'odorat et le goût au fur et à mesure qu'ils imaginent les sensations en voyant les œuvres d'art. Par exemple, la nature morte de Chardin appelle les différents sens des spectateurs causés par leur imagination. En regardant la *Raie dépouillée* [Fig. 8] exposée au Salon de 1763, le spectateur en face de cette peinture aboutit à percevoir les cinq sens ; comme l'analyse Katalin Bartha-Kovács, la raie représentée évoque le toucher par sa texture, l'ouïe par « le fracas du tas d'huîtres⁴ » pressées avec les pieds du chat, l'odorat et le goût par les fruits de mer, enfin la vue par la couleur de tous les objets représentés. De cette manière, l'expérience sensorielle surgit au sein de l'observation de l'œuvre, cela manifeste la supériorité du sens de la vue par rapport aux autres sens dans la critique d'art.

Or, à bien des égards, le peintre lui-même est influencé par la vue dans l'exécution de l'œuvre d'art. Le « paradigme pictural dans la vision du monde⁵ » exploité aux XVII^e et XVIII^e siècles pour comprendre le monde basé sur l'idée que la connaissance provient de l'action de voir. La peinture se situe au centre de cette réflexion, de ce fait, elle est réalisée de prime abord dans la réflexion sur le sens de la vue. Cet art bute sur les objets visibles qui justifient la priorité de la vue comme Roger de Piles définit la peinture un « art, qui par le moyen du dessin et de la couleur, imite sur une superficie plate tous les objets visibles⁶ ». La prépondérance de la vue

¹ Claude-Nicolas LE CAT, *Traité des sensations et des passions en général et des sens en particulier*, vol. 2, Vallat-la-Chapelle, Paris, 1767, p. 299- : « Parmi nos sens, il n'en est guères qui soient aussi utiles que la vue ; mais sans contredit, aucun n'est aussi beau, aussi fécond en merveilles ; je laisse ses charmes à célébrer aux poètes ; comme physicien, ses merveilles seules me touchent, et quel physicien n'en serait pas enchanté ! ». Pierre Jean Georges CABANIS, *Rapport du physique et du moral de l'homme et lettre sur les causes premières*, chez J. -B. Baillièrre, Paris, 1844, p. 170 : la vue est l'instrument qui « reçoit les plus circonstanciées, les plus délicates et les plus complexes, [...] ».

² Martial GUÉDRON, « Physiologie du bon goût. La hiérarchie des sens dans les discours sur l'art en France au XVIII^e siècle », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, op. cit., p. 41.

³ Katalin BARTHA-KOVÁCS, « La représentation des sens dans la peinture française du XVIII^e siècle : la Vanité aux cinq sens », *Le Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, Sous la direction de Géraldine Puccini, ELDÔLON n° 109, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, p. 307.

⁴ *Ibid.*, p. 316.

⁵ *Ibid.*, p. 307.

⁶ Roger DE PILES, *L'Idée du Peintre parfait*, op. cit., p. 3.

sur les autres sens se manifeste également dans l'art chez les critiques d'art français, y compris Marc-Antoine Laugier¹, influencés par Léonard de Vinci qui privilégie la vue pour apprécier la beauté du monde. De même que le peintre italien insiste sur la vue en conjecturant sa perte chez un homme, Diderot souligne que l'aveugle « subit le plus d'inconvénients et [qui] est sujet au plus grand nombre de menaces² » dans sa *Lettre sur les aveugles*. En somme, les philosophes et les critiques d'art jusqu'au XVIII^e siècle accordent la priorité au sens de la vue.

Le privilège du sens de la vue au détriment des autres sens n'est pas cependant absolu : la remise en question du rôle des sens émerge au siècle des Lumières, notamment à partir de l'interrogation sur l'aveugle-né, suivie par « la question de savoir si la vue est ou non le sens fondamental qui permet de percevoir le monde extérieur³ ». Commençons par la définition du « Sens » dans l'*Encyclopédie*, le chevalier de Jaucourt décrit qu'il « est une faculté de l'âme, par laquelle elle aperçoit les objets extérieurs, moyennant quelque action ou impression faite en certaines parties du corps, que l'on appelle *les organes des sens*, qui communiquent cette impression au cerveau⁴ ». Le monde extérieur fait impression par le biais des « organes des sens » sur le cerveau des hommes, cela implique que la perception des sens ne se réduit pas qu'à l'œil, qu'il y a d'autres organes qui jouent le rôle de percevoir les sens. Les autres sens, ainsi que la hiérarchie des sens qui a classé les cinq sens dans l'ordre de la vue, de l'ouïe, du toucher, du goût et de l'odorat sont reconsidérés. Même si la critique d'art se fonde sur l'expérience visuelle, les « illusions magiques⁵ » attribuent les impressions aux différents sens et à l'âme des spectateurs selon Marc-Antoine Laugier. Cette illusion s'appuie corollairement sur l'expérience des sens, devenue une source du philosophe empirique.

La considération sur les autres sens n'est sans doute pas totalement absente même depuis l'Antiquité. Aristote distingue le sens d'animaux de celui des hommes, cette division nous fait discerner les sens eux-mêmes en tant qu'animal : « Or la vie se définit⁶, dans le cas des animaux par une capacité de sensation, et chez l'homme par une capacité de sensation ou de pensée ; [...]⁷ ». De ce point de vue, la sensation devient un point commun pour tous les animaux au

¹ En ce qui concerne la critique d'art Marc-Antoine Laugier et sa mise en accent sur la vue, voir l'analyse de Katalin BARTHA-KOVÁCS, « La représentation des sens dans la peinture française du XVIII^e siècle : la Vanité aux cinq sens », *Le Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 307-308.

² Jacques CHOUILLET, *Diderot : poète de l'énergie*, PUF, 1984, Paris, p. 160.

³ Michèle CRAMPE-CASNABET, « Qu'appelle-t-on sentir ? », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 28 | 2000/1, Aux Amateurs de livres, p. 57.

⁴ Article « Sens », *L'Encyclopédie*, Tome XV, 1765, p. 24a.

⁵ Marc-Antoine LAUGIER, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* (1771), Genève, Minkoff, 1972, p. 2.

⁶ Cf. ARISTOTE, *De l'âme*, II, 2, 413b 1 (pour les animaux), II, 3, 414b 18 (pour les hommes), Traduction et présentation par Richard Bodéüs, Flammarion, Paris, 1993 ; rééd. 2018.

⁷ ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, IX, 1170a, Traduction (1959) J. Tricot (1893-1963), Éditions Les Échos du Maquis, v. : 1, 0, janvier 2014, p. 209.

milieu des idées aristotéliennes, le philosophe grec affirme que la capacité sensitive est nécessaire pour tous les êtres vivants. En fonction de « l'économie de la survie de l'animal¹ », le sens du toucher se met à s'imposer comme un sens primordial pour tous les animaux ; il est indispensable au fur et à mesure que les animaux cherchent à trouver leurs nourritures en percevant les « qualités sensibles (chaud/ froid, humide/ sec) qui constituent les propriétés nutritives des aliments² ». À cet égard, Aristote concrétise les sens en introduisant le côté vital, il ajoute le sens du « goût » puisque celui-ci est indispensable pour la nutrition. Ainsi, pour l'être humain, les autres sens comme le toucher et le goût sont importants en dehors de la hiérarchie des sens.

La mise en relief sur les autres sens se trouve également dans les idées de Condillac, celui-ci décrit une « statue » dotée progressivement des cinq sens dans son *Traité des sensations* publié en 1754. En accédant aux sens par l'hypothèse d'une statue de marbre, le philosophe caractérise les différents sens : Condillac divise les sens qui ne peuvent pas juger eux-mêmes le monde extérieur, la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat et le sens qui peut le juger, le toucher. Cette inclination à envisager les sens différemment par rapport aux siècles précédents dérive de la philosophie empirique, elle met en avant l'expérience sensible étayée par les philosophes de l'époque comme Buffon, Locke, et Berkeley. Parmi eux, il existe Cheselden qui lance la question de l'aveugle-né opéré. Pour l'aveugle-né, il est inévitable de s'appuyer sur le toucher pour apprendre la notion de distance. Au milieu de la découverte des autres sens, il surgit différentes façons de classer les sens : on distingue les sens qui réagissent à distance (la vue, l'odorat, l'ouïe) de ceux qui fonctionnent en contact (le toucher, le goût) et les sens perçus directement (le goût, l'odorat, le toucher) et les sens temporisés (la vue, l'ouïe).

Le changement du paradigme classique qui met en exergue le sens de la vue s'accompagne de la revalorisation des autres sens. Les critères divers consacrés aux sens démontrent que l'intérêt sur les différents sens s'approfondit, d'où la hiérarchie des sens est reconsidérée en tenant compte des caractéristiques de chaque sens.

Au cœur de cette fluctuation, on peut trouver Diderot philosophe qui développe son idée dans sa *Lettre sur les sourds et muets* en 1751 : « je trouvais que de tous les sens l'œil était le plus superficiel, l'oreille le plus orgueilleux, l'odorat le plus voluptueux, le goût le plus superstitieux et le plus inconstant ; le toucher le plus profond et le plus philosophe » (DPV, IV, 140). La souveraineté de la vue est renversée, Diderot se focalise sur le sens du « toucher »

¹ Charlotte MURGIER, « Comment hiérarchiser les sens ? Perspectives aristotéliennes », *Le Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 61.

² *Ibid.*, p. 60.

à travers les figures de l'aveugle ; pour celui-ci, le toucher complète, voire remplace la vue, « supplée merveilleusement à la vue¹ ». Diderot considère le sens à partir de son absence aussi bien que Léonard de Vinci, toutefois, au contraire de ce philosophe italien, « les termes *aveugle*, *sourd* et *muet* semblent être des notions positivement connotées² ». Le philosophe français aborde les sens en élaborant ses idées à partir de leur infirmité ; en définissant le « Miroir » chez les aveugles et le « Clavecin oculaire » chez les sourds et muets, il dégage les propres manières dont ces sujets qui manquent d'un certain sens l'appréhendent. Les aveugles compensent leur manque de la vue par le toucher remettant en question la limite du miroir qui ne peut représenter les objets à distance, et les sourds et muets complètent l'ouïe par les couleurs diversifiées comme un clavecin. À l'encontre de l'idée des Lumières qui « prend l'obscurité pour l'emblème de l'ignorance³ », Diderot choisit d'élucider les idées sur les sens à partir de l'aveugle, du sourd et muet. Il conclut ainsi que tous les sens ont leur autonomie, ils ont chaque valeur différente ; cette découverte du philosophe renverse la tradition qui privilégie le sens de la vue.

La réévaluation des autres sens que la vue influence la critique d'art du XVIII^e siècle. Basé sur la philosophie empirique, le critique d'art porte son regard sur les impressions causées par les autres sens ; comme nous l'avons indiqué, l'illusion magique des œuvres d'art éveille tous les sens chez les spectateurs, si bien que la nature morte, qui a été classée en genre subalterne selon le critère classique, a été revalorisée tout au long des *Salons* dans lesquels Diderot admet sa valeur sensorielle. L'évolution des autres sens va de pair avec la reconsidération de leur hiérarchie au sein de la critique d'art. Diderot, un des précurseurs de ce bouleversement de la hiérarchie des sens, ne manque pas cette occasion d'améliorer ses théories sur les sens dans la mesure où il commente les œuvres d'art exposées au Salon.

4.2. L'odorat : le dernier rang des sens

Parmi les autres sens que le salonnier Diderot mentionne dans ses *Salons*, nous allons tout d'abord analyser les occurrences moins fréquentes (l'odorat et le goût) par rapport aux autres sens fréquents (le toucher et l'ouïe). Rappelons-nous que le philosophe Diderot évoque l'enjeu du sens en faisant appel à la perte du sens. Dans sa *Lettre sur les aveugles*, insistant sur

¹ Elisabeth de FONTENAY, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Grasset, Paris, 1981, p. 157.

² Dóra SZÉKESI, « Voir par la peau et parler par le corps. Les aveugles et les sourds et muets dans l'épistémologie de Diderot », *Acta Romanica Szegediensis, Tomus XXVII, Studia Iuvenum*, JATEPress, Szeged, Hongrie, 2010, p. 81.

³ Hichem GHORBEL, *Le Monde chez Diderot, Connaissance, interprétation et signification*, L'Harmattan, Paris, 2018, p. 29.

la nécessité du toucher, Diderot écrit : « Faute de cette langue, la communication est entièrement rompue entre nous et ceux qui naissent sourds, aveugles et muets. Ils croissent ; mais ils restent dans un état d'imbécillité » (DPV, IV, 33). À côté de la langue du toucher, pour ceux qui naissent sourds, aveugles et muets, il leur reste encore leur bouche et leur nez qui sentent la saveur et l'odeur : nous allons ainsi aborder l'odorat et le goût dans la critique d'art de Diderot avant d'arriver au toucher et à l'ouïe.

L'« odorat » est un sens qui se situe à la dernière place parmi les cinq sens. Condillac décrit dans son *Traité des sensations* l'odorat est « de tous les sens celui qui paraît contribuer le moins aux connaissances de l'esprit humain¹ ». Ce sens est considéré subalterne par rapport aux autres sens, voire la tradition de l'époque a tendance à « survaloriser le sens de la vue comme sens de l'intelligibilité » alors qu'elle prend l'odorat comme le sens « voué à l'instinct et à la matière » d'après l'étude de Jean-Yves Laurichesse². En corollaire, l'apparition du sens de l'odorat n'est pas fréquente dans la peinture, car elle risque par ses émanations d'odeur de « l'[la peinture] abaisser à son niveau le plus bas³ ». La sensation olfactive dans la représentation du tableau reste négligée étant donné qu'elle fait face à la difficulté de restituer l'invisible (l'odeur) par le visible (la peinture).



Fig. 55 - Nicolas Poussin, la *Peste d'Asdod*, 1630/ 1631, Peinture à l'huile, 148 x 198 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

¹ Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des sensations*, Volume 1, *op. cit.*, p. 6.

² Jean-Yves LAURICHESSE, « Une mémoire qui hume : le sens des odeurs chez Claude Simon », dans *Les cinq sens littéraires, La sensorialité comme opérateur scriptural*, Études réunies par Paul Dirx, Presses Universitaires de Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, 2017, p. 37.

³ Martial GUÉDRON, « Physiologie du bon goût. La hiérarchie des sens dans les discours sur l'art en France au XVIII^e siècle », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 47.

En dépit de cette dévalorisation, le sens de l'odorat est évoqué dans la peinture depuis XVII^e siècle ; face aux œuvres de Rembrandt, de nombreux critiques indiquent ses odeurs en reprochant sa touche épaisse qui donne l'odeur de teinture. Même si le tableau « n'est pas fait pour être flairé, et que l'odeur de la couleur n'était pas saine¹ », la perception de l'odorat est présente dans la mesure où les spectateurs apprécient les peintures exposées de Rembrandt. La prise en compte de l'odeur pour mettre au point la distance entre les spectateurs et le tableau vient du fait que les œuvres d'art peuvent émaner l'odeur par sa matière, transmettre une expérience olfactive aux spectateurs². Or, le peintre français Nicolas Poussin appelle également l'odorat du spectateur dans la *Peste d'Asdod* [Fig. 55] : en montrant l'action des personnages qui bouchent leur nez, ce tableau affecte paradoxalement l'odorat du spectateur³. Les expériences olfactives du spectateur diffèrent face aux œuvres de Rembrandt et de Poussin : alors que la peinture de Rembrandt éveille une odeur réelle, émanant directement de la matière picturale, celle de Poussin suggère une odeur à travers la représentation de maladies, évoquant une impression olfactive par le biais des figures représentées.

Dans les *Salons* de Diderot, l'odorat est provoqué par les objets représentés dans les œuvres d'art. Comme le salonnier essaie d'aller au-delà de la hiérarchie des sens, il ose souvent à solliciter l'odorat en commentant les œuvres d'art du XVIII^e siècle. Dans le *Salon de 1763*, Diderot suggère subtilement l'odeur de la *Raie dépouillée* [Fig. 8] de Chardin, y compris les huîtres représentées, en accentuant la vraisemblance de ces objets : « L'objet est dégoûtant ; mais c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement » (DPV, XIII, 380). L'odeur de l'objet est sous-entendue par l'utilisation du verbe « affecter », qui incite tacitement les spectateurs à s'imaginer dans la situation où ils sont confrontés à la raie. L'objet dont il émane une odeur se trouve également dans le *Baptême russe* [Fig. 15] de Le Prince au Salon de 1765 pour critiquer une abondance des fumées : « Pour celle qu'on entrevoit dans un lit, sous ce rideau, il n'y a pas à s'y tromper, c'est l'accouchée, à qui l'odeur de ces parfums qu'on brûle donnera un mal de tête effroyable, si l'on n'y prend garde » (DPV, XIV, 237-238). Même si l'odeur de parfums ne se dirige pas directement vers les spectateurs, ceux-ci sont capables de solliciter leur odorat en imaginant la

¹ Jean-Baptiste DESCAMPS, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, réimpression de l'édition de Paris, 1753 ; Genève, Minkoff reprints, t. II, 1972, p. 92.

² En ce qui concerne la distance entre le spectateur et le tableau par rapport à l'odeur, voir Érica WICKY, « La peinture à vue de nez ou la juste distance du critique d'art, de Diderot à Zola », dans *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 2014, vol. 39, N° 1 (2014), pp. 76-89.

³ Pour l'analyse de ce tableau lié au corps, voir Todd P. OLSON, « Le Corp(u)s habité de Poussin », *Perspective* [En ligne], 2 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/25506> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.25506>, p. 164.

scène décrite par le salonnier. Dans le commentaire sur l'*Anacréon* de Restout le fils dans le *Salon de 1765*, il décrit aussi : « Au pied du lit on voit une grande cassolette d'où s'élève une vapeur odoriférante » (DPV, XIV, 274). De cette façon, Diderot mentionne souvent l'odeur qui a recours « aux vapeurs et aux effluves pour suggérer la source et la propagation d'odeurs¹ » dans la peinture. En décrivant même la sculpture de Caffieri au Salon de 1771, intitulée l'*Amitié qui pleure sur son tombeau*, le salonnier dit : « On voit à gauche une cassolette où brûlent des parfums ; la vapeur odoriférante se répand sur un cube qui soutient une urne ; [...] » (DPV, XVI, 493). Ainsi, la vapeur devient une manière dont les peintres représentent l'invisible (l'odeur) en visible (la peinture), elle fonctionne en tant qu'intermédiaire de l'odeur dans la peinture.

La sollicitation de l'odorat est exigée dans certaines peintures qui représentent les objets parfumés. En commentant le *Tableau représentant un vase sculpté en bas-relief et rempli de fleurs et de fruits, se détachant sur un fond d'architecture* de Gérard van Spaendonck au Salon de 1781, Diderot critique :

On a dit de ces fleurs, et la critique a paru du moins ingénieuse, que toutes belles qu'elles étaient, on pourrait bien leur reprocher de manquer d'odeur. Rien n'égale en effet, l'éclat et la vivacité de leur coloris, mais y trouve-t-on ce léger duvet, cette espèce de vapeur qui pourrait seule rappeler à la vue l'idée des doux parfums qu'elles exhalent ? [Salons, IV, 337]

L'absence d'évocation de l'odorat dans ce tableau est considérée comme une lacune : chez Diderot, la représentation de l'odorat dans une œuvre d'art se fait de manière idéelle, suggérant que l'odeur peut être évoquée par l'entremise de la vue. Chantal Jaquet explique dans sa *Philosophie de l'odorat* que le salonnier admet la difficulté d'appeler l'odorat et en même temps « la nécessité d'une transposition du registre olfactif dans le cadre visuel² ». Malgré son rang en dernier parmi les cinq sens, l'odorat déploie sa présence dans les œuvres d'art en évoquant le registre olfactif du spectateur.

4.3. Le goût : le sens de variété

Désormais, le sens du « goût », lié au toucher lorsqu'on pense à un sens vital chez les animaux d'Aristote. Dans l'*Encyclopédie*, le chevalier de Jaucourt explique le « goût » :

Le *goût* examiné superficiellement paraît être une sensation particulière à la bouche, et différente de la faim et de la soif ; mais allez à la source, et vous verrez que cet organe qui dans la bouche me fait goûter

¹ *L'emprise des sens*, dir. Temenuzhka Dimova, Martial Guédron, Mylène Mistre-Schaal, Paris, Hazan, 2016, p. 250.

² Chantal JAQUET, *Philosophie de l'odorat*, PUF, Paris, 2010, p. 206.

un mets, est le même qui dans cette même bouche, dans l'œsophage et dans l'estomac, me sollicite pour les aliments, et me les fait désirer. [...] Le *goût* en général est le mouvement d'un organe qui jouit de son objet, et qui en sent toute la bonté ; c'est pourquoi le *goût* est de toutes les sensations : on a du *goût* pour la musique et pour la peinture, comme pour les ragoûts, quand l'organe de ces sensations savoure, pour ainsi dire, ces objets¹.

Ainsi, la définition du goût se diversifie en celui qui « sollicite pour les aliments » et en celui qui « sent toute la bonté » de son objet, et Voltaire précise par la suite de l'*Encyclopédie* le « goût intellectuel » et le « goût sensuel ». Chez les philosophes anglais, le sens du goût est considéré également de manières diverses : alors que Hutcheson le définit plutôt du côté du « sens externe gustatif² », Addison explique le goût « intellectuel » en disant qu'« [i] est très difficile de donner des règles pour acquérir cette délicatesse du goût³ ».

Le philosophe Diderot s'intéresse aussi au sens du goût en prenant compte de ces définitions différentes. Dans ses *Salons*, il ne cesse d'écrire sur ce sens, en particulier par son discours culinaire dans lequel le salonnier tente de décrire les œuvres d'art de sa propre manière. Quant au « goût sensuel », Diderot le suggère dès le *Salon de 1759* en face des natures mortes de Chardin : « vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif ; les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main » (DPV, XIII, 76). La description du goût dans une peinture démontre que la référence au goût peut devenir un des critères pour attirer les spectateurs chez Diderot⁴. La nature morte de Chardin suscite le désir de goûter chez les spectateurs puisqu'elle est décrite comme les aliments réels, cela nous rappelle l'anecdote de Pline l'Ancien où les raisins de Zeuxis qui font concurrence au rideau d'Apelle attirent des oiseaux.

Dans le *Salon de 1763*, Diderot souligne à nouveau les aliments décrits : « Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même » (DPV, XIII, 379). À travers l'expression « C'est la nature même », le salonnier met en exergue l'expression réaliste des aliments représentés dans les natures mortes de Chardin. Par la suite, au début du commentaire sur ce peintre dans le *Salon de 1765*, Diderot continue à remarquer le goût sensuel : « Chardin est si vrai, si vrai,

¹ Article « Goût », *L'Encyclopédie*, Tome VII, 1757, p. 758a.

² L'étude de Jaffro LAURENT analyse bien le « goût » défini par les philosophes anglais dans *La Couleur du goût, psychologie et esthétique au siècle de Hume*, *op. cit.*, p. 73-.

³ Joseph ADDISON, *L'esprit d'Addison ou Les beautés du spectateur, du babillard et du gardien [...]*, Ouvrage nouvellement traduit de l'Anglais par M. Jean-Pierre d'Açarq, Tome 3, De l'imprimerie de la Société Littér. & Typogr, Paris, 1777, p. 135.

⁴ Jacqueline LICHTENSTEIN analyse que la peinture bien faite appelle non seulement au sens de la vue mais aussi « éveille l'appétit et appelle la main » dans *La Tache aveugle*, *op. cit.*, p. 74.

si harmonieux, que quoiqu'on ne voie sur sa toile que la nature inanimée, des vases, des jattes, des bouteilles, du pain, du vin, de l'eau, des raisins, des fruits, des pâtés, il se soutient [...] » (DPV, XIV, 117). Comme l'indique Nadège Langbour, Diderot élève Chardin « au rang d'artiste peintre cuisinier¹ », il prête son attention sur le « goût sensuel » exprimé dans les œuvres de ce peintre ; celui-ci provoque le désir de goûter, cela devient un des critères pour juger la qualité de la peinture chez Diderot.

Les termes culinaires apparaissent également dans les commentaires sur les œuvres d'autres peintres. La description simple du personnage qui goûte dans la peinture suppose le fait que l'évocation du goût chez Diderot est prise en compte comme un élément à regarder, il décrit : « J'aime ce satyre à moitié ivre, qui semble avec ses lèvres humer et savourer encore le vin ; » (DPV, XIII, 242), « il [l'Anacréon] savoure un vin délicieux ; » (DPV, XIV, 274). Le désir de goûter est mentionné comme un élément important en critiquant la nature morte de Bachelier au Salon de 1765 : « La lumière bleuâtre de la bougie [...] ôte l'envie d'en manger » (DPV, XIV, 109). En outre, Diderot suggère le « goût sensuel » en l'accordant au « goût intellectuel » : il exprime sans doute le tableau et le site avec un adjectif « délicieux² » dans les descriptions de la scène de genre de Greuze, du paysage de Loucherbourg, ou du lieu de la scène d'Amédée Vanloo³. Par extension, le salonnier cherche à lier le goût sensuel au goût intellectuel en mettant l'accent sur la qualité de l'œuvre qui provoque les deux types de goût, autrement dit, le goût physiologique et le goût du bon sens. De ce fait, le goût commence à prendre ses significations diverses jusqu'à ce qu'il signifie le goût esthétique des gens⁴.

L'expression du goût dans les *Salons* affleure sous forme d'une métaphore afin d'éviter « la monotonie de [ces] descriptions » (DPV, XIV, 125) chez Diderot. Le salonnier fait souvent allusion au goût pour critiquer certaines œuvres mal peintes, par exemple, dans le *Salon de 1767*, Diderot critique la *Minerve conduisant la Paix à l'Hôtel de ville* d'Hallé en disant que « des colosses ridicules de crème fouettée ; [...] » (DPV, XVI, 89). Cette métaphore de « crème fouettée » réapparaît dans le même Salon face aux *Portraits* de Drouais le Fils : « Imaginez des

¹ Nadège LANGBOUR, « Du Salon à la cuisine : l'insolite discours culinaire de Diderot dans sa critique d'art », dans la *Revue Roumaine d'Études Francophones*, 2015, n° 7, p. 46.

² Selon le *Dictionnaire de l'Académie* (4^{ème} édition, 1762), l'adjectif délicieux se définit : « Extrêmement agréable. Il se prend aussi quelquefois pour voluptueux, pour celui qui aime le plaisir. »

³ Le terme culinaire est employé pour désigner le plaisir agréable, voluptueux et sensuel du spectateur vis-à-vis des arts eux-mêmes en entier. Dans les commentaires au Salon de 1765 où Diderot décrit la *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* : « Tableau délicieux, le plus agréable et peut-être le plus intéressant du Salon » (DPV, XIV, 179) ; dans le même Salon, sur les deux petits *Paysages* de Loucherbourg : « Ils sont suaves, ils sont chauds, ils sont délicieux » (DPV, XIV, 221) ; au Salon de 1769 sur l'*Hymen veut allumer son flambeau à celui de l'Amour* d'Amédée Vanloo : « L'artiste ne s'est pas douté que le lieu de la scène devait être délicieux » (DPV, XVI, 598).

⁴ Sur la polyémie du « goût », voir Alain MONTANDON, « Polysensorialité du goût », dans *Les cinq sens littéraires, La sensorialité comme opérateur scriptural*, op. cit., p. 153-.

visages et des cheveux de crème fouettée ; [...] » (DPV, XVI, 250). L'usage péjoratif du terme du goût se poursuit dans la description d'une œuvre de Fragonard au même Salon : « C'est une belle et grande omelette d'enfants ; [...] Mr Fragonard, cela est diablement fade. Belle omelette, bien douillette, bien jaune et point brûlée » (DPV, XVI, 419). Tandis qu'il emploie l'adjectif « belle » à côté de ce terme « omelette », celui-ci connote un reproche contre la technique du peintre. Ces exemples flagrants sont présents en métaphorisant le sens du goût, à l'inverse, Diderot ne cesse de formuler sa critique sur la technique en terme culinaire, comme par exemple dans le *Salon de 1771* où il décrit la *Diane* de Brenet qu'elle a les « [c]hairs peintes avec du fromage mou » (Salons, IV, 187). De même, dans le même Salon, la *Bataille de Lens* de Casanove est décrite : « Ton de couleur de caramel ; rouge vif qui blesse... » (Salons, IV, 169). Dans le *Salon de 1775*, le salonnier persiste à utiliser la métaphore culinaire dans les descriptions de *Diane et Endymion* de La Grenée l'aîné en disant qu'« [e]lles sont abominables de composition ; une carnation de pain d'épice ; » (Salons, IV, 264), et pour les œuvres de Du Rameau, « d'ailleurs point d'expression ; point de caractère ; couleur d'omelette, et d'un fade ! » (Salons, IV, 282). De ce fait, nous pouvons découvrir de nombreuses occurrences dans lesquelles le salonnier emploie des métaphores culinaires ; en évoquant le « goût sensuel » dans la description des œuvres d'art, Diderot aboutit à transmettre ses critiques aux spectateurs qui auraient les « expériences personnelles du gourmand¹ ». Toutefois, l'évocation du sens du goût dans ces occurrences vise exclusivement à déprécier l'objet « visuel » concerné.

Chapitre 5. Au contact du monde pictural : l'exploration tactile

La philosophie du toucher

Le sens du toucher dans les œuvres d'art

Au XVIII^e siècle, le sens du toucher est revalorisé au fur et à mesure qu'on commence à se méfier de l'absolutisme de la vue. À la suite de l'émergence du problème de l'aveugle, il s'agit pour les philosophes de l'époque de considérer le toucher comme un sens autonome qui peut remplacer la vue.

Remontons à l'Antiquité pour observer comment le sens du toucher arrive à élargir son emprise à l'époque des Lumières. Comme on l'a mentionné dans l'introduction de cette partie, le toucher est un sens privilégié chez Aristote, le philosophe grec élucide la nécessité de ce sens chez les animaux. Il écrit :

¹ Nadège LANGBOUR, « Du Salon à la cuisine : l'insolite discours culinaire de Diderot dans sa critique d'art », *op. cit.*, p. 53.

L'animal est un corps doué d'une âme ; or tout corps est tangible, c'est-à-dire perceptible au toucher : il est donc nécessaire que le corps de l'animal lui aussi possède le tact pour que l'animal assure sa propre conversation. Les autres sens, en effet, s'exercent à travers des milieux extérieurs : tel l'odorat, la vue, l'ouïe. Mais s'il entre en contact avec autre chose, l'animal dépourvu de la sensibilité tactile ne pourra fuir certains objets ni appréhender les autres. Dans ces conditions la conservation de l'animal deviendra impossible¹.

En parallèle avec le sens du goût, Aristote rehausse le toucher étant donné que ce sens s'exerce immédiatement, qu'il entraîne une sensation directe du monde extérieur. Ce caractère autonome du toucher influence non seulement la réflexion sur la conservation vitale en compagnie du goût, mais aussi celle sur la caractéristique autonome du toucher : « le toucher seul semble percevoir par lui-même². » Tandis que les autres sens comme la vue, l'ouïe et l'odorat se réalisent par l'intermédiaire de l'air ou de l'eau, le toucher ne passe pas celui du monde extérieur car il se forme à partir de la chair même de l'animal. Or, même si « le toucher est le seul sens qui appartienne nécessairement aux animaux³ », parmi ces animaux il existe l'être humain qui a le sens du toucher le plus sensible : « Mais la chair de l'homme est la plus molle qui soit ; et cela parce qu'il est de tous les êtres, le plus sensible aux impressions du toucher⁴. » De ce point de vue, chez Aristote, le sens du toucher est le sens « le plus rudimentaire et le plus fondamental⁵ ». Ce sens incite l'être humain à percevoir les éléments sensibles du toucher : on peut percevoir ce qui est chaud, froid, sec, humide, lourd et léger de l'objet du contact. De cette manière, le sens du toucher nous donne des capacités à discerner les sensations qu'on a reçues.

Avançons-nous au XVII^e siècle, nous arrivons au problème de Molyneux qui pose la question de savoir question si l'aveugle-né qui retrouve sa vue par son opération de cataracte peut directement distinguer un cube d'une sphère. Cette question devient un *leitmotiv* tout au long du XVIII^e siècle chez les philosophes comme Locke, Berkeley, Voltaire, Condillac et Diderot. Alors que Locke prétend que l'aveugle opéré doit apprendre à percevoir la troisième dimension à travers la comparaison entre la vue et le toucher, Condillac affirme qu'il peut discerner le cube et la sphère sans recours au sens du toucher puisque le sens de la vue se fonctionne par ses propres expériences.

¹ ARISTOTE, *De l'Âme*, III, 12, 434b11 sqq. Texte de A. Jannone, traduction de E. Barbotin, Éd. Les Belles Lettres, 1966, p. 94-95.

² *Ibid.*, 13, p. 96.

³ *Ibid.*, 13, p. 97.

⁴ ARISTOTE, *Les Parties des animaux*, II, 16, texte et traduction par Pierre Louis, Éd. Les Belles Lettres, 1956, p. 59.

⁵ Michel SIGGEN, *L'expérience chez Aristote, Aux confins des connaissances sensible et intellectuelle en perspective aristotélicienne*, Peter Lang SA, Editions scientifiques européennes, Allemagne, Berne, 2005, p. 78.

Le toucher est traité comme le sens prépondérant par rapport aux autres chez Condillac, il dit dans son *Traité des sensations* : « Les sensations actuelles de l'ouïe, du goût, de la vue, et de l'odorat ne sont que des sensations, lorsque ces sens n'ont point encore été instruits par le toucher¹ ». C'est le toucher qui nous fait discerner le monde extérieur et qui est le « seul sens qui juge par lui-même des objets extérieurs² ». Comme cela, le toucher, qui est un sens autonome, devient un sens le plus essentiel pour Condillac.

Quant à Diderot et à D'Alembert dans l'*Encyclopédie*, ils définissent le toucher comme « de tous nos sens le plus grossier, mais en même temps le plus étendu, en ce qu'il embrasse plus d'objets que tous les autres ensemble : même quelques-uns réduisent tous les autres sens au seul sens de l'attouchement³. » Dans cette définition, le toucher est sensualiste ; comme Condillac l'a déjà souligné, le toucher permet l'accès à la connaissance du monde et aux objets extérieurs sans l'aide des autres sens.

De l'Antiquité au siècle des Lumières, plusieurs philosophes ont valorisé le sens du toucher en soulignant son importance vitale chez les animaux, son rôle dans l'expérience empirique, son aspect sensualiste par comparaison avec les autres sens, et enfin, en définissant le toucher en intégrant ces perspectives empirique, sensualiste et comparative.

Le toucher chez les aveugles de Diderot

Chez Diderot, l'idée sur le sens du toucher s'établit à partir de sa *Lettre sur les aveugles*. Le philosophe commence à avoir des doutes sur l'autorité absolue du sens de la vue comme les autres philosophes de l'époque qui cherchent à rehausser la place des autres sens en admettant leur compétence autonome.

La valorisation du toucher pour Diderot provient de la privation du sens de la vue : en analysant les trois aveugles dans sa *Lettre sur les Aveugles*, il arrive à conclure que le toucher prend sa propre place au fur et à mesure que ces aveugles perçoivent le monde extérieur. Les trois aveugles se constituent : celui du Puiseux qui définissait les yeux comme « un organe sur lequel l'air fait l'effet de [s]on bâton sur [s]a main » (DPV, IV, 21), celui du Saunderson qui crée une arithmétique palpable basée sur la géométrie, enfin, celui du fameux problème de Molyneux dans la dernière partie. De ce fait, l'absence de la vue nous fait inévitablement détourner notre regard sur le toucher.

¹ Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des sensations*, Volume 2, Précis de la quatrième partie, A Londres ; et se vend à Paris, chez Barrois l'aîné Et chez Didot fils aîné, 1788, p. 243.

² Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des sensations*, Volume 1, *op. cit.*, p. 204.

³ Article « Toucher », L'*Encyclopédie*, Volume XVI, 1765, p. 445b.

En dépit de l'autonomie du toucher, pour les aveugles, la perception du monde s'établit non seulement par les exercices de leur expérience tactile, elle va de pair avec « le rapport des autres hommes, que par le moyen de la vue on connaît les objets » (DPV, IV, 19). En d'autres termes, les aveugles ne peuvent ignorer leur société dans laquelle les perceptions de ceux qui voient dictent l'établissement des concepts du monde extérieur.

Toutefois, La perception du monde à partir du toucher remet en cause la vue elle-même. Diderot remarque dans son ouvrage que la vue ne se réserve qu'à un discernement de l'objet à distance, autrement dit elle ne peut pas être réflexive comme le toucher :

Je lui demandai ce qu'il entendait par un miroir : « Une machine, me répondit-il, qui met les choses en relief loin d'elles-mêmes, si elles se trouvent placées convenablement par rapport à elle. C'est comme ma main, qu'il ne faut pas que je pose à côté d'un objet pour le sentir. » Descartes, aveugle-né, aurait dû, ce me semble, s'applaudir d'une pareille définition. En effet, considérez, je vous prie, la finesse avec laquelle il a fallu combiner certaines idées pour y parvenir. Notre aveugle n'a de connaissance des objets que par le toucher. Il sait, sur le rapport des autres hommes, que par le moyen de la vue on connaît les objets, comme ils lui sont connus par le toucher ; du moins, c'est la seule notion qu'il s'en puisse former. Il sait, de plus, qu'on ne peut voir son propre visage, quoiqu'on puisse le toucher. La vue, doit-il conclure, est donc une espèce de toucher qui ne s'étend que sur les objets différents de notre visage, et éloignés de nous. [DPV, IV, 20]

Par cette définition du miroir de l'aveugle du Puiseaux, nous pouvons remarquer la limite de la vue qui est obligée de prendre une distance par rapport à l'objet à percevoir. Comme l'objet dans le miroir, pour voir un objet, il faut le mettre à distance à partir des yeux. Cependant, le toucher appréhende directement l'objet par sa sensation tactile, il n'a pas besoin de la distance entre lui et son objet. D'où apparaît un paradoxe que nous ne pouvons pas regarder notre propre visage sans un miroir mais nous pouvons le toucher. Cette limite de la vue incite le philosophe à songer au toucher en le considérant comme un sens autonome, qui a son propre fonctionnement chez les aveugles. Elle fait paraître en même temps le fait que « la vue elle-même est traversée par une cécité fondamentale, par une armature de médiations invisibles » comme l'écrit Anne Elisabeth Sejten¹. Cette « cécité fondamentale » indique que même ceux qui ont la capacité de voir peuvent souvent passer à côté de choses subtiles en pensant qu'ils ont tout vu et tout connu. De là, on peut trouver l'originalité des aveugles puisqu'ils aperçoivent

¹ Anne Elisabeth SEJTEN, *Diderot ou le défi esthétique, Les écrits de jeunesse 1746-1751, op. cit.*, p. 134. Anne Elisabeth Sejten prend les exemples de notre cécité fondamentale dans cette page : « Le métaphysicien est aveugle, parce qu'il croit voir Dieu sans jamais le voir en réalité. Le mathématicien est aveugle, parce que ses calculs obéissent aux lois formalistes et logiques, non pas au monde sensible. Le linguiste à son tour est aveugle, parce qu'il bute sur des mots qui ne sauraient trouver de visibilité entière. »

« nobody's land¹ », où se mêlent leur expérience du tact qui ne peut pas être expliquée et qui est réitérée jusqu'à percevoir ce qui est invisible.

En plus, la limite de la vue s'avère aussi par la perplexité de ce sens. Tandis que le sens du toucher entraîne immédiatement l'aveugle à percevoir le monde, ceux qui voient doivent formuler son jugement sur l'objet en faisant référence à « un raisonnement complexe² », qui bute sur la comparaison des différents sens comme le toucher et la vue : nous pouvons rappeler le problème de Molyneux dans lequel on se demande si les deux sens se complètent ou s'ils fonctionnent chacun à sa manière. Locke déclare que l'aveugle doit apprendre à corréler le sens de la vue et le sens du toucher par l'accumulation des expériences. Ce philosophe anglais explicite que même la conception de la distance peut être acquise par une comparaison empirique entre les deux sens. Le philosophe Diderot choisit de prendre l'idée sensualiste Condillac, en approuvant d'une part l'importance de l'expérience du philosophe anglais : il remarque l'indépendance du toucher en disant que « c'est à l'expérience que nous devons la notion de l'existence continuée des objets ; [que] c'est par le toucher, [que] nous acquérons celle de leur distance » (DPV, IV, 60). Il s'agit ainsi d'avoir plus d'expériences du toucher pour acquérir la connaissance de distance chez les aveugles qui ont été opérés puisque ces expériences offrent directement la connaissance du monde.

D'autre part, Diderot souligne la supériorité du toucher en raison de la mémoire chez les aveugles. À l'encontre de la mémoire de la vue, celle du toucher n'est pas très fugitive. L'aveugle « n'a mémoire que de sensations prises par le toucher » (DPV, IV, 30) mais comme explique le philosophe, la mémoire prise par le toucher peut rester plus longtemps : « Il m'est cependant arrivé à moi-même, dans les agitations d'une passion violente, d'éprouver un frissonnement dans toute une main ; de sentir l'impression de corps que j'avais touchés il y avait longtemps » (DPV, IV, 30). La mémoire tactile persiste longtemps, l'aveugle Saunderson crée l'arithmétique palpable à partir de ses sensations et de ses souvenirs tactiles.

La façon dont l'aveugle aperçoit l'objet par le toucher est « beaucoup plus abstraite que nous » (DPV, IV, 32) qui voient, en fonction des expériences tactiles qui sont instantanées. Cette caractéristique du toucher montre sa délicatesse par rapport à la vue :

J'ai lu, avec toute l'attention dont je suis capable, ce que Saunderson a dit de l'infini ; [...]. L'exemple de cet illustre aveugle prouve que le tact peut devenir plus délicat que la vue, lorsqu'il est perfectionné par l'exercice ; car, en parcourant des mains une suite de médailles, il discernait les vraies d'avec les fausses, quoique celles-ci fussent assez bien contrefaites pour tromper un connaisseur qui aurait eu de bons yeux ;

¹ *Ibid.*, p. 125.

² Arnaud BUCHS, *Diderot et la peinture, op. cit.*, p. 32.

et il jugeait de l'exactitude d'un instrument de mathématiques, en faisant passer l'extrémité de ses doigts sur ses divisions. [DPV, IV, 46]

La prééminence du toucher se manifeste dans l'examen de l'authenticité des médailles : il peut être plus subtil que la vue pour percevoir les détails.

Le déplacement de la prérogative de la vue au toucher se manifeste chez Diderot. Tout au long de sa *Lettre sur les Aveugles*, le philosophe analyse les caractéristiques du toucher en traversant les différentes figures des aveugles : en indiquant les limites de la vue qui était le sens privilégié jusqu'à l'époque et en précisant la prééminence du toucher par rapport à la vue, Diderot revalorise le toucher de sa propre façon. Les limites de la vue, qui est un sens perçu à distance, qui ne peut que dépendre des différents sens, et qui a une possibilité de manquer quelques éléments invisibles comme il n'est pas le sens perçu lui-même sans intermédiaire, inverse le paradigme classique dans lequel le sens de la vue est le plus noble parmi tous les sens. Or, le toucher fait face à son essor, en tenant compte de ses qualités de percevoir l'objet immédiatement par lui-même, de pouvoir prendre conscience de moindres détails par ses expériences tactiles, et de pouvoir être mémorisé longtemps à la suite de ses sensations successives.

L'art chez les aveugles perçu par le toucher : de Diderot à Herder

Un autre angle d'approche majeur du cas des aveugles chez Diderot est celui de l'art et du rapport des infirmes à ce dernier. Tout d'abord, il faut noter que l'on trouve chez Diderot l'idée que l'aveugle n'a pas de notion du Beau en propre, mais qu'il ne fait que répéter, à la manière d'un réflexe, ce que les personnes voyantes estiment être beau. Il s'agit là d'un apparent recul par rapport à la valeur épistémique que Diderot reconnaît au toucher, mais il faut sentir la définition implicite de beau qui conditionne cette dure sentence. Lorsque Diderot affirme « [m]ais quand il [l'aveugle] dit : *cela est beau*, il ne juge pas ; il rapporte seulement le jugement de ceux qui voient » (DPV, IV, 19), il postule que le beau qualifie une impression visuelle, et, par conséquent, l'aveugle se voit dénué de toute possibilité d'énoncer un jugement esthétique. Nous avons déjà souligné, dans nos remarques sur le relief de la peinture (p.29), que celle-ci fait apparaître la limite du toucher, étant donné que les aveugles ne peuvent pas percevoir la peinture par la main. Malgré la contrainte de la vue qui nécessite une certaine distance, ce sens peut être perçu comme immédiat. Tout comme le toucher établit directement une connexion entre le sujet et l'objet, la vue est activée par des rayons intangibles qui ne peuvent être appréhendés par d'autres sens. Une autonomie sensorielle de la vue se manifeste grâce à la

perception directe des rayons par les yeux – contrairement aux cas de l’odorat et du goût qui sont déclenchés par des interactions avec la matière. Ainsi, un aveugle ayant bénéficié d’une opération peut immédiatement (y compris temporellement) percevoir les images, comme s’il ressentait par une sorte de contact entre ses yeux et les rayons. Par ailleurs, Diderot mentionne la question de la couleur, que l’aveugle ne perçoit bien sûr pas, et y voit comme corollaire l’impossibilité pour l’aveugle d’imaginer « car, pour imaginer, il faut colorer un fond et détacher de ce fond des points, en leur supposant une couleur différente de celle du fond » (DPV, IV, 29). Il y a pire, donc, que l’impossibilité de parvenir à un jugement esthétique : les aveugles ne seraient pas capables d’imaginer.

Pour dépasser cet obstacle, selon Diderot, l’aveugle s’adonne à configurer une image de sa propre façon analytique en accumulant méticuleusement ses expériences tactiles. Même s’il ne peut pas aboutir à l’imagination instantanée de ceux qui voient, il cherche à former une image à partir d’une « perception *médiée* qui serait en quelque sorte *en noir et blanc*¹ ». Dans ce monde en noir et blanc, l’aveugle peut accéder à un art cependant, le dessin. Ce dernier étant fait par le crayon sans représentation de la couleur, constitué en lignes qui peuvent être suivies par la peau de l’aveugle, il devient ainsi « une peinture pour les aveugles » (DPV, IV, 47). En expliquant à un ami dessinateur le cas de l’aveugle de Saunderson, Diderot écrit :

[...] je ne doute point que, si quelqu’un vous traçait sur la main la petite bouche de M..., vous ne la reconnussiez sur-le-champ. Convenez cependant que cela serait plus facile encore à un aveugle-né qu’à vous, malgré l’habitude que vous avez de la voir et de la trouver charmante ; car il entre dans votre jugement deux ou trois choses ; la comparaison de la peinture qui s’en ferait sur votre main avec celle qui s’en est faite dans le fond de votre œil ; [...] au lieu que la somme des sensations excitées par une bouche sur la main d’un aveugle, est la même que la somme des sensations successives réveillées par le crayon du dessinateur qui la lui représente. [DPV, IV, 47-48]

Ainsi, si les aveugles n’ont pas de jugement esthétique visuel, ils peuvent transformer leur propre peau en toile, et recevoir le dessin et les mouvements du dessinateur avec une précision que Diderot ne juge pas inférieure à celle de l’impression visuelle. Ici, les aveugles retrouvent donc la possibilité d’un lien direct avec l’esthétique, et Diderot semble renouer avec sa revalorisation du sens du toucher.

Plus que la peinture et à l’instar du dessin, un autre genre artistique semble pouvoir s’adresser aux aveugles : la sculpture. Cet art est caractérisé, à toutes les étapes de son processus de création, par sa matérialité. On pourrait toucher le bloc de marbre, les ébauches et la statue

¹ Anne Elisabeth SEJTEN, *Diderot ou le défi esthétique, Les écrits de jeunesse 1746-1751, op. cit.*, p. 125.

finie et avoir une idée de sa forme sans rien perdre de sa qualité esthétique, puisque l'usage de la polychromie s'est perdu. Le philosophe allemand Johann Gottfried von Herder explore ce genre artistique à travers son œuvre intitulée *La Plastique (Plastik)* en 1778, or cet ouvrage fonctionne comme une compilation de réflexions sur le toucher qui visent à établir la supériorité du toucher sur la vue.

Dans sa *Plastique*, Herder s'attaque à la question des mérites comparés du toucher et de la vue, dans l'idée de renverser la taxinomie classique. Cette perspective n'est pas sans rappeler celle de Diderot, que Herder a lu, cite et commente explicitement dans son essai : « Cet aveugle de naissance que Diderot remarqua se représentait le sens de la vue comme un organe sur lequel l'air ferait à peu près la même impression qu'un bâton sur la main qui le touche¹. » Par la suite, le philosophe allemand cherche à mettre en avant la différence entre la vue et le toucher en recourant à l'expression de Rousseau qui évoque, dans le cas de l'aveugle-né, le « toucher borné² ». Cette borne n'est pas une limite, mais synonyme de perfection : pour Rousseau et Herder après lui, le toucher est vu comme un sens fiable, et même le plus fiable. Herder va jusqu'à affirmer : « Dans tous les cas, *la vision n'est qu'une formule abrégée du toucher*. La forme pleine est devenue *apparence*, la statue est devenue une gravure plate. La vision est *rêve*, le toucher *réalité*³. » Il renverse donc l'argument qui faisait du toucher un sens aveugle, pour montrer que la vue est un sens insensible à la troisième dimension, et, en cela, sans épaisseur à proprement parler. Une fois encore il faut bien comprendre cette remarque dans le sens d'une rivalité entre peinture et sculpture (car il ne s'agit pas de dire que l'œil n'a aucune idée de la profondeur) : alors que la peinture n'a que les ressources de la perspective et du trompe-l'œil pour figurer l'espace, la sculpture est une œuvre de l'espace et dans l'espace. Après avoir examiné l'aveugle-né de Cheselden, Herder consacre le toucher comme le sens privilégié de la relation vraie avec le monde et donc de la connaissance de l'extérieur. D'ailleurs, Herder se focalise sur la différence entre la perception visuelle et celle du toucher en disant : « Puis son œil s'ouvrit et sa vue ne reconnut rien de ce qu'il avait auparavant connu par le toucher⁴. » Herder saisit l'occasion de son renversement de paradigme pour interroger les présupposés qui fondent notre approche du beau : « On peut regarder les sculptures : nul n'en a jamais douté,

¹ Johann Gottfried HERDER, *La Plastique (1778), Quelques perceptions relatives à la forme et à la figure, Tirées du rêve plastique de Pygmalion*, Traduction et commentaire de Pierre Péniçon, Préface de Jacqueline Lichtenstein, Éditions du Cerf, Paris, 2010, p. 11.

² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Emile ou de l'Éducation (1762)*, livre II, Garnier Frères, Paris, 1961, p. 146 : « Les jugements du tact les plus sûrs, précisément parce qu'ils sont les plus bornés. »

³ Johann Gottfried HERDER, *La Plastique (1778)*, *op. cit.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

mais est-ce que l'on détermine originellement ce qu'est une belle forme à partir de la vision ?¹ » Sans doute faut-il plus lire cette interrogation comme une question oratoire que comme un vrai sujet d'étonnement – il s'agit, dans une forme de pédagogie, d'amener le lecteur à réaliser, à travers l'exemple de l'aveugle, que rien ne garantit que le beau soit indissolublement lié à la vue. Le toucher, qui supplée à la vue dans la *Lettre sur les aveugles* de Diderot, « exhausse la sculpture au rang de premier des beaux-arts² » chez Herder selon l'analyse de Marion Chottin. La supériorité du toucher est suivie logiquement de cette revalorisation de la sculpture étant donné que le philosophe allemand consacre la qualité du toucher qui discerne les formes immédiatement. Ainsi, la sculpture et le toucher connaissent, à travers l'exemple de l'aveugle, une revalorisation chez Diderot et chez Herder, tant sur un plan épistémique que sur un plan esthétique. Après ces considérations d'ordre général, penchons-nous sur la façon dont elles informent l'écriture et la pensée de Diderot dans les *Salons*.

Dans cette partie, nous aborderons le sens du toucher principalement du point de vue du spectateur : nous examinerons d'abord la « chair » dans les natures mortes de Chardin, qui semblent inviter à toucher par la main du spectateur, évoquant ainsi une touche palpable. Puis, nous regarderons la représentation du sentiment de chair chez les êtres humains à travers différents genres picturaux. Enfin, nous réfléchirons aux impressions tactiles laissées par le peintre, où ce dernier exprime sa « touche de pinceau » à travers diverses caractéristiques, impressions tactiles – telles que fin/épais, léger/lourd, la touche moelleuse, la raideur du corps, sec/mouillé, la vapeur, froid/chaud.

5.1. Le toucher dans les *Salons* : l'évocation et la tentation

Au travers des réflexions sur le toucher et sur la place de l'art chez les aveugles, nous pouvons voir qu'il est évident que le statut du toucher est réévalué au XVIII^e siècle. Dès cette époque, « toucher » se distingue par sa polysémie, désignant à la fois l'action de « mettre la main sur quelque chose » et celle d' « émouvoir », selon le dictionnaire de l'Académie française (1^{re} édition, 1694), reflétant ainsi deux concepts fondamentaux en art et critique d'art.

Le philosophe Diderot ne se soumet pas à la tendance de ses contemporains, il tente de dépasser le « cercle des substitutions des sens », de diriger le toucher « vers le corps en tant que tel³ » selon l'analyse d'Anne Elisabeth Sejten. Il ne se limite pas à comparer les sens visuel et

¹ *Ibid.*, p. 23.

² Marion CHOTTIN, « La beauté des aveugles. Heuristique et représentation de la cécité chez Diderot et Herder. », *Corpus : revue de la philosophie*, Association pour la revue Corpus / IREPH - Université Paris Nanterre 2014, Éléments pour une contre-histoire de la cécité et des aveugles, p. 48.

³ Anne Elisabeth SEJTEN, *Diderot ou le défi esthétique, Les écrits de jeunesse 1746-1751, op. cit.*, p. 124.

tactile en réfléchissant sur la possibilité de remplacer la vue par le toucher, mais il se focalise sur les caractéristiques propres du toucher en tant qu'il fournit une expérience tactile sans détour théorique. À travers l'aveugle Saunderson, le philosophe s'évertue à trouver le fonctionnement premier du toucher, de sorte qu'il en déduit que l'aveugle-né prend conscience du monde par les extrémités de ses doigts. En affirmant que « Saunderson voyait donc par la peau » (DPV, IV, 47), il met l'accent sur la prééminence du toucher sur la vue à la lumière de sa sensibilité exacerbée. Diderot confère au toucher un privilège inédit en le désignant comme le sens le plus profond et le plus philosophique.

Cette prédilection pour le sens du toucher se retrouve non seulement dans sa production philosophique, mais aussi dans sa critique d'art, c'est-à-dire dans les *Salons*. De même qu'il cherche à aller au-delà du courant philosophique par sa focalisation sur le corps lui-même, le salonnier va au-delà de la simple appréciation visuelle lorsqu'il commente les œuvres d'art exposées au Louvre. En tant que critique d'art, Diderot fait appel au sens du toucher pour décrire les œuvres d'art et dépasser les pièges ou les facilités d'une description qui se bornerait aux impressions purement visuelles – l'aveugle opéré devient ainsi un modèle du critique juste et paradoxalement expérimenté. Le sens du toucher donne à Diderot « les moyens de compromettre sa visibilité¹ », et donc de combler une certaine déficience de la vue dans la critique d'art.

De ce fait, Diderot mentionne souvent le toucher dans la mesure où il l'utilise comme un sens qui supplée à la vue ; de même que les aveugles perçoivent la beauté de leur propre manière par les extrémités de leurs doigts, le salonnier se met à stimuler le toucher de ses lecteurs, et cela devient une vraie méthode dont il use pour décrire les œuvres d'art. Ainsi, Marc Buffat indique que « pour Diderot, le tableau réussi était susceptible d'une appréhension tactile² » même si cette expérience tactile reste virtuelle.

5.1.1. La chair de Chardin : l'évocation du toucher

Désormais, nous pouvons nous demander de quelle manière les œuvres d'art évoquent le sens du toucher dans les *Salons*. La chair est doublement centrale dans cette problématique, d'abord parce qu'elle est le conducteur essentiel du sens du toucher, et ensuite parce que c'est l'un des sujets privilégiés des toiles qui font appel au toucher. Dans ce contexte, la notion du

¹ Philippe DÉAN, *Diderot devant l'image, op. cit.*, p. 338.

² Marc BUFFAT, « L'emprise du tableau », dans *Le Travail des Lumières*, Pour Georges Benrekassa, Édité par Caroline Jacot Grapa, Nicole Jacques-Lefèvre, Yannick Sèité et Carine Trevisan, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2002, p. 450.

« sentiment de la chair » surgit dans la critique d'art du XVIII^e siècle¹. Ce concept réunit deux pôles antithétiques – l'un évoqué dans l'émotion d'un côté abstrait, l'autre réside plutôt dans la sensation directe ou matérielle, celle du toucher. Il apparaît dans la critique d'art de Diderot : le sentiment de la chair se présente comme une représentation de la chair des personnages en couleurs si vraisemblable qu'elle donne l'impression d'une présence physique dans l'œuvre d'art. Or, le concept de la chair est intrinsèquement lié à celui de la chair animale représentée dans les natures mortes.

L'inversion de la hiérarchie des genres apparaît souvent dans la critique d'art de Diderot : celui-ci dépasse le classement des différents genres de peinture établi par Félibien au XVII^e siècle. D'un côté, ce dépassement garantit l'originalité de ce critique qui n'était pas spécialiste d'art, car le salonnier apprend plusieurs théories de l'art avec ses expériences au Louvre : parmi ces théories, il a « acquis le sentiment de la chair » (DPV, XIV, 22) comme il le dit dans le préambule du *Salon de 1765*. Sans que l'on doive accepter cette image sans la questionner, il faut remarquer que Diderot aime se présenter comme un ingénu, pour reprendre un terme voltairien et apprécié des philosophes des Lumières, comme un homme sans préjugé qui va donc découvrir la peinture sans a priori, en la considérant pour ce qu'elle est. Et cette ingénuité est, pour beaucoup, une ingénuité des sens, une vraie absence d'expérience esthétique et sensorielle qui garantit que l'empirisme triomphera des préconceptions de l'esprit. Dire que c'est au contact des œuvres qu'il a acquis le sentiment de la chair, c'est dire qu'il a été éduqué aux problématiques du genre par l'expérience, comme s'il n'avait été à l'origine, qu'un de ces oiseaux trompés par la peinture de Zeuxis.

La nature morte est un des genres de peinture qui inculque ce sentiment de la chair à Diderot. Il faut souligner combien c'est surprenant : alors que son objet de représentation n'est pas l'être humain (comme la peinture d'histoire, le portrait, ou même la scène de genre), ce genre de peinture met en jeu la chair à un degré supérieur. Cela nous indique ce qu'il faut entendre par chair, et par sentiment de la chair : ce sont tous les détails imperceptibles que le peintre ajoute pour donner de la texture aux objets qu'il représente. Et les fruits, fleurs, animaux morts ont aussi des duvets, des poils, de la transpiration, des rugosités, des vapeurs, des

¹ Michel DELON, *Diderot cul par-dessus tête*, Éditions Albin Michel, Paris, 2013, p. 317-318. Michel Delon analyse l'emploi de cette notion du « sentiment de la chair » chez différents critiques contemporains de Diderot. Par exemple, il cite l'expérience du comte de Caylus, touché en face du marbre d'un jeune faune (du côté émotionnel, abstrait). La sculpture évoque le sentiment de la chair, constituant ainsi un atout esthétique (du côté de la représentation sensorielle, matérielle), comme expliquée dans son *Recueil d'antiquités*. Et il évoque aussi Pierre-Charles Lévesque qui écrit sur une œuvre de Falconet que « La grâce, la *morbidezza*, le sentiment de la chair imprimé au marbre, font de sa baigneuse une figure charmante » dans les *Œuvres complètes d'Étienne Falconet*, Paris, Dentu, 1808, t. I., p. 12.

flétrissures, etc. Cet ensemble de micro-affectations de la matière, qui témoignent de sa vie véritable, c'est ce que Diderot appelle la chair, et c'est ce qu'il regarde comme la chose la plus difficile à représenter avec art. Et aussi, ces affections de la matière sollicitent le toucher du spectateur en évoquant le sentiment de la chair.

En particulier, les natures mortes de Chardin sont prises en compte, dès le *Salon de 1763*, lorsque Diderot fait face à la chair chez ce peintre : « L'objet est dégoûtant ; mais c'est la chair du poisson. C'est la peau. C'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement » (DPV, XIII, 380). Ainsi, dans le commentaire de la *Raie dépouillée* de Chardin, le salonnier mentionne pour la première fois la chair dans la nature morte, et même il y retrouve la triade de la chair, de la peau et du sang. C'est bien que la chair dépasse le simple épiderme pour désigner ce qu'elle recouvre et ce qui la fait vivre, en transparence. Les termes utilisés habituellement pour la peinture d'histoire jouent le même rôle en décrivant la chair de la raie. Le salonnier décrit cette triade par une anaphore de la formule déictique « c'est », en insistant sur une présence, évidente et indépassable, d'objets qui ne sont pourtant que représentés, sans qu'il y ait de nuance qui indique qu'il s'agit d'une deixis métaphorique. L'admiration du salonnier signifie que cette nature morte de Chardin provoque le sentiment de la chair comme une bonne peinture d'histoire où le dedans (le sang) et le dehors (la peau) du corps se montrent ensemble chez les êtres humains. Par ailleurs, un composant de cette peinture instille une impression de toucher aux spectateurs : à droite de la composition se trouve un couteau, qui pourrait être un détail négligemment posé là s'il ne faisait pas référence, par association d'idées, à la découpe des chairs du poisson. Par ce détail, la nature morte suggère le déchirement des chairs aussi sûrement qu'une scène de bataille historique ou de décollation biblique.

Il n'en va pas de même pour toutes les natures mortes, et Diderot ne reconnaît pas le talent de Chardin chez ses contemporains. Dans le *Salon de 1765*, Diderot fait souvent appel à Chardin en commentant les natures mortes de Roland de la Porte qui est une « pauvre victime de Chardin » (DPV, XIV, 173). Le salonnier écrit dans le commentaire de l'*Autre Tableau de genre* : « Ces différents objets ne vont point ensemble, et c'est une faute que Chardin ne commet pas. Celui, mon ami, qui sait faire de la chair excelle dans tous ces sujets, et celui qui excelle dans ces sujets ne sait pas pour cela faire de la chair » (DPV, XIV, 174). On peut donc être un bon peintre de nature morte, avoir de l'art pour choisir les objets, composer la scène, dessiner, et pour autant n'avoir aucune idée de ce qu'il faut faire pour rendre la chair. Donc donner le sentiment de la chair dans la nature morte est un exploit plutôt lié à la personne de Chardin, qui dépasse ainsi les limites du genre qu'il pratique, à tel point que Diderot l'admire en employant

des substantifs comme chair, peau et sang utilisés dans la peinture d'histoire privilégiée à l'époque.

En plus de cet emploi des termes qui renvoient à la chair dans la nature morte, le commentaire sur la *Raie dépouillée* [Fig. 8] contient une autre notion qui fait de la nature morte un exploit de représentation de l'être vivant : « Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autre fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée » (DPV, XIII, 380). Dans cette nature morte, les objets semblent vivre par un savant usage des couleurs dont les superpositions laissent *transpirer*, c'est-à-dire en fait transparaître comme une peau, la complexité du corps dont elle est la couche extérieure. Le coloriste donne ainsi à son objet des pores, et donc une respiration et des vapeurs. Selon René Démoris, « Transpirer » est un terme qui renvoie « à la peau humaine et fait de la surface peinte une autre peau capable de sécrétions organiques¹ ». Dans les *Essais sur la peinture*, Diderot écrit que « c'est la chair qu'il est difficile de rendre ; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat ; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement ; c'est le sang, c'est la vie qui font le désespoir du coloriste » (DPV, XIV, 354). Cette définition insiste sur la dimension insaisissable, « imperceptible », et en réalité impossible à définir de la chair et de sa complexité. Là est l'exploit artistique de Chardin, avoir saisi l'indéfinissable qui caractérise la chair. De ce fait, Diderot continue à mettre en valeur la chair dans la nature morte comme dans ses *Essais sur la peinture* :

Proposez à Madame Vien de faire un portrait, et portez ensuite ce portrait à la Tour. Mais non, ne lui portez pas ; le traître n'estime aucun de ses confrères assez pour lui dire la vérité. Proposez-lui plutôt à lui qui sait faire de la chair, de peindre une étoffe, un ciel, un œillet, une prune avec sa vapeur, une pêche avec son duvet, et vous verrez avec quelle supériorité il s'en tirera. Et ce Chardin, pourquoi prend-on ses imitations d'êtres inanimés pour la nature même ? C'est qu'il fait de la chair quand il lui plaît. [DPV, XIV, 356]

De cette manière, le salonnier fait l'éloge de Chardin en ajoutant même qu' « il fait de la chair quand il lui plaît », une expression qui formule sur un ton très démiurgique le talent du peintre, qui en devient presque un Créateur à l'aisance désinvolte. À travers ses couleurs et ses expressions de la chair, le peintre rend les natures mortes vivantes, autrement dit « la prune se met à avoir une haleine, la pêche une peau avec son duvet » comme l'exprime Michel Delon². L'apologie de ce peintre chez le salonnier se montre d'abord par la question envers les

¹ René DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, op. cit., p. 31.

² Michel DELON, *Diderot cul par-dessus tête*, op. cit., p. 314.

portraitistes – considérés comme les spécialistes de la chair étant donné qu’ils représentent avant tout les êtres humains – et cette manière d’admirer fait penser même à la question posée par Katalin Bartha-Kovács de savoir si « Diderot aurait peut-être préféré citer le nom du seul Chardin mais, s’étant rendu compte de la nature “subalterne” des sujets de celui-ci, aurait essayé de “réparer” son désir en intercalant le nom de La Tour¹ ». Cette question élargit la perception de la chair dans la nature morte de Chardin en la rapportant à la chair des personnages dans les portraits de Madame Vien et de La Tour, ce qui peut être interprété comme un désir de Diderot de revaloriser la nature subalterne, la chair des natures mortes dans ses *Salons*.

Un autre élément sur lequel insiste Diderot dans la mesure où il prend conscience de la chair est la couleur. Afin de représenter la chair, il est nécessaire de l’exprimer avec les couleurs ; cet élément est lié au terme italien de « *morbidezza*² », la « morbidesse » dans le Dictionnaire de l’Académie française (5^e édition, 1798), définie comme un « terme de peinture, emprunté de l’italien *morbidezza*. Mollesse et délicatesse des chairs dans une figure. » Ce terme est ainsi étroitement lié à la représentation de la chair du côté du sens de la vue, mais également à la « mollesse » qui peut être ressentie par le sens du toucher. Quant à Diderot, il emploie ce mot en commentant les *Deux portraits en ovale* de Jules-César-Denis Van Loo (dit Van Loo fils) : « Bien mieux ; la chair y est avec sa morbidesse³ » (*Salons*, IV, 152). Si le terme n’a finalement pas pris en français, et est étranger au vocabulaire contemporain, il était à l’époque une notion régulièrement mobilisée pour qualifier un certain art de faire ressortir l’élégance, la délicatesse des figures ou des matières (*morbido* en italien signifie doux, raffiné). Elle désigne aussi une technique plus précise, relative à la couleur, qui est la subtilité dans les passages entre les couleurs qui empêche les contrastes trop saisissants et fait ressortir au contraire la continuité, en particulier dans les teintes d’une carnation.

Dans le *Salon de 1763*, le salonnier désigne le peintre Chardin comme un coloriste : « C’est celui-ci qui est un peintre, c’est celui-ci qui est un coloriste. Il y a au Salon plusieurs

¹ Katalin BARTHA-KOVÁCS, *Diderot et Watteau, Vers une poétique de l’image au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 62.

² Dans le *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, ...de Jacques LACOMBE, « MORBIDEZZA » est définie ainsi : « Les Italiens se servent de cette expression pour désigner en peinture une touche délicate et moelleuse. », *Dictionnaire portatif des beaux-arts ou Abrégé de ce qui concerne l’architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique... par M. L*** [Lacombe], Chez la Veuve Estienne & Fils, à la Vertu et Jean-Th. Herissant, à S. Paul & à S. Hilaire, Paris, 1752, p. 433.

³ La note 67 explique *Morbidesse* : Le dictionnaire de Trévoux lexicalise le sens technique de *morbidesse* (« Terme de peinture. Il se dit particulièrement de la chair grasse, et vivement exprimée »), et ajoute : « Les Italiens disent *morbidezza* [...] pour désigner la délicatesse, les grâces, le moelleux des figures d’un tableau. Le Corrège a parfaitement réussi dans la *morbidezza* ». L’*Encyclopédie* prend le même exemple du Corrège (ENC, X, 707a). Montaigne utilisait déjà le terme italien pour marquer les échanges entre le plaisir et la maladie (*Essais*, II, XX). Louis-Sébastien MERCIER insère dans sa *Néologie* (1801) *morbidesse* qu’il définit comme « suavité, douceur, délicatesse ».

petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux » (DPV, XIII, 379). La simple juxtaposition des deux premières propositions, formulée comme une remise de lauriers, implique à la fois un parallélisme et une distinction : il serait concevable que Chardin soit peintre sans être coloriste. Les deux ne sont pas sans rapport mais ils ne s'impliquent pas nécessairement. Quelques années plus tard, Diderot explique dans ses *Essais sur la peinture* que « c'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie » (DPV, XIV, 350). Chardin est donc un maître du dessin comme de la couleur, et par cette dernière, il élève la nature morte au rang des représentations les plus nobles des êtres humains et de leurs corps.

5.1.2. La nature morte de Chardin : la tentation de toucher

Au-delà de la simple suggestion du toucher par les matériaux dans la peinture, nous pouvons désormais considérer les œuvres d'art qui invitent directement les spectateurs à toucher. Les effets visuels évoquant la chair – tels que la transparence, les touches de blanc suggérant la graisse, et la texture onctueuse – invitent le spectateur à un désir presque tactile, dans un jeu entre la vue et le toucher, face aux objets représentés dans la peinture. Tout au long des *Salons*, Diderot s'engoue des natures mortes de Chardin qui témoignent d'une grande maîtrise de l'illusion picturale dans ses œuvres d'art. À la lumière de cette illusion picturale qui incite les spectateurs à considérer la peinture comme le réel, le salonnier déclare même, abolissant toute distance, « c'est la nature même » (DPV, XIII, 379). Comme Roger de Piles le souligne dans son *Dialogue sur le coloris*, tromper la vue des spectateurs est un des rôles du peintre dans la critique d'art : « c'est, répondit Pamphile, une des parties de la peinture, par laquelle le peintre sait imiter la couleur de tous les objets naturels, et distribuer aux artificiels celle qui leur est la plus avantageuse pour tromper la vue¹. »

L'importance de l'illusion qui évoque le toucher se trouve aussi dans le commentaire d'un autre critique d'art, Louis Guillaume Baillet de Saint-Julien. Il écrit devant les œuvres d'Oudry, quelques années avant le commentaire de Diderot : « Après que leurs yeux [aux hommes intelligents et connaisseurs] avaient été trompés, on leur a vu porter la main sur l'objet qui avait causé leur illusion, quoique tout concourût en ce moment à la détruire, n'eût-ce été que le lieu où ils se trouvaient ;² [...] ». De ce fait, nous pouvons constater que l'illusion qui

¹ Roger DE PILES, *Dialogue sur le coloris*, op. cit., p. 4.

² Louis Guillaume BAILLET DE SAINT-JULIEN, *Lettres sur la peinture à un amateur*, Genève [s.n.], 1750, p. 22.

trompe les yeux des spectateurs dans la peinture appelle leur main sur ces objets. Quoiqu'ils soient des hommes intelligents, et que rien ne contribue, à l'extérieur, à renforcer l'illusion interne au tableau, ces spectateurs se laissent berner et ne peuvent pas empêcher que leur sens du toucher soit excité. C'est par une forme de nécessité interne, qui relie directement les sens entre eux (ici, la vue au toucher), sans passer par le jugement de la raison, que l'illusion picturale peut en venir à frapper des sens qui ne dépendent pas de la vision. Le sous-bassement philosophique de cette analyse est exactement le même qui guide Diderot dans ses commentaires sur l'aveugle-né opéré : puisque nous avons eu à corrélérer dans l'expérience la vue et le toucher, un artiste expérimenté pourra, en frappant notre vue, faire en sorte de déclencher un mécanisme, devenu automatique et non conscient avec l'expérience, qui réveille le toucher à travers l'œil.

Au premier Salon où il se rend, Diderot ne manque pas le talent d'illusionniste de Chardin. En effet, dans le *Salon de 1759*, il écrit :

Il y a de Chardin un *Retour de chasse* ; des *Pièces de gibier* ; un *Jeune élève qui dessine vu par le dos* ; une *Fille qui fait de la tapisserie* ; deux petits tableaux de *Fruits*. C'est toujours la nature et la vérité ; vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif ; les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main. [DPV, XIII, 76]

De ce commentaire, nous pouvons nous rendre compte que le salonnier fait appel au toucher des spectateurs en regardant le tableau. Ébloui par les objets peints comme le réel, Diderot invite les spectateurs et les lecteurs à prendre les bouteilles, les pêches et les raisons, autrement dit à « mettre la main sur ces objets » selon la définition du « toucher » du le dictionnaire de l'Académie française (1^{re} édition, 1694). Les natures mortes représentées dans la peinture de Chardin appellent la main des spectateurs, elles les poussent à tenter de les toucher. De même que les aliments éveillent le sens du goût par « l'usage pratique¹ », les peintures appellent cette fois le sens du toucher à partir de l'illusion qui trompe les yeux.

Cette tentation de toucher se retrouve dans le *Salon de 1763* où Diderot commente les natures mortes de Chardin :

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger ; cette bigarade, l'ouvrir et la presser ; ce verre de vin, et le boire ; ces fruits, et les peler ; ce pâté, et y mettre le couteau. [DPV, XIII, 380]

¹ Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, op. cit., p. 26.

En face de plusieurs objets, le salonnier énumère les actions du toucher qui peuvent être suscitées chez les spectateurs ; « prendre » et « manger » les biscuits, « ouvrir » et « presser » la bigarade, « boire » le verre, « peler » les fruits, « mettre le couteau » au pâté. Remarquons la prolifération des déictiques, caractéristique de la critique de Diderot que l'on a déjà soulignée, et qui sert chez le salonnier à rendre par écrit l'impression de mise en présence effective. Ici, cet usage du démonstratif, conjugué à l'énumération des actions, parvient à rendre compte de l'envie chimérique qui naît chez le spectateur de saisir, de toucher.

La prééminence de l'illusion picturale chez Chardin est figurée dans le commentaire de Diderot qui évoque l'anecdote du « rideau d'Apelle » et des « raisins de Zeuxis » de Pline l'Ancien :

Ah, mon ami, crachez sur le rideau d'Apelle et sur les raisins de Zeuxis. On trompe sans peine un artiste impatient, et les animaux sont mauvais juges en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du Jardin du Roi aller se casser la tête contre la plus mauvaise des perspectives ? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompera, quand il voudra. [DPV, XIII, 381]

Comme Chardin « fait de la chair quand il lui plaît » (DPV, XIV, 356), ce peintre « trompera, quand il voudra » à travers ses objets : Diderot apprécie l'illusion picturale de ce peintre par rapport aux Apelle et Zeuxis qui leurrent des oiseaux par leurs peintures.

Or, nous pouvons remarquer le changement de ton de Diderot de 1759 à 1763 au fur et à mesure qu'il met l'accent sur la sollicitation du toucher par les objets dans la nature morte de Chardin ¹ : alors qu'il utilise d'abord le conditionnel en disant « vous prendriez la bouteille » (DPV, XIII, 76), en quelques années, le ton devient assertif « c'est qu'il n'y a qu'à prendre... ». Comme l'analyse Kate Elisabeth Tunstall, une sorte de *crescendo* des verbes « prendre, ouvrir, presser, peler » jusqu'à « percer » s'installe en fonction de « l'intensité du désir de toucher² » corrélée au pouvoir de l'illusion. À travers cette illusion soulignée par le salonnier, les spectateurs et les lecteurs peuvent imaginer qu'ils touchent les objets de Chardin avec leurs mains ; en faisant allusion au sens du toucher, le salonnier évoque la « pulsion tactile³ » des spectateurs. Les effets de trompe-l'œil dans la nature morte s'exercent ainsi

¹ Sur l'emploi du « conditionnel » par rapport à la nature morte de Chardin et sur la question de l'envie de toucher une peinture, voir Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Tache aveugle, op. cit.*, p. 75-76. Jacqueline Lichtenstein explique que Diderot sait bien que tout n'est qu'une illusion dans la nature morte de Chardin.

² Kate Elisabeth TUNSTALL, « Diderot, Chardin et la matière sensible », *Dix-huitième siècle*, 2007/1 (n° 39), p. 577-593. DOI : 10.3917/dhs.039.0577. URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2007-1-page-577.htm>, p. 585.

³ Il existe un point de vue négatif sur le déclenchement de la « pulsion tactile » à la lumière de la hiérarchie des sens, ainsi « l'imitation exacte de la nature commune risquait toujours de rabaisser le sens spirituel de la vue vers une pulsion tactile (ou haptique) », voir Martial GUÉDRON, « Physiologie du bon goût. La hiérarchie des sens

comme un pouvoir d'appel de la main vers les objets dans le tableau¹. Comme l'imagination dispose des sens², la représentation des objets non seulement invite les spectateurs à imaginer ces objets comme ceux du réel mais aussi à tendre leurs mains vers la peinture.

La louange de la nature morte de Chardin se poursuit dans le *Salon de 1765* :

Chardin est si vrai, si vrai, si harmonieux, que quoiqu'on ne voie sur sa toile que la nature inanimée, des vases, des jattes, des bouteilles, du pain, du vin, de l'eau, des raisins, des fruits, des pâtés, il se soutient et peut-être vous enlève à deux des plus beaux Vernets à côté duquel il n'a pas balancé de se mettre. [DPV, XIV, 117]

Cette énumération des objets au début du commentaire sur ce peintre démontre que Diderot insiste sur les objets peints comme le réel alors qu'on ne voit sur sa toile que la nature inanimée. Dans ce Salon où le salonnier arrive à l'acmé de ses connaissances artistiques avec ses expériences des trois Salons précédents, il réduit ses commentaires sur son peintre préféré en disant qu'« [i]l n'y a presque point à choisir, ils sont tous de la même perfection. Je vais vous les esquisser le plus rapidement que je pourrai » (DPV, XIV, 118).

Toutefois, même si la fréquence de l'appel direct au toucher est diminuée dans le *Salon de 1765*, la forme d'incitation au toucher se manifeste différemment : il s'agit d'inviter le spectateur à se faire faiseur, acteur à son tour en recréant la toile avec la sollicitation du toucher. Dans le commentaire de *Rafraîchissements*, le salonnier demande :

Imaginez une fabrique carrée de pierre grisâtre, [...]. Jetez avec le plus de noblesse et d'élégance que vous pourrez une guirlande de gros verjus [...]. Placez dans l'intérieur de la fenêtre un verre plein de vin, une bouteille, un pain entamé, d'autres carafes qui rafraîchissent dans un seau de faïence, un cruchon de terre, des radis, des œufs frais, une salière, deux tasses à café servies et fumantes, et vous verrez le tableau de Chardin. [DPV, XIV, 120]

De cette manière, en suivant la proposition en forme d'énoncé injonctif, les spectateurs aboutissent à arranger les objets comme s'ils mettent en scène de leurs propres mains le tableau. On retrouve ce trope par la suite : « Suspendez par la patte un oiseau de rivière. Sur un buffet au-dessous supposez des biscuits entiers et rompus, [...] Placez sur un banc de pierre un panier d'osier plein de prunes, [...] et jetez autour des noix, deux ou trois cerises et quelques grappillons de raisin » (DPV, XIV, 121-122). Ces étranges recettes de cuisine sont une manière pour le

dans les discours sur l'art en France au XVIII^e siècle », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, op. cit., p. 44.

¹ Sur l'illusion picturale chez Condillac, voir René DÉMORIS, « Condillac et la peinture », dans *Condillac et les problèmes du langage*, Jean Sgard dir., Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 380-381.

² Robert MORIN, *Diderot et l'imagination*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1987, p. 32.

salonnier de refuser clairement la simple posture de descripteur. Les *Salons* ne se donnent pas pour mission d'être une collection d'*ekphrasis* ; comme on le voit ici, l'ambition de Diderot est bien plutôt de ressaisir le geste créateur et de l'analyser pour en rendre compte au lecteur et pour en tirer des leçons esthétiques et philosophiques.

Au fil des années, la densité de la production se réduit chez Diderot comme chez Chardin, mais on continue à trouver des passages qui mettent en jeu le toucher. Dans le *Salon de 1767*, Diderot ne commente que *Deux Tableaux représentant divers instruments de musique*, et le salonnier reconnaît une fois de plus que « [t]out y est pour la forme et pour la couleur de la plus grande vérité » (DPV, XVI, 173), puis il en arrive à la question de la distance entre le spectateur et le tableau dont on a traité dans la première partie : « Éloignez-vous, approchez-vous, même illusion » (DPV, XVI, 174). Dans cette question de l'éloignement, nous pouvons trouver une autre problématique divergente avec l'idée précédente de Diderot, celle de la « désillusion¹ » liée à la nature morte : en faisant face à ses dimensions moindres, le spectateur ne peut pas concevoir les objets représentés comme le réel s'il s'éloigne trop de ce genre de peinture par rapport aux autres. À l'époque, la plupart des chefs-d'œuvre appartient au genre de la peinture d'histoire, comme celle de Rubens, et ils ont en général des dimensions imposantes de sorte qu'il est nécessaire de garder une distance importante entre le spectateur et le tableau pour que les spectateurs puissent bien apprécier les effets produits. Tandis que la plupart des œuvres d'art à l'époque cherchent à rendre l'effet à une certaine distance, Chardin choisit d'aller dans le sens diamétralement opposé, et il fait ainsi approcher les spectateurs. Cette tentative de rapprocher les spectateurs reflète les atouts des œuvres de Chardin tel que nous les avons abordés jusqu'à ici : les objets de ce peintre éveillent et sollicitent différents sens, comme le toucher et le goût chez ses spectateurs jusqu'à ce qu'ils aient envie de toucher ces objets. Au-delà d'exploiter le sens de la vue à une certaine distance par rapport à la peinture, les spectateurs de Chardin peuvent aboutir à profiter du sens du toucher au fur et à mesure qu'ils sont ravis (au sens fort) par les objets de ce peintre.

Dans le *Salon de 1769*, le ton admiratif de Diderot envers Chardin semble s'atténuer, même s'il « aime à [se] répéter quand [il] loue » (DPV, XVI, 598). On trouve peu d'incitations au toucher dans les commentaires de ce Salon, et le salonnier semble avoir perdu son envie de décrire la nature morte de Chardin au point qu'il écrit : « Voilà une *Hure de sanglier* de sa façon qui ne me tente pas » (DPV, XVI, 602). Diderot fait allusion à la raison pour laquelle il est moins inspiré par les œuvres de ce peintre dans le même Salon, à l'occasion du commentaire

¹ René DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, op. cit., p. 166.

sur *Les Attributs des arts et les récompenses qui leur sont accordées* : « Chardin est un vieux magicien à qui l'âge n'a pas encore ôté sa baguette » (DPV, XVI, 600). Diderot ne semble pas reprocher à Chardin d'avoir perdu son art, puisqu'il a encore sa baguette magique, mais il lui reproche de ne pas avoir renouvelé son art de la représentation, et de reproduire toujours un miracle auquel on finit par s'habituer. La magie est dissipée en 1769.

Pour conclure sur le génie météoritique de Chardin et son influence dans les Salons sur le traitement du toucher, nous pouvons nous pencher en dernier lieu sur la notion de « magie ». Remontons au *Salon de 1763* où Diderot écrit :

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Loucherbourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit. [DPV, XIII, 380]

Ce commentaire de la *Raie dépouillée* forme une sorte d'appréciation synthétique de Diderot ; face aux natures mortes de Chardin, le salonnier se sent face à une magie dont il attribue la responsabilité aux couches de couleur dont on a vu qu'elles servaient à la représentation de la chair. En évoquant les autres peintres comme Rubens, Berghem, et Greuze, Diderot mentionne volontairement des peintres plus monumentaux, aux ambitions plus grandes sur le principe, et il introduit ainsi une comparaison discrète mais efficace qui place Chardin au sein d'une constellation qui fait fi de la hiérarchie des genres.

Le terme « magie » dans l'œuvre d'art renvoie à l'idée de l'illusion picturale, et au peintre comme un prestidigitateur sur le modèle de Zeuxis et Apelle ; la définition de Pernety le montre bien :

MAGIE. Terme employé par métaphore dans la peinture, pour exprimer le grand art à représenter les objets avec tant de vérité, qu'ils fassent illusion, au point de pouvoir dire, par exemple, des carnations, ce bras, ce corps est bien de chair, ce mur est bien de pierre, cette colonne est bien de marbre, etc. Cette *magie* ne dépend pas des couleurs prises en elles-mêmes, mais de leur distribution, suivant l'intelligence de l'artiste dans le clair-obscur. Quand il est bien traité, il en résulte un charme séduisant, qui attire les spectateurs, les arrête avec satisfaction, et les force à l'admiration et à l'étonnement.¹

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ; avec un Traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles ...*, op. cit., p. 396-397.

Ainsi, la magie est fondée sur l'illusion, qui charme et séduit, au sens propre : elle attire à elle le spectateur, en lui inspirant une envie de toucher¹. Il faut sans doute entendre dans ce terme de magie deux phénomènes corrélés mais distincts et chronologiquement successifs : la réussite du processus de représentation (tellement bien fait qu'on a du mal à croire qu'il n'existe pas un lien ontologique direct entre l'objet réel et l'image qu'on en voit) et, d'autre part, l'attraction exercée sur le spectateur médusé, qui n'arrive pas à s'arracher à sa contemplation. C'est pourquoi Diderot, attiré par les natures mortes de Chardin, l'appelle « grand magicien » (DPV, XIV, 117) au Salon de 1765. En ce qui concerne la maîtrise des couleurs, le salonnier mentionne dans le *Salon de 1761* : « Chardin est homme d'esprit, et personne peut-être ne parle mieux que lui de la peinture. Il y a au salon de l'Académie, un tableau de réception qui montre qu'il a entendu la magie des couleurs » (DPV, XIII, 245). De ce fait, nous pouvons constater que le terme « magie » indique une des qualités de Chardin qui est de déclencher le toucher. Les occurrences de ce terme dans les critiques de Diderot semblent toujours tourner autour de cette stimulation simultanée de la vue et du toucher, comme si par « magie » il fallait lire, dans le cas de Chardin, « synesthésie » ou rapport harmonieux des sens. Dans le *Salon de 1767*, le salonnier admire la magie de ce peintre dans son commentaire des *Deux Tableaux représentant divers instruments de musique* : « C'est une vigueur de couleur incroyable ; une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer, un ragoût dans l'assortiment et l'ordonnance » (DPV, XVI, 174). La magie fait le lien entre la « couleur », les « masses » et « l'ordonnance ».

La revalorisation de la nature morte chez Diderot justifie la renommée remarquable de Chardin à l'époque. À travers l'illusion picturale avec le faire, la magie et la couleur, la nature morte de Chardin invite les spectateurs à s'approcher, à toucher les objets représentés comme s'ils étaient devant les objets-modèles. Cette expérience tactile causée par son art nous rappelle la sensation réelle du toucher « par le bout des doigts² », de telle sorte que nous arrivons à ressentir la densité, la fraîcheur, la texture de représentations qui n'ont que deux dimensions. Ce surpassement des limites de la matérialité et des deux dimensions dans la peinture de Chardin est emblématique des conceptions de Diderot.

¹ Selon d'autres définitions, le concept de « magie » renvoie à l'harmonie du tableau. Voir Christian MICHEL, « Le peintre magicien », *Le goût de Diderot, Greuze, Chardin, Falconet, David...*, op. cit., p. 235-

² Herbert DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, op. cit., p. 147.

5.1.3. Le toucher chez les autres peintres

En dehors de la nature morte de Chardin, nous pouvons nous référer aux natures mortes autres. L'évocation du toucher, ancrée dans l'illusion picturale, amène le spectateur à passer de la vue au toucher, percevant les objets représentés comme tangibles grâce à l'exécution irréprochable du peintre. Néanmoins, dans le commentaire de la nature morte par Roland de la Porte du *Salon de 1761*, ce glissement de la vue au toucher est disqualifié comme trop facile à l'exprimer :

Mais on fait cas d'un crucifix peint en bronze par M. Roland de la Porte ; et en effet ce crucifix est beau, et il est tout à fait hors de la toile. Le bronze s'éclaire d'une manière propre au métal, que le peintre a rendue parfaitement. Il y a toute l'illusion possible. Mais il faut avouer aussi que le genre est facile et que des artistes d'un talent médiocre d'ailleurs y ont excellé. Je me souviens de deux bas-reliefs d'Oudry sur lesquels on portait la main. La main touchait une surface plane, et l'œil toujours séduit voyait un relief ; en sorte qu'on aurait pu demander au philosophe de ces deux sens dont les témoignages se contredisaient, lequel était un menteur. [DPV, XIII, 260]

Notons d'abord que l'on retrouve l'expression lexicalisée « hors de la toile » qui ici, presque comme un adjectif, sert à dire que le crucifix de la Porte est réaliste (mais même pas excellent, comme on le comprend ensuite). Le crucifix excellemment exécuté n'est pas uniquement celui qui semble ne pas appartenir à une toile (il ne s'agit là que la première étape) mais celui qui déclenche une envie irrésistible de toucher.

Deuxièmement, ce commentaire sur l'œuvre de Roland de la Porte rappelle la question soulevée sur les bas-reliefs d'Oudry et traitée dans la *Lettre sur les Aveugles* (DPV, IV, 63-64) de Diderot. Tandis que Cochin estime la nature morte d'Oudry inférieure à celle de Chardin, le salonnier évoque dans ce commentaire la question des bas-reliefs qui est fondamentale au fur et à mesure qu'on considère le sens de la vue chez l'aveugle-né après l'opération de la cataracte. Même si les peintres cherchent à exécuter le relief dans la peinture, l'aveugle-né ne peut pas apercevoir directement ce relief puisque la peinture reste à deux dimensions en surface plane. L'abbé Condillac commente cette question dans son *Traité des sensations* :

Comme le relief des objets n'est pas aussi sensible dans la peinture, que dans la réalité ; ce jeune homme fut quelque temps à ne regarder les tableaux, que comme des plans différemment colorés : ce ne fut qu'au bout de deux mois, qu'ils lui parurent représenter des corps solides ; et ce fut une découverte, qu'il parut faire tout-à-coup. Surpris de ce phénomène, il les regardait, il les touchait ; et il demandait, quel est le sens qui me trompe ? Est-ce la vue ou le toucher ?¹

¹ Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des sensations*, Volume 2, *op. cit.*, p. 105-106.

Ainsi, le relief peut être examiné dans la mesure où on considère la liaison entre la vue et le toucher, voire l'illusion picturale produite par les œuvres d'art. Dans la citation de Diderot sur la Porte, l'allusion finale au philosophe semble donc évoquer les débats sur l'aveugle-né. Il n'est pas anodin que l'art soit toujours le cas-limite de ces querelles entre empiristes et rationalistes, ni que Diderot représente le spectateur, encore une fois, comme un alter ego de l'aveugle né. La naïveté sensorielle est alors un gage de qualité de la création picturale puisqu'elle implique que l'œuvre parvient à dépasser l'imitation du réel pour nous placer dans un cas de découverte, d'étonnement premier, et donc de nécessité d'éduquer les sens, de toucher, sentir, goûter comme le ferait un enfant, ou un adulte qui apprendrait à utiliser ses sens. Ce qui s'élabore ainsi dans les *Salons* de Diderot, c'est aussi une réflexion en creux sur l'art comme objet de connaissance et d'apprentissage.

À la lumière de cette idée, Diderot critique une autre nature morte, le *Tableau de fruits* de Bachelier au Salon de 1765 en prenant une position différente par rapport à Chardin parce que même si les fruits de ce peintre sont beaux, ils n'invitent pas le spectateur à les toucher et à les manger, de sorte qu'il décrit : « La lumière bleuâtre [...] ôte l'envie d'en manger. Belle chose, pourtant, mais un peu bizarre » (DPV, XIV, 109). En indiquant cet élément mal exécuté dans la nature morte représentant des objets comestibles, il signale qu'il ne veut pas toucher les fruits à l'inverse du cas de Chardin en insistant sur la perte de « l'envie d'en manger ».

En dehors de la nature morte, nous pouvons également observer une prise en compte du sens du toucher dans d'autres genres de peinture exposés aux Salons. De nombreux genres de peinture stimulent le toucher des spectateurs. Par exemple, dans le *Salon de 1763*, le *Portrait de l'auteur, accompagné de sa sœur et travaillant au portrait de son père* de Louis-Michel Vanloo semble inciter au toucher dans les mots du salonnier :

Le peintre occupe le milieu de la toile. Il est assis. Il a les jambes croisées et un bras passé sur le dos de son fauteuil. Il se repose. L'ébauche du portrait de son père est devant lui sur un chevalet. Sa sœur est debout derrière son fauteuil. Rien n'est plus simple, plus naturel et plus vrai que cette dernière figure. La robe de chambre de l'artiste fait la soie à merveille. Le bras pendant sur le dos du fauteuil est tout à fait hors de la toile ; il n'y a qu'à aller prendre. [DPV, XIII, 350-351]

Ainsi, face à ce portrait, Diderot évoque le toucher, d'abord en insistant sur l'art d'imiter la soie, et ensuite en disant qu'« il n'y a qu'à aller prendre » le bras de l'artiste. Cette expression rappelle celle utilisée pour la nature morte de Chardin « c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger » (DPV, XIII, 380) dans le même Salon. Par ailleurs, apparaît l'expression « hors de la toile », qui fait sortir la représentation du cadre comme si l'on se tenait en face de la figure, au moins en partie (ici l'invitation à aller prendre se limite au bras, et fait

donc allusion, sans doute, à un effet de profondeur qui détache particulièrement le bras). L'illusion picturale est donc assez réussie pour que le bras semble à portée du spectateur.

5.1.4. Le toucher dans la sculpture

Parmi les différents types d'œuvres d'art, la sculpture est le plus intrinsèquement liée au sens du toucher. À l'inverse du dessin, considéré comme un art qui « ne s'adresse pas à l'œil mais à la main¹ », la sculpture se met, symétriquement, à être prise en compte en tant qu'art du toucher. Au XVII^e siècle, Roger de Piles lance la réflexion sur cet art en le rapportant au dessin à travers la figure d'un « sculpteur aveugle » dans son *Cours de peinture par principes* :

Il n'y a personne en effet qui dans la plus grande obscurité ne sente les contours d'un homme ou d'une statue, et ne juge des éminences et des cavités extérieures en y portant seulement la main, au lieu qu'il est impossible de voir aucune couleur ni d'en juger sans lumière.

On voit par l'histoire de cet aveugle que son art qui était tout dans le dessin lui avait donné occasion de satisfaire son esprit, et de se consoler en quelque façon de la perte qu'il avait faite d'un sens aussi précieux que celui de la vue, et que s'il avait été peintre, il aurait été privé de cette consolation : la raison en est que la couleur et les lumières ne sont l'objet que de la vue, et que le dessin, comme je l'ai dit, l'est encore du toucher².

Le sculpteur aveugle semble ainsi avoir une connaissance intime des formes et du dessin, quoiqu'il ignore la lumière et la couleur. La sculpture, depuis la Renaissance italienne, est perçue comme un art à part, qui requiert une technique d'artisanat poussée, et presque un labeur manuel qu'ignorent le dessinateur et le peintre. Pour cette raison, elle est considérée comme un art plus matériel, qui consiste à dégager d'un bloc de pierre une forme – c'est à peu près la conception néoplatonicienne qu'a Michel-Ange de ce qu'il appelle l'*arte del levare*, par opposition à l'art de l'ajout qu'est la peinture. C'est une position que l'on retrouve chez Léonard de Vinci : « Le sculpteur doit, en produisant son ouvrage, faire un effort manuel, frappant pour enlever le superflu du marbre ou de la pierre quelle qu'elle soit, qui dépasse la figure enfermée en son sein ; ce qui exige un exercice tout mécanique³ ». En ce qu'elle affronte la résistance de la matière, la tâche du sculpteur est avant tout de créer une œuvre dans la dureté du marbre par le contact. À bien y réfléchir en vérité, il ne serait pas beaucoup plus aisé à un aveugle d'être sculpteur que d'être peintre (il ne s'agit pas de frapper au hasard dans le bloc de marbre), mais

¹ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, op. cit., p. 172.

² Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), op. cit., p. 162-163.

³ Léonard DE VINCI, *Traité de la peinture*, op. cit., p. 98.

la réflexion de Roger de Piles reprend à son compte l'idée que la sculpture est un art du toucher porté à son paroxysme, or l'aveugle est la personnification-même de ce processus.

Quant à Herder, qui a formulé une analyse synthétique de la sculpture à la fin du XVIII^e siècle, son ouvrage *La Plastique* pose la question de la démarcation entre la peinture et la sculpture comme le fait l'autre critique allemand, Gotthold Ephraim Lessing dans son *Laocoon* (*Laokoon*)¹. À la lumière de la figure de l'aveugle-né, Herder se focalise plus sur la sensation haptique, qui désigne le toucher comme la vérité tandis que la vision est le rêve. Pour lui, le toucher est plus réaliste que la vue car, comme l'aveugle-né, on peut recevoir le sens « directement du doigt la vérité² », ce doigt symbolisant que le toucher perçoit la réalité immédiate. C'est par un renversement total de l'argument qui faisait que Platon se méfiait du toucher que le contact devient une garantie presque indubitable de vérité.

Dans les *Salons*, l'intérêt du salonnier pour la sculpture progresse au fur et à mesure qu'il s'éduque à cet art à l'occasion de ses visites successives. Dans le premier *Salon*, le volume consacré à la sculpture est relativement court, et se résume aux commentaires de trois bustes de Vassé, de Pierre-Philippe Mignot et d'Augustin Pajou. De même, dans le *Salon de 1761* la sculpture est balayée a priori et dévalorisée par une comparaison avec la peinture qui semble condamner toutes les productions exposées : « Nous voilà sorti des tableaux. Nous allons entrer dans la sculpture. Autant cette année la peinture est riche au Salon, autant la sculpture y est pauvre » (DPV, XIII, 262). Dans ce *Salon*, Diderot commente une dizaine d'œuvres de 7 sculpteurs aussi bien que dans le *Salon de 1763*. En outre, le salonnier décrit 26 sculptures en 1765 et en 1767. Le *Salon de 1767* contient une plainte semblable concernant les sculptures : « Ô qu'ils sont pauvres cette année ! » (DPV, XIV, 480) Dans les deux *Salons* suivants, de 1769 et 1771, il ne commente qu'une dizaine de sculpteurs (respectivement 11 et 12) avec ses courtes descriptions. D'ailleurs, le salonnier néglige entièrement les sculptures exposées au Salon de 1775 avant de commenter seulement onze sculpteurs dans son dernier *Salon*, celui de 1781. Par conséquent, nous pouvons comparer l'attitude du salonnier envers la sculpture par la formule de Guilhem Scherf – « prudent en 1759 et en 1761, prolix en 1763, en 1765 et en 1767, puis plus sélectif durant la décennie 1770 jusqu'en 1781³ ».

¹ Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon* (1766), Nouvelle édition publiée avec une notice, un argument analytique et des notes en français par B. Lévy, Hachette, 1866, Paris.

² Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Tache aveugle*, *op. cit.*, p. 98. Jacqueline Lichtenstein analyse dans cet ouvrage (p. 97-) le développement de la réflexion sur le toucher chez Herder en passant par plusieurs critiques.

³ Guilhem SCHERF, « Diderot et la sculpture », dans *Le goût de Diderot, Greuze, Chardin, Falconet, David...*, *op. cit.*, p. 137. Guilhem Scherf examine l'intérêt sur la sculpture chez Diderot voir p.131-.

En dépit de la quantité imposante réservée à la peinture, Diderot s'intéresse souvent à la sculpture et élabore aussi à son contact une théorie esthétique propre. Dans le *Salon de 1765*, le salonnier consacre un moment à énumérer les caractéristiques de cet art :

C'est que la matière qu'elle [la sculpture] emploie est si froide, si réfractaire, si impénétrable ; mais surtout, c'est que la principale difficulté de son imitation consiste dans le secret d'amollir cette matière dure et froide, d'en faire de la chair douce et molle, de rendre les contours des membres du corps humain, de rendre chaudement et avec vérité ses veines, ses muscles, ses articulations, ses reliefs, ses méplats, ses inflexions, ses sinuosités, et qu'un bout de draperie lui épargne des mois entiers de travail et d'étude ; c'est que peut-être ses mœurs, plus sauvages et plus innocentes sont meilleures que celles de la peinture, et qu'elle pense moins au moment présent qu'aux temps à venir. [DPV, XIV, 282-283]

De ce fait, nous pouvons percevoir les caractéristiques de la sculpture en tant qu'art qui se trouve obligé de maîtriser la matière « si froide, si réfractaire, si impénétrable » qu'est la pierre et, comme par un miracle, l'amollir afin d'en faire de la chair. Sous cette définition on reconnaît le mythe fondateur de Pygmalion et Galatée, de la statue de pierre si finement sculptée et si belle qu'elle finit par acquérir le don de vie. Il est frappant de constater ainsi que la définition de la sculpture rejoint, par la chair, la définition de la peinture ou, du moins, de la réussite de Chardin selon Diderot. Le vrai sculpteur, tout comme le vrai peintre, demeure celui qui parvient à animer la matière figée, ce qui change n'est que la matière en question et son degré de résistance (Diderot semble marqué et impressionné par le travail physique de la pierre, par le degré de force voire de violence qui est requis pour la dompter et lui insuffler la vie). La sculpture retrouve ainsi le sentiment de la chair, comme le suggère la définition de Roger de Piles : « La sculpture est un art qui par le moyen du dessin et de la matière solide imite les objets palpables de la nature¹. » L'adjectif « palpable » suggère que le sculpteur doit savoir rendre la matière dure tangible à travers la représentation du corps humain, comme le dit Diderot, « avec vérité ses veines, ses muscles, ses articulations ». Ce terme, intimement lié au sens du toucher, souligne l'importance de la perception sensorielle et illustre comment la sculpture engage activement ce sens fondamental. En dépassant la limite de la matière, les sculpteurs sont censés exprimer des qualités opposées au marbre, comme la mollesse, la tendresse, et faire de la résistance de la matière une chair palpable, évidente, comme si elle avait toujours été endormie en puissance dans le bloc de pierre. Cette expression dans la sculpture évoque le toucher par ses caractéristiques tactiles au-delà de la matière elle-même.

¹ Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), *op. cit.*, p. 153.

Le lien entre la sculpture et la chair se trouve déjà chez plusieurs sculpteurs aux XVII^e et XVIII^e siècles comme Nicolas Coustou, Jean-Baptiste II Lemoyne, Bouchardon, Pigalle, Falconet. Ces sculpteurs sont connus pour exceller dans l'expression des chairs, où l'on retrouve la notion de « *morbidezza* », qui donc s'applique aussi la sculpture. Le chevalier de Jaucourt définit ainsi ce terme dans l'*Encyclopédie* : « terme de peinture, que nous avons emprunté des Italiens, pour désigner la délicatesse, la tendresse, les grâces, le moelleux des figures d'un tableau. Personne n'a réussi dans la *morbidezza*, comme le Corrège¹. » Ainsi, le terme « *morbidezza* » désigne la douceur d'un contour censé dépeindre la tendresse de la chair dans la peinture et dans la sculpture. De nombreux traités sur la sculpture (v. Anne Claude de Caylus, Diderot, Michel-François Dandré-Bardon) mettent l'accent sur la *morbidezza* à l'époque, ainsi cette notion témoigne d'« un nouvel état de la culture et de la sensibilité du XVIII^e siècle² ».

On peut trouver cette *morbidezza* dans le *Salon de 1763* chez Diderot. Dans ce *Salon*, il écrit justement un commentaire sur le *Pygmalion au pied de sa statue qui s'anime* de Falconet, dont le sujet est le mythe que nous avons mentionné, et qui retrouve ici sa force fondatrice. Le salonnier commence par un éloge : « Ô la chose précieuse que ce petit groupe de Falconet ! Voilà le morceau que j'aurais dans mon cabinet, si je me piquais d'avoir un cabinet » (DPV, XIII, 409). Puis il en vient à songer sur la façon dont la sculpture peut parvenir à exprimer la chair :

La nature et les Grâces ont disposé de l'attitude de la statue. Ses bras tombent mollement à ses côtés. Ses yeux viennent de s'entrouvrir. Sa tête est un peu inclinée vers la terre, ou plutôt vers Pygmalion qui est à ses pieds. La vie se décèle en elle par un souris léger qui effleure sa lèvre supérieure. Quelle innocence elle a ! Elle en est à sa première pensée. Son cœur commence à s'émouvoir ; mais il ne tardera pas à lui palpiter. Quelles mains ! Quelle mollesse de chair ! Non, ce n'est pas du marbre. Appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté, cédera à votre impression. Combien de vérité sur ces côtes ! Quels pieds ! Qu'ils sont doux et délicats ! [DPV, XIII, 409]

En décrivant ce groupe de marbre, Diderot élabore un parcours de regard clair : par la série d'exclamatives, il incite les spectateurs à regarder les mains, la chair, puis les pieds. Par ailleurs, parvenu au bout de sa description, le salonnier fait appel au sens du toucher chez les spectateurs en disant : « Appuyez-y votre doigt ». Cette invitation au toucher doit prouver que le marbre a cédé à la chair. Il faut souligner ici que ce groupe de marbre est une mise en abîme très savante :

¹ Article « *Morbidezza* », L'*Encyclopédie*, Volume X, 1765, p. 707a.

² Frédéric COUSINIÉ, « De la *morbidezza* du Bernin au 'sentiment de la chair' dans la sculpture française des XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses objet-limites aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gérard Monfort, 2005, p. 141-142.

il s'agit de représenter dans la pierre une scène mythologique où la statue de marbre devient un être animé. C'est un sujet qui met le sculpteur directement aux prises avec les limites de la matière et la sublimation à laquelle prétend la sculpture en faisant oublier la pierre ; il s'agit de représenter, dans le marbre, Galatée qui se libère de sa gangue de marbre. La réussite du sculpteur n'est donc pas seulement de donner le sentiment de la chair, mais de proposer une représentation du mystère par lequel le sculpteur parvient à donner ce sentiment. Diderot saisit cette mise en abîme, et insiste ainsi sur le processus en cours : le cœur de Galatée ne bat pas encore vraiment, comme si la sculpture conservait un caractère éternellement inachevé (ce *non finito* qui hante les dernières œuvres de Michel-Ange justement). L'invitation à toucher que Diderot fait à son lecteur, tient autant de la preuve de saint Thomas que de l'allusion à la nécessité de voir par le bout des doigts pour devenir un bon spectateur, sur le modèle de l'aveugle. Ce toucher de l'œil s'apprend par l'expérience du toucher comme l'explique Herder : « Voyez cet amateur, tout plongé en lui-même, tournant autour de la statue. Que ne fait-il pas pour transformer sa vision en toucher, pour regarder comme s'il touchait dans le noir ?¹ » Même, Roger de Piles relate que les « yeux sont au bout de [ses] doigts² » du sculpteur aveugle.

Tandis que le toucher, dans le contexte de la peinture, relève d'une appréciation illusoire induite par la vue, dans la sculpture, il se manifeste de manière presque consubstantielle, comme si le spectateur pouvait réellement toucher l'œuvre tridimensionnelle. Cependant, même dans le domaine de la sculpture, il reste essentiel d'observer l'œuvre avec les yeux plutôt que de la toucher directement. Nous pouvons réfléchir sur « l'ambiguïté du palpable/visible³ » relativement au fait que la chair exprimée dans la sculpture ne peut être perçue d'abord que par l'œil. De ce point de vue, l'expérience d'une sensation tangible dans la sculpture vient de la vue, puisqu'un toucher direct de la matière dissiperait vite l'illusion de la chair. Pour cette raison, l'incitation au toucher de Diderot peut être interprétée dans le sens d'un toucher suscité par la vue par une association conditionnée dans l'expérience. C'est là une limite de la sculpture, dont l'illusion ne tient qu'au fait qu'on ne puisse pas (ou ne doive pas) la toucher. Cette limite est aussi soulignée par Herder, qui indique que comme « dans un solide, rien ne peut transparaître [la sculpture] travaille pour la main et non pour l'œil⁴ ». C'est-à-dire que, à l'inverse de la peinture qui peut cultiver la superposition des couches pour suggérer ce qui se trouve sous la chair des êtres (ou des fruits et fleurs), la sculpture ne peut être qu'une enveloppe.

¹ Johann Gottfried HERDER, *La Plastique* (1778), *op. cit.*, p. 26.

² Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), *op. cit.*, p. 161.

³ Aurélie GAILLARD, « “Comme un rêve de pierre” : la sculpture des lumières et le rêve de matière », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIe-XVIIIe siècles)*, *op. cit.*, p. 181-

⁴ Johann Gottfrid HERDER, *La Plastique* (1778), *op. cit.*, p. 38.

La proposition du toucher reflète l'idée que la chair se réalise bien dans cette sculpture au point que les spectateurs tentent de toucher cette figure. La mollesse de la chair peut être expliquée par la *morbidezza* : la sculpture de Falconet dépasse la matière froide du marbre, elle devient ainsi une chair. En observant cette sculpture, le spectateur atteint à une perception hallucinatoire causée par la chair de Galatée. Le corps nu de Galatée, qui est « palpitant et libre¹ », stimule l'envie de toucher chez les spectateurs. Herder affirme dans sa *Plastique* que « [l]a sculpture ne peut nullement vêtir, car, à l'évidence, ce qu'elle dissimule sous le vêtement, ce n'est plus un corps humain mais un grand bloc en habit² ». Ainsi la chair dévêtue de Galatée chez Falconet fait fusionner corps humain et bloc de pierre. C'est pourquoi, finalement, l'éveil de la statue Galatée peut être considéré comme un symbole du « miracle de la représentation de la mollesse de la chair dans la dureté minérale³ ».

La stimulation du toucher que déclenche la figure de Galatée contraste avec les deux autres figures du groupe sculpté, Amour et Pygmalion :

Un petit Amour a saisi une des mains de la statue, qu'il ne baise pas, qu'il dévore. Quelle vivacité ! Quelle ardeur ! Combien de malice dans la tête de cet Amour ! Petit perfide, je te reconnais ; puissé-je pour mon bonheur, ne te plus rencontrer.

Un genou en terre, l'autre levé, les mains serrées fortement dans l'autre, Pygmalion est devant son ouvrage et le regarde. Il cherche dans les yeux de sa statue la confirmation du prodige que les dieux lui ont promis.
[DPV, XIII, 409-410]

La figure d'Amour qui « dévore » une main de Galatée renforce l'idée de mollesse de la chair – Diderot insiste même sa « vivacité » en réitérant la forme exclamative. Contrairement à cette figure qui se lance elle-même dans l'action du toucher, la figure de Pygmalion qui représente le désir le plus grand prend paradoxalement une distance par rapport à la Galatée. Cet aspect peut être expliqué par « l'ambivalence que Diderot se plaît à cultiver par le renversement des rôles⁴ » selon l'analyse de Victor Ieronim Stoichita. Il explique que le salonier permute les rôles des deux personnages, le « personnage-sculpteur » et le « personnage-spectateur ». Au lieu du personnage-sculpteur mythologique, à savoir Pygmalion, c'est le personnage-spectateur

¹ Aurélia GAILLARD, « Montrer les corps, animer les statues : à propos de quelques questions sur la peinture et la sculpture à l'époque des Lumières », dans *Le Travail des Lumières*, Pour Georges Benrekassa, Édité par Caroline Jacot Grapa, Nicole Jacques-Lefèvre, Yannick Sèité et Carine Trevisan, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2002, p. 92.

² Johann Gottfried HERDER, *La Plastique* (1778), *op. cit.*, p. 33.

³ Maud POURADIER, « La défense esthétique du matérialisme diderotien », *Cahiers de philosophie de l'université de Caen*, Presses universitaires de Caen, 2014, Esthétiques de Diderot. La nature du beau, hal-01779022, p. 67.

⁴ Victor Ieronim STOICHITA, *L'Effet pygmalion, pour une anthropologie historique des simulacres*, Traduction de *The Pygmalion Effect* (2006), The University of Chicago, Librairie Droz, Genève, 2008, p. 209.

qui cherche à toucher la chair de Galatée alors que Pygmalion reste à distance pour regarder sa statue. D'ailleurs, distingue dans le groupe de Falconet trois traitements distincts des chairs à partir de la matière unique : « Le faire du groupe entier est admirable. C'est une matière une, dont le statuaire a tiré trois sortes de chairs différentes. Celles de la statue ne sont point celles de l'enfant, ni celles-ci les chairs du Pygmalion » (DPV, XIII, 410).

De ce fait, le sculpteur Falconet joue un rôle considérable chez un Diderot qui s'instruit au fur et à mesure des *Salons* et qui s'éduque à l'appréhension des sens. Le salonnier confie ainsi l'article « Sculpture » de l'*Encyclopédie* à Falconet, dans lequel le sculpteur écrit :

En se proposant l'imitation des surfaces du corps humain, la sculpture ne doit pas s'en tenir à une ressemblance froide ; cette sorte de vérité, quoique bien rendue, ne pourrait exciter par son exactitude qu'une louange aussi froide que la ressemblance ; et l'âme du spectateur ne serait point émue. C'est la nature vivante, animée, passionnée, que le sculpteur doit exprimer sur le marbre, le bronze, la pierre, etc¹.

On retrouve ici l'idée, déjà claire dans les commentaires de Diderot sur Chardin, que l'artiste accompli à cette époque dépasse la mimésis, et qu'il s'assigne une tâche autrement plus mystique et sublime que la reproduction fidèle du réel, jugée d'une perfection trop froide (et, pourrions-nous dire, trop classique). Il s'agit pour le sculpteur d'instiller la vie dans le marbre, comme si le corps représenté était vivant, animé et passionné. L'utilisation dans la dernière phrase de notre citation du verbe « exprimer » condense ce paradoxe de l'exigence nouvellement faite à la sculpture : *ex-primer*, étymologiquement, c'est faire sortir, or on attendrait plutôt logiquement, eu égard au geste du sculpteur, *imprimer*. Tout doit se passer désormais comme si le sculpteur libérait d'une prison de marbre un corps qui y demeurait en puissance, en faisant sauter le verrou de la matière marmoréenne.

Conclusion

Nous avons vu comment le sens du toucher a été revalorisé tout au long du siècle des Lumières. À partir de l'Antiquité, ce sens n'a de cesse de voir son domaine progresser jusqu'à être considéré comme un sens autonome. En passant par plusieurs philosophes comme Condillac, Diderot et Herder, nous avons examiné l'influence florissante du toucher dans le domaine philosophique, plus précisément épistémique et esthétique. La figure de l'aveugle entraîne une comparaison fondamentale entre la vue et le toucher, d'où apparaît une prise en compte nouvelle du toucher dans la perception du beau, et où s'élabore une comparaison plus ou moins explicite du bon spectateur comme un aveugle, ou un aveugle tout juste opéré. Avec

¹ Article « Sculpture », *Encyclopédie*, Volume XIV, 1765, p. 834a.

la notion du « sentiment de la chair », nous avons traité plus précisément de la manière dont s'exprime la réévaluation du toucher dans les *Salons* de Diderot. Son admiration pour Chardin, maître de la nature morte conduit à réévaluer aussi ce genre subalterne en ce qu'il suscite d'une façon plus vive l'envie de toucher, et la certitude que les objets que l'on voit ont une existence de chair. Enfin la sculpture, dans la même lignée, se voit reconnaître un objectif nouveau d'expression de la chair où la matière froide s'efface et suscite, par le biais de la vue (limite inévitable), une envie de toucher chez le spectateur.

5.2. La chair des figures et l'impression du toucher

Dans ce chapitre, nous allons aborder les diverses façons dont la chair a été exprimée dans la peinture d'histoire, la scène de genre et le portrait. Ces genres de peinture, centrés principalement sur la figure humaine, suscitent une impression tactile à travers leur représentation de la chair ; ce chapitre se consacre spécifiquement à la représentation des caractéristiques tactiles des personnages, en contraste avec le chapitre précédent qui était dédié à l'étude de la chair dans la nature morte. Tandis que l'évocation du toucher dans la nature morte de Chardin ou même d'Apelle et de Zeuxis provient des objets, elle revient cette fois aux êtres vivants dans les scènes historiques, religieuses et quotidiennes. La chair étend son influence des objets aux figures représentées, tout en tenant compte des caractéristiques propres des êtres humains. À travers les chairs représentées, les personnages dans les toiles suscitent chez les spectateurs une réflexion sur l'impression du toucher, voire la tentation du toucher. L'enjeu de la séduction du toucher se porte dorénavant sur la chair de *figures humaines*.

5.2.1. Le sentiment de la chair

Diderot a déjà indiqué la difficulté d'exprimer le sentiment de la chair dans ses *Essais sur la peinture* : « Celui qui a acquis le sentiment de la chair, a fait un grand pas ; le reste n'est rien en comparaison. Mille peintres sont morts sans avoir senti la chair ; mille autres mourront sans l'avoir sentie » (DPV, XIV, 354). En tenant compte de cette difficulté d'exécution du sentiment de la chair, référons-nous en premier lieu aux définitions de la « chair » chez les différents savants de l'époque. Dans le dictionnaire de l'Académie française (4^e édition, 1762), ce terme est décrit comme une « substance molle et sanguine, qui est entre la peau et les os de l'animal. » Ainsi, la caractérisation de l'Académie se penche sur le côté universel de la notion, sans distinction entre les animaux, en englobant l'être humain ; cette définition nous a amenée à préciser la chair des objets chez Chardin, qui implicite le sens du toucher. Or, la définition de Pernety est plus concrète et plus attachée à la chair humaine :

CHAIR, en termes de peinture, se dit de quelques parties prises séparément, d'un bras, d'une cuisse, d'une main, etc. ce qui en fait la distinction du terme de *carnation* ; car on dit : cette cuisse est de *belle chair*, pour dire que son coloris imite fort bien celui de la chair naturelle ; et l'on ne dit pas, *ce bras est d'une belle carnation*. On appelle couleur de *chair*, le blanc rompu de rouge et de quelqu'autre couleur légère, selon la carnation que l'on veut faire plus ou moins tendre¹.

La définition de Pernety, centrée sur la peinture, insiste sur une distinction entre la partie et le tout : alors que la carnation ferait référence à la teinte de tout un corps, la chair désigne spécifiquement une partie isolée du corps représenté, sur laquelle l'attention du spectateur est attirée par la scène et par le sujet. Il semble ainsi expliquer que la chair est une affaire de mélange entre une donnée technique ou mimétique (représenter correctement la carnation du corps, de façon vraisemblable) et une donnée expressive (pourquoi ce bras, cette cuisse précisément, qu'est-ce que son traitement particulier sert dans le dessein de l'artiste). Il met ainsi l'accent sur une question essentielle pour traiter de la peinture d'histoire et de genre : la chair humaine exposée est censée inspirer un certain sentiment (ou pulsion de toucher) qui entre en accord avec le propos général de l'œuvre.

Dans la *Lettre sur les aveugles*, la sensibilité tactile est remarquée en mentionnant la beauté par le toucher : « La beauté de la peau, l'embonpoint, la fermeté des chairs, les avantages de la conformation, la douceur de l'haleine, les charmes de la voix, ceux de la prononciation sont des qualités dont il [l'aveugle] fait grand cas dans les autres [personnes] » (DPV, IV, 25). Dans ce dénombrement de qualités, nous pouvons constater que la beauté chez Diderot s'apparente à la sensibilité du toucher comme la beauté de la peau, l'embonpoint, la fermeté des chairs, ainsi l'expression délicate de la chair devient un gage de beauté dans les œuvres d'art.

Le salonnier affirme dans l'apogée critique que constitue le *Salon de 1765* « j'ai connu la couleur ; j'ai acquis le sentiment de la chair » (DPV, XIV, 22). Cette notion indique le fait que l'expression de la chair est importante dans les œuvres d'art afin d'évoquer l'impression presque réelle du toucher chez les spectateurs. Diderot écrit dans ses *Essais sur la peinture* : « Celui qui a acquis le sentiment de la chair a fait un grand pas ; le reste n'est rien en comparaison » (DPV, XIV, 354). Comme l'interprète Michel Delon, la représentation de la chair dans toute sa complexité, qui est « la moiteur et la tiédeur du corps, la profondeur

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ; avec un Traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles...*, op. cit., p. 52.

organique des êtres¹ », devient un but de l'art chez Diderot. La représentation de la chair est « la plus grande séduction² » dans les œuvres d'art, en ce qu'elle constitue, du moins dans l'idée de Diderot, le plus grand défi au mimétisme pictural. Rendre la chair sur la toile, faire d'un amas de couleurs et de quelques coups de pinceaux un être vivant, chaud, lisse ou rugueux, relève du mystère de la création et d'une forme de démiurgie qui est à la fois esthétiquement grisante et discrètement érotique. Au nombre des corollaires de la réévaluation du toucher comme sens, il faut donc compter la naissance d'un morceau de bravoure (et passage obligé) pictural qu'est la représentation des chairs.

Avant d'aborder la position des spectateurs, nous pouvons réfléchir tout d'abord à la place de la chair chez les peintres. L'intérêt et le soin portés à la chair chez eux se manifeste d'abord si l'on songe aux efforts qu'ils déploient pour mettre au point la meilleure distance pour donner l'illusion réaliste de la chair. Nous avons indiqué dans la première partie (p.104-105) que la distance entre le spectateur et le tableau influence l'effet de couleur comme le montrent les exemples des grands peintres (Rembrandt, Rubens) pris par Roger de Piles. Cet aspect est lié à la représentation de la chair car « garder la distance, c'est aussi faire un bon usage de l'illusion³ » chez les artistes, or représenter la chair en deux dimensions au moyen de la couleur n'est qu'une affaire d'illusion. C'est ainsi que Roger de Piles affirme :

Rubens a possédé toutes ces choses, et si l'on trouve qu'il ait été surpassé par l'exactitude du Titien en voyant leurs ouvrages de près, il s'est mis au-dessus de lui quand ces mêmes ouvrages sont regardés dans leur distance, parce qu'il a connu plus parfaitement encore la force de ses couleurs ; il les a montées plus haut, et a poussé plus loin l'intelligence des groupes et l'économie du tout-ensemble. La peinture n'est point faite pour être vue de près, non plus que la poésie : [...]⁴.

Cette citation témoigne des convictions coloristes de Roger de Piles, qui est l'un des chantres, à cette époque, d'une révolution picturale centrée sur l'usage des couleurs et donc sur l'effet de loin plus que sur la précision du dessin. D'où cette sentence finale, discrète allusion à l'*ut pictura poesis* horacien, qui revient en fait à définir la peinture comme un art du coloris. La distance entre le spectateur et le tableau est prise en compte cette fois du point de vue de l'artiste qui doit créer l'illusion picturale de la chair dans l'œuvre de loin.

La représentation de la chair dans l'œuvre d'art est intrinsèquement liée à la question de la représentation de l'être humain, même si des natures mortes peuvent mettre en scène des

¹ Michel DELON, *Diderot cul par-dessus tête*, op. cit., p. 313.

² Antelme-Édouard CHAIGNET, *Les principes de la science du beau*, Auguste Durand, Paris, 1860. p. 543.

³ René DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, Éditions Olbia, Paris, 1999, p. 166.

⁴ Roger DE PILES, *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris, Dissertations sur les Ouvrages des plus fameux Peintres, comparés avec ceux de Rubens, Du Coloris*, Chez Ch. Ant. Jombert, Paris, 1755, p. 277.

chairs non humaines (poissons, gibiers). Diderot met l'accent sur l'« âme » dans la chair en empruntant l'idée de sa fille qui lui a dit qu' « on fait de l'âme quand on fait de la chair¹ ». Sous le principe esthétique se cachent de profondes implications métaphysiques, qui reviennent à dire que l'âme et la chair sont indissociables, et donc relèvent d'un même principe ontologique. Il n'est donc pas négligeable qu'on incarne l'âme dans la chair de l'être humain qui compose « la réalité [de la vie humaine] sous forme d'une organisation complexe et subtile² ». À partir de cette idée, il est nécessaire pour les peintres de représenter la chair en saisissant la vie des figures dans leurs tableaux, c'est-à-dire en imprimant dans ces chairs les émotions, la psychologie, l'histoire du personnage représenté. Même pour le grand coloriste dont Diderot fait l'éloge tout au long de ses *Salons*, il n'est pas facile de s'emparer de la vie sans cesse en mouvement, si bien que le salonnier remarque dans ses *Essais sur la peinture* : « ce qui achève de rendre fou le grand coloriste, c'est la vicissitude de cette chair, c'est qu'elle s'anime et qu'elle se flétrit d'un clin d'œil à l'autre » (DPV, XIV, 356). Le défi de représentation de la chair-âme est donc très clairement vu par Diderot comme un défi de la couleur, et non du dessin. Cette fluctuation de la vie suggère que la chair n'est pas constituée d'une forme figée et que l'artiste doit avoir une capacité de « capter le fugitif [et de] fixer l'éphémère³ ». La complexité de capter l'étincelle de vie fugitive dans la chair représentée se trouve bien dans les genres de peinture qui traitent des êtres humains : parmi ces genres, en mettant de côté la peinture d'histoire qui montre des figures religieuses ou historiques dans une scène décisive et que nous analyserons au chapitre suivant, nous pouvons nous focaliser sur le genre du portrait, qui met la représentation des figures au premier plan. Même dans le commentaire de son portrait peint par Michel Vanloo pour le Salon de 1767, Diderot souligne la représentation de sa chair :

Monsieur Diderot. Moi. J'aime Michel ; mais j'aime encore mieux la vérité. Assez ressemblant. [...] Pétilant de près, vigoureux de loin, surtout les chairs. [...] Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu'ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux coquet-là ? Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste. Mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là. [DPV, XVI, 81-82]

¹ Denis DIDEROT, Lettre CXXII, le 10 août 1769, Paris, dans *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot, Publiés d'après les manuscrits confiés, en mourant, par l'auteur à Grimm*, tome 2, Garnière Frères, H. Fournier Aîné, Paris, 1841, p. 155.

² Michel DELON, *Diderot cul par-dessus tête*, op. cit., p. 315.

³ Katalin BARTHA-KOVÁCS, *Diderot et Watteau, Vers une poétique de l'image au XVIIIe siècle*, L'Harmattan, Paris, 2019, p. 59.

Même s'il assure que son portrait est « assez ressemblant », « pétillant de près, vigoureux de loin, surtout les chairs », il est gêné par le fait que Vanloo n'ait pas su rendre justice à ses « physionomies diverses » et sans cesse changeantes, qui ne peuvent pas être figées. Pour cette raison, le salonnier dit dans ses *Essais sur la peinture* : « tandis que l'œil de l'artiste est attaché à la toile et que son pinceau s'occupe à me rendre, je passe, et que lorsqu'il retourne la tête, il ne me retrouve plus » (DPV, XIV, 356). La difficulté de la mimésis n'est pas un thème nouveau de la critique d'art, mais ce qui doit nous intéresser ici, c'est que Diderot voit cette difficulté dans le problème de la couleur, comprise au sens de l'élément qui anime, donne le souffle vital. Il n'est déjà plus question uniquement de reproduire fidèlement la forme du vivant par le dessin et la précision du trait, mais de recréer sur la toile le mystère de la vie par l'éclat. À la fin de son chapitre sur la couleur, Diderot décrit le visage de l'homme dans la peinture comme celui qui « s'agite, se meut, s'étend, se détend, se colore, se ternit selon la multitude infinie des alternatives de ce souffle léger et mobile qu'on appelle l'âme » (DPV, XIV, 357).

De ce fait, il s'agit de capter la vie fugitive, la versatilité des êtres humains pour la représentation de la chair dans le portrait. L'expression de la chair est intrinsèquement connectée au sens du toucher, conférant ainsi une qualité de vie à la représentation. Cette dimension tactile est évoquée chez le spectateur qui perçoit les figures comme étant animées de vie. De nombreux portraits sont commentés selon ce point de vue face aux différentes œuvres de plusieurs peintres dans les *Salons*. Dès le *Salon de 1761*, Diderot commente les portraits de Greuze comme suit : « Celui [le portrait] de Babuti beau-père de Greuze est de toute beauté ; et ces yeux éraillés et larmoyants ; et cette chevelure ; et ces chairs ; et cette vie, et ces détails de vieillesse [...] Son portrait peint par lui-même a du feu, de l'action, de la vie [...] » (DPV, XIII, 258). Diderot ne commente la réussite du portrait qu'en termes de vivacité et prise sur le vif d'un caractère ou d'une émotion.

Dans le *Salon de 1765*, à l'inverse, le salonnier n'hésite pas à critiquer le *Jeune homme vêtu à l'espagnol et jouant de la mandore* de Drouais le fils : « Ce n'est pas de la chair, car où est la vie, l'onctueux, le transparent, les tons, les dégradations, les nuances ? » (DPV, XIV, 154-155). De même, l'échec du portrait est un échec du coloriste, du peintre qui n'a pas saisi la matière dans sa fluidité. Au-delà de la simple représentation de la chair par la couleur, le terme « onctueux » – recherché par Diderot dans ce portrait – illustre la corrélation entre la vue et le toucher dans la peinture ; selon les définitions de l'Académie française, ce terme est qualifié de « [q]ui est d'une substance grasse et huileuse » (4^{ème} édition, 1762) et de « [q]ui est gras et doux au toucher » (9^{ème} édition, actuelle). La perception visuelle de la texture grasse de la chair insuffle vie à la figure représentée, bien que cette texture soit en principe destinée à être

ressentie par le toucher. Lorsqu'il fait face à *Une Petite Fille qui tient un petit capucin de bois* de Greuze dans le même Salon, Diderot interpelle Drouais pour lui administrer une leçon de peinture : « Monsieur Drouais, approchez, voyez-vous cette enfant ? C'est de la chair ; ce capucin, c'est du plâtre. Pour la vérité et la vigueur de coloris, petit *Rubens* » (DPV, XIV, 187). Ainsi, la chair qui exprime la vie est le critère essentiel pour les portraits dans lesquels les peintres représentent les êtres humains. Cette nécessité de la vie chez Diderot se trouve toujours dans le *Salon de 1767* où Diderot écrit :

C'est certes un grand mérite aux portraits de La Tour de ressembler, mais ce n'est ni leur principal ni leur seul mérite. Toutes les parties de la peinture y sont encore. Le savant, l'ignorant, les admire, sans avoir jamais vu les personnes. C'est que la chair et la vie y sont. Mais pourquoi juge-t-on que ce sont des portraits, et cela sans s'y méprendre ? quelle différence y a-t-il entre une tête de fantaisie et une tête réelle ? comment dit-on d'une tête réelle, qu'elle est bien dessinée, tandis qu'un des coins de la bouche relève, tandis que l'autre tombe ; qu'un des yeux est plus petit et plus bas que l'autre ; et que toutes les règles conventionnelles du dessin y sont enfreintes dans les longueurs des parties ? dans les ouvrages de La Tour, c'est la nature même, c'est le système de ses incorrections, telles qu'on les y voit tous les jours. [DPV, XVI, 240]

Contrairement à ce que pourrait laisser entendre le début de cette citation, notons que Diderot ne balaye pas l'exigence mimétique, mais qu'il déplace son champ d'activité, en faisant de la représentation de l'être animé son devoir premier. Du reste, l'invocation de l'idéal de naturel à la fin de son propos, caractéristique de son époque, nous renvoie au présupposé fondamental de l'artiste répliqueur de la nature. Cet idéal intègre néanmoins, chose nouvelle, un souci de l'imparfait, du bizarre, de la forme contrariée qui est le grand art de La Tour – en somme un effet de réel qui indique au spectateur, qui pourtant ne connaît pas les modèles, que le portrait représente une personne faite des défauts et des mystères de la chair.

Le salonnier n'a de cesse de remettre en cause la représentation de la chair dans les portraits. Il écrit dans le *Salon de 1767* sur *Une Tête de vieillard* de Durameau : « Voilà-t-il pas que je me rappelle ce Portrait de Bridan ; il y a une extrême vérité, et des détails qui ne permettent pas de douter de la ressemblance ; mais j'oserai demander si c'est là de la chair » (DPV, XVI, 449). Par la suite, au Salon de 1769, Diderot continue à critiquer les portraits de Drouais le fils, et il se focalise tout particulièrement sur la monotonie de la chair, qui aurait dû être exprimée dans sa diversité : « Toutes ses autres *Têtes* sont de grosses pêches, lumières blafardes, hommes, femmes, enfants, pétris d'une pâte de chanoines, d'un même teint, d'une même chair, d'une même forme » (DPV, XVI, 615). Notons au passage le retour de la

métaphore culinaire pour relever le registre dépréciatif du salonnier et pour signaler, précisément, l'échec à capturer ce qui relève du vital dans les êtres.

Or, la question de la chair dans la peinture est inséparable de celle de l'exécution de la couleur. Dans la critique envers *Un Homme, le verre à la main, éclairé d'une bougie* de Madame Therbouche (Anne Dorothea Therbusch) au Salon de 1767, Diderot dit : « Ces chairs, ces étoffes n'ont rien retenu de leur couleur naturelle » (DPV, XVI, 370). Rappelons que Diderot instruit Drouais le fils en lui montrant « la vérité et la vigueur de coloris » chez Greuze. Les *Portraits* de La Tour au Salon de 1769 sont critiqués à cause de leur absence d'« affectation de contraste dans la couleur » (DPV, XVI, 606). Cela contraste avec l'éloge que Diderot fait de Greuze dans sa conversation avec La Tour où, admirant la *Petite Fille au chien noir* de Greuze, il fait remarquer qu'on y « voyait le talent difficile des chairs porté au suprême degré » (DPV, XVI, 604).

La chair, évoquant de manière presque instinctive le sens du toucher – comme illustré par la juxtaposition des exemples de Diderot dans ses *Salons* et par la définition donnée par l'Académie française (« Substance molle et sanguine, qui est entre la peau et les os de l'animal. (4^{ème} édition, 1762) ») –, invite également à une attention particulière sur la représentation de la peau dans la peinture, considérée comme un organe sensoriel et marquée par le temps. Entre les différents genres de peinture à l'époque, la peau est l'apanage de la peinture d'histoire ou du portrait car ces genres peignent principalement le corps de l'être humain. Entrent en jeu la chair, la peau et le sang, qui hantent en particulier la peinture d'histoire et de religion, et qui interpellent particulièrement le spectateur comme les exemples historiques ou même ceux des peintures de martyres religieux comme les *saint Victor* et *saint André* de Deshayes au Salon de 1761. Ces notions constitutives du toucher dans la peinture se trouvent dans les scènes de massacres ou de martyres de la peinture d'histoire où « s'efface, avec risque de mort, la séparation normale entre l'intérieur et l'extérieur du corps¹ » d'après René Démoris. Toutefois, ces éléments n'apparaissent pas seulement dans les scènes historiques ou religieuses, on peut les trouver chez Diderot dans son admiration sur la *Petite Fille au chien noir* de Greuze exposée au Salon de 1769. Il admet qu'elle est « sans contredit le morceau le plus parfait qu'il y eût au Salon » (DPV, XVI, 648). En commentant cette peinture qui ne représente qu'une fille avec un chien noir, le salonnier évoque les éléments du toucher qu'on relevés :

La tête est pleine de vie, c'est de la peau, c'est de la chair, c'est du sang sous cette peau ; ce sont les demi-teintes les plus fines ; les transparents les plus vrais ; ces yeux-là voient, on y remarque le gras et l'humide propres à cet organe, c'est dans les angles l'ombre ou l'éclat de nature. Et ce chien noir, il est tout aussi

¹ René DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, op. cit., p. 31.

beau que l'enfant ; il est vivant, il a les yeux éraillés de la vieillesse ; c'est le luisant vrai du poil de ces animaux. [DPV, XVI, 648]

Cette triade des termes liés au toucher émerge ainsi dans la peinture de Greuze qui n'est pas une peinture d'histoire, ce qui prouve que le salonnier met l'accent sur l'évocation du toucher par la chair, la peau et le sang quel que soit le genre de peinture. Une telle description témoigne du fait que Diderot s'imagine les caractères tactiles de la petite fille par la représentation de sa peau et de sa chair et du chien noir par sa vivacité¹.

5.2.2. L'expression de la chair

L'expression de la chair humaine dans les œuvres d'art constitue un critère d'appréciation des qualités des peintures historique, religieuse et dans la scène de genre. Concernant Diderot dans son face à face avec les œuvres d'art de l'époque, si l'on s'intéresse à la chair, il faut prendre en compte ses connaissances sur le corps humain basées sur son observation, ses études liées à l'écorché, ou même à l'anatomie et son « sentiment de la beauté de la chair, de la texture de la peau » comme l'indique Herbert Dieckmann². Il sera aussi intéressant de garder ce même critère de beauté pour étudier des œuvres jugées ratées ou imparfaites. Le salonnier se réfère en effet à l'expression de la chair dans toutes sortes de cas de figure et pour tous les genres de peinture qui traitent des êtres humains.

Aux Salons, Diderot remarque la chair des personnages dans les peintures historiques et religieuses. L'évocation de la chair implique le sens du toucher chez les spectateurs comme dans le cas du portrait. Tandis que la représentation de la chair dans le portrait se limite à faire ressembler le plus possible la toile au sujet du portrait, les peintures historique et religieuse font ressentir l'impression du toucher de la chair pour stimuler l'imagination tactile des spectateurs.

¹ L'appréciation de la chair de figure se manifeste par différentes descriptions. Jean-Christophe ABRAMOVICI analyse le commentaire de Diderot sur cette peinture de Greuze en penchant sur la relation entre la peau et la gaze : « Opacité de la peau, transparence de la gaze. Sous la première, Diderot veut apercevoir non le muscle mais la profondeur de la vie, cette *chair* "qu'il est difficile de rendre", "ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat », « ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement » et que l'auteur des *Salons* ne retrouve que dans de rares tableaux, telle *La Petite Fille au chien noir de Greuze* [...]. » Voir Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 275-276.

² Herbert DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, op. cit., p. 139.



Fig. 56 - Louis-Jean-François Lagrenée dit l'Aîné, *La Bonté et la Générosité*, 1765, Peinture à l'huile, 110 x 154 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Dans le commentaire de *La Bonté et la Générosité* [Fig. 56] de Lagrenée du *Salon de 1765*, Diderot décrit son impression générale à la fin : « les caractères de têtes on ne saurait plus beaux, et puis des pieds, des mains, de la chair, de la vie » (DPV, XIV, 84). Ainsi, dans le cas particulier de la peinture allégorique dont les figures doivent incarner des concepts abstraits, Diderot insiste sur l'expression de la chair par un *crescendo* (ou une gradation) par la succession de substances corporelles « pieds, mains, chair » jusqu'à la « vie ». Ce *crescendo* jusqu'à la vie explique le fait qu'il s'agit de rendre les chairs tactiles, et donc les figures plus vivantes. Pour cette raison, la puissance de la chair dans les *Salons* se révèle aussi dans le cas où le salonnier décrit un personnage secondaire. Par exemple, en commentant le *Marc-Aurèle secourant le peuple* [Fig. 45] de Vien au Salon de 1765, Diderot décrit la chair d'une femme à l'importance mineure dans la composition : « Les pieds de la femme colossale sont très beaux, c'est de la chair, j'y reconnais la nature » (DPV, XIV, 77).

L'expression de la chair est importante pour Diderot, et elle peut être une cible de critique à l'inverse. Le salonnier n'est pas toujours bien disposé envers les représentations de la chair, d'autant plus qu'il commente à partir d'une certaine idée qu'il se fait de ce qu'est le corps humain et de ce à quoi il ressemble, de comment il est composé : il s'agit de transmettre l'illusion picturale de la chair jusqu'à évoquer le sens du toucher, critère final de la réussite

d'une telle représentation. Ainsi, Diderot adresse un reproche à Doyen dès son premier Salon en 1759, en commentant son esquisse *Fête du dieu des Jardins* : « elle dégoûte ; de grosses femmes endormies et enivrées ; des culs monstrueux ; des masses de chair mal arrangées » (DPV, XIII, 81). La grande lascivité traduite par la liberté du trait de Doyen dans son esquisse semble avoir souverainement déplu au critique qui n'y trouve qu'une vulgarité malvenue. Nous pouvons sans doute y voir le fait que pour Diderot, représenter la chair est affaire de texture, donc de couleur, et pas de ligne. Ici, la rondeur, l'avachissement presque impressionniste des cuisses et des seins ne correspondent pas du tout à l'idée que se fait notre salonnier d'une représentation réussie. Dans cette toile, les masses de chair ne sont qu'un élément constitutif qui provoque le dégoût chez le critique d'art. Une autre masse de chair est critiquée dans le *Salon de 1763*, où, en commentant la toile de Challe, Diderot dit lapidairement que « [s]a *Vénus endormie* est une masse de chair affaissée, et qui commence à se gâter » (DPV, XIII, 379). Ce commentaire succinct montre que, dans la conception de Diderot, la chair doit être exécutée de manière délicate pour pouvoir évoquer l'impression du toucher. La masse revient comme un terme dépréciatif, condamnable, comme s'il s'agissait d'une sculpture mal dégrossie, où la matière continue à l'emporter sur la chair.

Par ailleurs, l'évocation de la chair se manifeste aussi dans les scènes de genre. Au Salon de 1767, le salonnier commente le *Berceau ou le réveil des petits enfants* [Fig. 36] de Le Prince : « Miracle, il y a de la chair, des passages, des tons à cet enfant ; il est très joliment peint ; mais Monsieur Leprince, puisque vous en savez jusque-là, pourquoi ne le pas montrer plus souvent » (DPV, XVI, 307). En l'occurrence, dans la scène pastorale de Leprince, l'évocation de la chair de l'enfant, suggérant le sens du toucher, est décrite à l'aide de divers termes associés à la chair. Les « passages », définis « en Peinture, de la lumière et des couleurs » selon l'*Encyclopédie*¹, contribuent à cette impression de vie de la figure.

Alors que Diderot fait l'éloge de la chair des objets dans la nature morte de Chardin, une chair exprimée comme pour des objets dans la peinture peut inversement devenir un point de critique quand on sort du genre de la nature morte. Un exemple se trouve dans le *Salon de 1765* où le salonnier décrit le *Baptême de Jésus-Christ* de Brenet : « un Christ sec, raide, ignoble, qui est de je ne sais quoi, car ce n'est ni de la chair, ni de la pierre, ni du bois » (DPV, XIV, 210). Dans ce commentaire, la critique de Diderot est exprimée par une succession d'adjectifs négatifs en gradation – sec, raide, ignoble – et par des matériaux incompatibles avec la chair de la figure – la pierre et le bois. Ce rapprochement des attributs opposés de la chair se retrouve

¹ Article « Passage (Peinture) », L'*Encyclopédie*, Volume XII, 1765, p. 121a.

maintes fois dans les *Salons* en particulier afin de dénoncer une insuffisance des œuvres. Dans le commentaire sur la *Justice de Trajan* [Fig. 10] d'Hallé au Salon de 1765, Diderot écrit : « Les jambes du Trajan sont de bois, raides comme s'il y avait sous l'étoffe une doublure de tôle ou de fer-blanc » (DPV, XIV, 67). Cette description sur les caractéristiques matérielles du corps se retrouve au sujet du *Combat de Saint Michel* de Belle au Salon de 1771 où le salonnier écrit : « Sa jambe gauche est de bois ; sa draperie l'enculotte » (Salons, IV, 147). Lorsque le sentiment de la chair échoue, les figures de ces toiles deviennent de risibles automates ou épouvantails, qui n'ont qu'un semblant d'humanité (les formes extérieures d'un corps biologique) mais pas l'étincelle de vie nécessaire à les animer totalement.

En revanche, il arrive qu'une comparaison de la chair avec une matière ou un objet solide ne soit pas une critique, lorsque cette analogie est dictée et justifiée par le sujet. C'est le cas de l'*Insomnie* de Lagrenée au Salon de 1771 : « Joignez-y l'extrême fini qui en tourmentant l'harmonie des teintes, les fatigue et les noie au point de ne plus former qu'un coloris gris ou une carnation malade ; de là, plus de chaleur, et la figure tient plutôt de l'ivoire que de la chair » (Salons, IV, 138). Dans cette scène où la figure principale souffre d'insomnie, la chair de ce personnage exprime bien sa situation, et elle suggère une impression du toucher – la froideur livide de la chair – par sa matérialité. Le tourment de l'insomniaque, dont la vitalité est précisément menacée et déclinante, se traduit, logiquement dans le système du salonnier, par une contamination de l'inerte.

5.2.3. La vérité de la chair

Parmi les critères pour examiner l'expression de la chair dans les œuvres d'art, la vérité est le critère indispensable étant donné qu'il s'agit de rendre la chair des figures vraisemblable pour susciter une illusion tactile chez les spectateurs. D'après la définition du chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, la « vérité » est un terme qui « s'emploie en peinture pour marquer l'expression propre du caractère de chaque chose, et sans cette expression il n'est point de peinture¹. » De fait, la vérité corporelle dans les œuvres d'art est prise en compte par Diderot en se focalisant notamment sur le caractère de la chair.

Par exemple, dans la description des *Familles de satyres* d'Amédée Vanloo au Salon de 1761, le salonnier fait remarquer tout d'abord la chair des figures en disant qu'« [i]l y a là-dedans de la poésie, de la passion, des chairs, du caractère » (DPV, XIII, 242). Après avoir indiqué la présence des chairs de la famille, Diderot souligne la vérité de ces chairs : « Et puis

¹ Article « Vérité (Peinture) », L'*Encyclopédie*, Volume XVII, 1765, p. 72a.

voyez comme cela est peint. Est-ce que ces chairs-là ne sont pas bien vraies [?] » (DPV, XIII, 242). De même, dans le *Salon de 1763*, le salonnier décrit la *Suzanne surprise au bain* de Lagrenée : « Les chairs sont vraies ; les séducteurs encore frais et verts » (DPV, XIII, 365). À la suite de ce commentaire, il poursuit sur l'autre toile du même peintre : « la *Douce captivité* est un bon tableau. C'est une femme qui presse une colombe contre son sein. Ce morceau pour le caractère noble et voluptueux de la femme, la vérité des chairs et l'effet, est digne de Carle Vanloo, lorsqu'il ne s'était pas fait une couleur outrée » (DPV, XIII, 366). Le même sujet de la *Chaste Suzanne* [Fig. 21] de Carle Vanloo est apprécié à l'aune du même critère dans le *Salon de 1765* :

La belle figure ! La position en est grande ; son trouble, sa douleur sont fortement exprimés ; elle est dessinée de grand goût ; ce sont des chairs vraies, la plus belle couleur, et tout plein de vérités de nature répandues sur le cou, sur la gorge, aux genoux ; ses jambes, ses cuisses, tous ses membres ondoyants sont on ne saurait mieux placés ; il y a de la grâce sans nuire à la noblesse, de la variété sans aucune affectation de contraste. [DPV, XIV, 36]

Ainsi, le critère d'une bonne représentation des chairs réside dans la vérité des chairs. On retrouve chez Diderot un élément important de la définition donnée par Pernety : le fait que la chair en peinture est une affaire de parties isolées des corps. Diderot procède en effet à un dénombrement/démembrement de la figure, où, par un jeu de polyptote, la racine du « vrai » est omniprésente. La vérité est prise en compte souvent lorsque la chair de la figure n'est pas entièrement exposée aux spectateurs, mais n'est dévoilée que sur un élément précis de l'anatomie d'une figure centrale : malgré la difficulté prévisible de ressentir l'impression du toucher, la vérité de la chair est bien réalisée dans certaines toiles dans ce dénombrement. Sur les *Vénus et Adonis* de Taraval au Salon de 1765, le salonnier indique qu'« [i]l n'y a là qu'un dos de femme, mais il est beau, très beau. Belle coiffure de tête, tête bien posée sur les épaules ; chair de blonde on ne saurait plus vraie » (DPV, XIV, 270). Même si la figure de Vénus ne se présente que par le dos, Diderot n'hésite pas à dire que la chair est « on ne saurait plus vraie » dans cette œuvre. En raison de cette prédilection pour la chair bien exprimée, on retrouve l'argument dans le commentaire global sur les peintures d'histoire de Vien dans le *Salon de 1763* :

Les tableaux que Vien a exposés cette année sont tous du même genre, et comme ils ont presque tous le même mérite, il n'y a qu'un seul éloge à en faire. C'est l'élégance des formes, la grâce, l'ingénuité, l'innocence, la délicatesse, la simplicité, et tout cela joint à la pureté du dessin, à la belle couleur, à la mollesse et à la vérité des chairs. [DPV, XIII, 362]

Dans cet éloge général, remarquons que la vérité des chairs arrive en dernier, comme l'aboutissement d'une série de compliments, suggérant qu'il s'agit là de la qualité la plus remarquable et la plus fine du peintre.

5.2.4. Autres caractères : la mollesse, la fermeté et la transparence

Il y a de nombreux caractères de la chair auxquels Diderot prête son attention au cours de son observation des corps. Chaque caractère contribue à donner l'impression du toucher dans la représentation de la chair. Parmi ces caractères, nous pouvons lire dans le commentaire général sur Vien dans le *Salon de 1763* que la « mollesse » est une caractéristique à examiner dans la représentation de la chair. Pernety explique dans la définition de ce terme qu'elle décrit la fraîcheur et la délicatesse de la chair¹. Dans la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* en 1757, Edmund Burke confirme le fait que « [l]a beauté est pour l'essentiel une qualité des corps qui agit mécaniquement sur l'esprit humain par l'intervention des sens². » Cette affirmation associe l'idée de la mollesse – un caractère physique – aux sens, surtout au sens du toucher, de sorte qu'on peut s'apercevoir que l'impression du toucher est influencée par l'expression de la mollesse. On retrouve là une donnée essentielle des conceptions de l'époque sur le beau et la chair qui explique aussi que Diderot n'ait pas apprécié des représentations plus réalistes ou alanguies des corps, surtout féminins.

En effet, l'inspiration de l'esthétique burkienne s'est étendue sans doute jusqu'à Diderot³, et le salonnier mentionne régulièrement la mollesse de la chair dans sa critique d'art. Sur les *Grâces enchaînées par l'Amour* de Carle Vanloo dans le *Salon de 1763*, il écrit : « Ah ! Mon ami, quelle guirlande ! Quelle Amour ! Quelles Grâces ! Il me semble que le jeunesse, l'innocence, la gaieté, la légèreté, la mollesse, un peu de tendre volupté devaient former leur caractère » (DPV, XIII, 342). Le salonnier remarque la mollesse des Grâces chez Vanloo pour souligner que les chairs sont bien exprimées dans cette toile de nu.

La mollesse se trouve aussi dans la scène de genre de *Le Prince au Salon de 1767*, Diderot la mentionne dans *Une Jeune Fille endormie, surprise par son père et sa mère* :

¹ La définition de la « MOLLESSE » d'Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ; avec un Traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles...*, op. cit., p. 413 : « Ce terme a deux sens dans la peinture. On dit la mollesse des chairs, pour dire leur fraîcheur et leur délicatesse ; ce moelleux et ce tendre des contours, qui font distinguer les endroits où la peau est près des os, telle qu'elle est dans les attaches, des endroits où il n'y a apparence que de chair, et où les muscles ne sont pas roidis, en un mot les endroits nourris et pleins de chair, de ceux où la peau semble adhérente aux muscles et aux attaches. »

² *Ibid.*, XII. LA CAUSE RÉELLE DE LA BEAUTÉ, p. 197.

³ Sur la corrélation esthétique entre Diderot et Burke, voir Gita MAY, « Diderot and Burke : A Study in Aesthetic Affinity », in *PMLA*, Décembre, 1960, Vol. 75, No. 5, Modern Language Association, URL : <https://www.jstor.org/stable/460664>

Se repose-t-elle [une jeune fille] d'une fatigue voluptueuse ? cela se peut. Le père et la mère appelés par quelques soupirs aussi involontaires qu'indiscrets, reconnaîtraient-ils aux couleurs vives de leur fille, au mouvement de sa gorge, au désordre de sa couche, à la mollesse d'un de ses bras, à la position de l'autre, qu'il ne faut pas différer à la marier. [DPV, XVI, 314-315]

La mollesse du bras de la jeune fille est révélée, à travers le regard de Diderot, par la surprise du père et de la mère, et prend une importance considérable puisque c'est ainsi que Diderot suggère malicieusement l'érotisme de la scène : les parents trouveraient leur fille après l'extase. La mollesse caractérise bien une chair pleine de vie, et ici portée à son degré suprême de vitalité, malgré la fatigue. Par ailleurs, la mollesse de la chair est également évoquée dans le portrait le *Jeune Élève* de Drouais le fils au Salon de 1761 : « c'est la mollesse et la blancheur des chairs de son âge » (DPV, XIII, 253). De la peinture d'histoire au portrait, en passant par la scène de genre discrètement érotique, la mollesse demeure le critère majeur d'évaluation des chairs représentées.

Au contraire, l'exécution de la mollesse peut être un élément à critiquer. Dans le *Salon de 1765*, Diderot décrit les personnages secondaires du *Marc-Aurèle secourant le peuple* [Fig. 45] de Vien : « Et cet enfant, est-ce là l'action d'un enfant sur le cadavre de sa mère ? Et puis il est si mou qu'on le prendrait pour une belle peau rembourrée de coton ; il n'y a point d'os là-dessous » (DPV, XIV, 77). La mollesse de l'enfant ici n'est pas le résultat d'une maestria du trait et de la couleur, ni d'une illusion de réalité, mais au contraire d'un excès de lignes courbes qui tend plus vers le chérubin grassouillet que vers l'enfant mourant de faim. Ici à l'inverse, c'est l'académisme sage et figé de Vien qui est critiqué (mais pas en utilisant le substantif « mollesse », sans doute trop connoté positivement dans l'esprit de Diderot). La mollesse est critiquée même lorsque Diderot ne tient pas compte du contexte de la scène, comme dans les *Neptune et Amphitrite* de Bounieu au Salon de 1771 : « Neptune à tête de faune. Amphitrite enfumée, à bras plats, à chairs molles comme si elles avaient été macérées dans l'eau de mer. Enfant qui présente je ne sais quoi. Composition insignifiante » (Salons, IV, 215). La mollesse des chairs d'Amphitrite s'oppose à ses bras plats, la critique sur ces chairs étant basée sur l'impression qu'elles ont été trempées dans la mer. À nouveau, sous une forme adjectivale, la mollesse devient un signe d'échec à capter les vraies courbes d'un corps, et une tendance à rendre difforme, appesanti, irréel. De même, les chairs molles (et non plus *la mollesse*) peuvent être un objet à critiquer lorsqu'elle est exagérée comme dans un *Jupiter métamorphosé en Pan qui surprend Antiope endormie* de Madame Therbouche au Salon de 1767 : « Les bras, les cuisses, les jambes sont de chairs, mais de chairs si molles, si flasques, mais si flasques, mais

si molles qu'à la place de Jupiter j'aurais regretté les frais de la métamorphose » (DPV, XVI, 372). Ainsi, la mollesse outrée peut susciter des critiques de la part du salonnier.

Un caractère opposé de la chair est aussi crucial dans la critique de Diderot, la fermeté. Dans sa *Lettre sur les aveugles* il écrit au sujet de la fermeté : « La beauté de la peau, l'embonpoint, la fermeté des chairs, les avantages de la conformation, la douceur de l'haleine, les charmes de la voix, ceux de la prononciation sont des qualités dont il fait grand cas dans les autres » (DPV, IV, 25). Tandis qu'il met l'accent sur la mollesse des chairs des *Grâces* de Carle Vanloo en 1763, le même sujet au Salon de 1765 est vu différemment : « elles sont belles ! que leurs chairs sont fermes ! » (DPV, XIV, 33). Pour dépasser l'impression de contradiction, il faut sans doute voir la fermeté comme l'antonyme (loué) du « mou » (sous sa forme adjectivale donc) que nous avons évoqué. Les chairs fermes sont celles qui évitent la débauche du trait trop voluptueux.

La « transparence » est une autre caractéristique de la chair à prendre en compte. Tout d'abord, nous pouvons réfléchir sur ce caractère de la chair en le comparant à la sculpture : la transparence est une caractéristique qui appartient à la peinture puisque la sculpture ne peut pas l'exprimer à cause de sa matière froide et mate. De ce fait, la sculpture ne peut pas exprimer le regard parce qu'elle ne peut pas exécuter la transparence des yeux¹. Au contraire, la peinture peut faire sentir la vie d'un personnage par l'expression de la transparence et donner l'impression d'une figure réelle. Diderot l'explique dans un commentaire du *Salon de 1763* : « Drouais peint bien les petits enfants. Il leur met dans les yeux de la vie, de la transparence, et l'humide et le gras et le nageant qui y est. Ils semblent vous regarder, et vous sourire, même de près » (DPV, XIII, 392). Cette exaltation de la transparence rejoint l'attention portée aux vapeurs pour la nature morte : il s'agit surtout d'un je-ne-sais-quoi que réussit l'artiste qui confère à ses objets une vie véritable. La transparence ou les vapeurs semblent plutôt renvoyer à une brillance, à un éclat indescriptible qui est celui de la plus haute réussite des peintres.

La vie exprimée par cette transparence ne se limite pas à l'expression des yeux, elle est réalisée aussi par la transparence de la chair. Afin de faire sentir la vie des personnages dans la peinture, la transparence devient une condition indispensable pour représenter la chair des figures. Diderot le démontre face aux *Grâces enchaînées par l'Amour* de Carle Vanloo au Salon de 1763 : « Les brunes piquantes, comme nous en connaissons, ont les chairs fermes et blanches, mais d'une blancheur sans transparence et sans éclat » (DPV, XIII, 342). En distinguant les brunes des blondes, il repère la qualité des « chairs fermes » des brunes, mais aussi il souligne

¹ Sur la représentation du regard et son absence dans la sculpture, voir Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Tache aveugle, Essais sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, op. cit., p. 116-.

en détail le besoin d'une transparence des chairs des blanches. Cette transparence des chairs transmettrait les caractères sensible et voluptueux des corps dans la peinture, et Diderot critique avec véhémence « l'indifférence des peintres », ainsi que leur paresse lorsqu'ils ne vont pas jusqu'au bout du raffinement technique nécessaire à une représentation réussie des chairs, qui met en jeu le toucher. De sorte que le salonnier dénonce « l'indifférence des peintres¹ » qui étaient obligés de bien détailler la chair en tenant compte de tous ces critères afin d'évoquer l'impression du toucher.

Les *Portraits* de Drouais fils au *Salon de 1771* sont commentés en fonction de la transparence, à laquelle est associé explicitement un effet de vitalité : « On est cependant fâché de voir que M. Drouais néglige trop souvent le relief et le sacrifie à la couleur aimable, et qu'il oublie ces belles transparences de van Dyck qui donnent tant de vie à la chair ; [...] » (Salons, IV, 164). De ce fait, en comparant avec les « belles transparences » d'Antoine van Dyck qui est un peintre flamand connu pour ses portraits, Diderot remarque le défaut de la transparence dans le portrait de Drouais fils.

En outre, le critère de transparence de la chair se retrouve aussi dans la scène de genre. Dans le commentaire sur la *Petite Fille en camisole qui saisit et joue avec un chien noir* de Greuze au Salon de 1769, les éléments de l'expression de la chair sont combinés, dont la transparence :

On n'a rien fait de mieux que la tête et le genou de cet enfant depuis le rétablissement de la peinture, ce sont les artistes même qui le disent ; c'est le chef-d'œuvre de Greuze. La tête est pleine de vie, c'est de la peau, c'est de la chair, c'est du sang sous cette peau ; ce sont les demi-teintes les plus fines ; les transparents les plus vrais ; ces yeux-là voient, on y remarque le gras et l'humide propres à cet organe, c'est dans les angles l'ombre ou l'éclat de nature. [DPV, XVI, 648]

Dans cette description, tous les éléments qui provoquent le sentiment de la chair à propos de la petite fille sont mentionnés, et nous pouvons ainsi observer la place centrale de la chair dans la scène de genre. La triade de la peau, de la chair et du sang compose l'expression des chairs et par « les demi-teintes les plus fines ; les transparents les plus vrais », elle centralise tous les modes d'expression du corps vrai, vivant. Ainsi, la transparence de la chair est prise en compte au fur et à mesure que le salonnier commente l'expression des figures dans les scènes de genre ; son importance devient considérable puisqu'elle transmet le sentiment de la chair aux spectateurs qui regardent les êtres vivants dans la scène représentée.

¹ Ana FERNANDES, « Les *Salons* de Diderot : une chronique de la création artistique », *Carnets* [En ligne], *op. cit.*, p. 3.

5.2.5. Draperie et voile

Nous avons observé la corrélation entre l'érotisme et le voile dans la première partie (p.153-154) en voyant comment le voile et ses implications invisibles attirent les yeux du spectateur : le corps voilé stimule l'imagination du spectateur en lui faisant imaginer ce qui se trouve sous le voile.

Désormais, intéressons-nous au rôle du voile ou de la draperie du point de vue du sens du toucher. À l'âge classique, la manière dont le peintre drapé sa figure montre son excellence technique dans l'art de décrire le vêtement et la chair. Le toucher est le sens qui est indirectement sollicité par le drapé, par l'esthétique érotique du voile dont toute la tension repose sur une envie de soulever le voile, et de toucher ce qu'il cache. Rappelons-nous que, parmi les éléments qui rendent difficile la représentation réaliste de la chair, il y a aussi celui de « fixer des transparences imperceptibles¹ ». Selon l'*Encyclopédie*, la transparence signifie « la propriété en vertu de laquelle un corps donne passage aux rayons de lumière² ». Ainsi, la transparence est une notion étroitement liée à la représentation du corps, pour la peinture et aussi pour la sculpture, elle joue un rôle nécessaire pour Diderot de ressentir les « plaisir érotique et esthétique possibles³ ».



Fig. 57 - Pierre-Antoine Baudouin, la *Phryné accusée d'impiété devant les aréopagites*, 1763, Gouache, 54 x 44 cm, Commerce d'art.

¹ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, op. cit., p. 182.

² Article « Transparence ou Diaphanéité (en Physique) », L'*Encyclopédie*, Volume XVI, 1765, p. 558a.

³ Jean-Christophe ABRAMOVICI, « Voir le nu dans les premiers Salons », dans *Diderot Studies*, Vol. XXX, op. cit., p. 157.

L'influence de la draperie chez Diderot apparaît lorsqu'il imagine une peinture idéale de lui-même ; dans le *Salon de 1763*, en commentant la *Phryné accusée d'impiété devant les aréopagites* [Fig. 57] de Baudouin, le salonnier crée une composition idéale :

Le caractère de la Phryné est faux et petit. [...] Je l'aurais faite grande, droite, intrépide, telle à peu près que Tacite nous montre la femme d'un général gaulois passant avec noblesse, fièrement et les yeux baissés entre les files des soldats romains. On l'aurait vu de la tête aux pieds. Lorsque l'orateur eût écarté le voile qui couvrait sa tête, on aurait vu ses belles épaules, ses beaux bras, sa belle gorge, [...]. [DPV, XIII, 393]

En imaginant le moment où « l'orateur eût écarté le voile qui couvrait sa tête », Diderot affirme que l'exposition du corps de la figure est nécessaire pour servir l'expression de « ses belles épaules, ses beaux bras, sa belle gorge ». De cette manière, le sens du toucher est connoté par le voile qui couvre la chair : à l'encontre des occurrences dont on a traité, qui évoquent le sentiment de la chair par son expression, cette fois-ci, l'objet révélant la chair nous la fait remarquer, voire imaginer la sensation tactile du corps exprimé. Il n'y a pas ici que du recours à l'érotisme : la comparaison avec le général gaulois de Tacite nous indique que pour Diderot le voile à moitié soulevé peut aussi servir la noblesse du personnage. La clause ternaire du passage, avec la répétition de l'adjectif « beau » et la gradation qui mène des épaules à la gorge ramène néanmoins clairement une dimension de désir dans le dévoilement de Phryné, comme si cet objet était forcément lié à un désir de toucher. De même, par la suite de ce commentaire sur Baudouin, le salonnier commente la *Chasteté de Joseph* de Deshayes en s'attardant sur le linge qui couvre la cuisse de la figure de la femme de Putiphar :

Cette femme a une jambe nue qui descend hors du lit. Ô l'admirable demi-teinte qui est là ! On ne peut pas dire que sa cuisse soit découverte ; mais il y a une telle magie dans ce linge léger qui la cache, ou plutôt qui la montre qu'il n'est point de femme qui n'en rougisse, point d'homme à qui le cœur n'en palpite. [DPV, XIII, 371]

Nous pouvons apercevoir le fait que le « linge léger » avec sa transparence fonctionne comme une « magie » qui cache la cuisse et en même temps la fait voir : il en résulte plutôt une mise en valeur de la cuisse au point que le cœur de l'homme qui la voit « palpite ». Ce linge léger attire non seulement les yeux du spectateur, mais aussi évoque le sens du toucher, suggérant un cœur palpitant à travers l'exposition malicieuse de la cuisse. Ici, cette esquisse préparatoire parvient donc à donner correctement le sentiment de la chair, contrairement aux dessins que nous avons évoqués dont le trait, dépourvu de la couleur, ne parvenait pas à décrire des chairs vraies. Il semble donc que le voile soit la ressource du dessinateur, du maître de la

ligne plus que du coloris, pour parvenir à ses fins charnelles, du moins dans l'analyse et le goût de Diderot.

Cette fonction du linge s'avère également dans la *Chaste Suzanne* [Fig. 21] de Carle Vanloo au Salon de 1765, où cette fois l'art de la transparence du voile est allié à celui de la couleur : « La partie de la figure qui est dans la demi-teinte est du plus beau faire. Ce linge blanc qui est étendu sur les cuisses reflète admirablement sur les chairs, c'est une masse de clair qui n'en détruit point l'effet : magie difficile qui montre et l'habileté du maître et la vigueur de son coloris » (DPV, XIV, 36). La description de ce tableau est liée au commentaire précédent sur Deshayes par plusieurs points dans la mesure où le salonnier y aperçoit une « magie difficile » témoignée par le « linge blanc » qui laisse deviner les chairs de Suzanne ; comme dans le cas de Deshayes, le linge couvre ses cuisses, tout en accentuant cette partie du corps. D'autre part, même au sujet d'une œuvre désapprouvée par Diderot, celui-ci prête son attention à la draperie, par exemple dans l'explication du *Miracle des Ardents* [Fig. 25] de Doyen au Salon de 1767 :

Premièrement, ces trois femmes et leur maîtresse font un amas confus de têtes, de bras, de jambes, de corps, un chaos où l'on se perd et qu'on ne saurait regarder longtemps. La tête de la mère qui implore pour son fils, bien coiffée, cheveux bien ajustés, est désagréable de physionomie. Sa couleur n'a point assez de consistance. Il n'y a point d'os sous cette peau. Elle manque d'action, de mouvement, d'expression. Elle a trop peu de douleur, en dépit de la larme que vous lui faites verser. Ses bras sont de verre colorié. Ses jambes ne sont pas assez indiquées. La draperie de satin dont elle est vêtue forme une grande tache lumineuse. Vous avez eu beau l'éteindre après coup, elle n'en est pas restée moins discordante. Son éclat n'en éteint pas moins les chairs. Cette grande suivante que je vois par le dos et qui la soutient est tournée, contournée de la manière la plus déplaisante. Le bras dont elle embrasse sa maîtresse est gourde. On ne sait sur quoi elle pose ; et puis c'est le plus énorme, le plus monstrueux cul de femme qu'on ait jamais vu ; ces effrayants culs de bacchantes que vous avez faites pour Monsieur Watelet n'en approchent pas. Cependant la draperie de cette maussade figure est bien jetée, et dessine bien le nu. [DPV, XVI, 263]

Dans ce commentaire, tout d'abord, le salonnier déplore « un amas confus [...] de corps » et il critique la peau de la mère qui n'est pas bien réalisée. Même, en ce qui concerne la « draperie de satin » de cette figure, le salonnier critique son éclat qui éteint les chairs ; or cet aspect suggère que les chairs qui doivent être remarquées ne le sont pas à cause de l'éclat mal exécuté qui provoque un déséquilibre entre la chair et le drapé. La fin et le moyen sont inversés : au lieu que la draperie suggère la chair et attire l'attention sur ce qu'elle cache, elle éclipse par sa teinte la chair.

Ainsi, il est possible d'affirmer que la draperie sert à révéler la chair des personnages, éveillant de manière subtile le sens du toucher en incitant le spectateur à imaginer la nudité de la figure. Ce caractère imperceptible, voire insidieux, de la stimulation dérive de la dissimulation de la chair sous la draperie, car elle incite le spectateur à se focaliser sur la chair en se figurant la sensation tactile. Ce processus, qui navigue entre la vue et le toucher, est illustré par les observations de Diderot sur l'œuvre de Lagrenée, *Mercur*, *Hersé* et *Aglaure jalouse de sa sœur* [Fig. 22] au Salon de 1767 : « La draperie d'Aglaure est large, simple et juste. Elle dérobe en partie des jambes et des cuisses qu'on aurait grand plaisir à voir » (DPV, XVI, 135). Le désir implicite de découvrir la chair sous la draperie révèle un intérêt du spectateur pour la sensation de la chair, soulignant ainsi la puissance de suggestion de l'œuvre. Le plaisir de voir est aussi empêché dans *l'Accordée de village* [Fig. 13] de Greuze au Salon de 1761 où le salonnier remarque une « gorge faite au tour qu'on ne voit point du tout » de la fiancée. Ces deux cas de figure prouvent qu'il existe un horizon d'attente chez le salonnier qui veut voir, sentir la chair par l'intermédiaire d'une autre composante, la draperie. La frustration visuelle engendrée par le voile est nécessaire pour débloquer un sens qui sinon n'est pas sollicité dans la peinture. De cette façon, une considération synthétique (ou synesthésique) entre la vue et le toucher s'impose : la draperie déclenche une sensation visuelle immédiate mais surtout un stimulus du toucher par association d'idée. Cet horizon d'attente du salonnier se montre aussi dans *l'Apothéose de Saint Augustin* de Taraval au Salon de 1765, où il critique une femme située au-dessous de saint Augustin : « [c]ette femme, c'est la Religion, qui est assez bien de caractère. Je veux bien croire que sous sa draperie il y a du nu, parce que quand une femme est jeune et belle, cela fait plaisir à imaginer ; mais la draperie n'aide pas ici l'imagination » (DPV, XIV, 269). La fonction de la draperie peut être ainsi équivoque, puisqu'elle cache la chair mais elle l'expose aux spectateurs – quand elle est pensée avec malice. Il est presque étonnant ici que Diderot veuille sentir la peau nue d'une allégorie de la Religion (sans doute le drapé sage et non suggestif est délibéré au vu du sujet), mais cette remarque nous indique combien, dans les conceptions du salonnier, le voile est intrinsèquement lié à la suggestion érotique de ce qu'il cache.

Il s'ensuit plusieurs reproches à la lumière de cette fonction du voile. Il y a les draperies qui n'arrivent même pas à refléter les chairs. Dans le *Salon de 1759*, Diderot critique *Jason et Médée* de Carle Vanloo en soulignant que la draperie de Médée « qui touche au corps a le mat et les reflets d'une cuirasse ; on dirait d'une plaque de cuivre jaune » (DPV, XIII, 71). On retrouve une première critique courante chez Diderot en matière de sentiment de la chair : l'assimilation des chairs avec un objet inanimé (ici la cuirasse). Surtout, cette critique cache un

sous-entendu lié au toucher, à savoir que le voile, au lieu de suggérer les reliefs et les courbes du corps féminins les enserme et les rigidifie comme le ferait une armure. Cette métaphore des objets solides suggère le fait que la représentation de la chair par la draperie n'appelle pas l'impression du toucher chez les spectateurs. La texture de la draperie, décrite comme similaire à celle « d'une plaque de cuivre », contraste avec la chaleur émanant de la représentation de la chair, soulignant ainsi la froideur métallique. Cette opposition rend la sensation tactile évoquée par la draperie moins convaincante dans cette œuvre.



Fig. 58 - Louis-Jean-François Lagrenée dit l'Aîné, *Mars et Vénus surpris par Vulcain*, 1768, Peinture à l'huile, 120 x 120 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Dans le *Salon de 1769*, Diderot désigne les draps comme un facteur qui suscite le manque de volupté d'une représentation de Vénus dans *Mars et Vénus surpris par Vulcain* [Fig. 58] de Lagrenée : « Le lit de Vénus, un vilain lit de serge ! Mais ce n'est pas celui de la déesse, c'est celui de l'époux, dira-t-on. Des draps sales, une chambre triste, rien qui sente la volupté » (DPV, XVI, 591). Même si le peintre décrit le lit de la déesse de l'amour, les « draps sales » l'empêchent d'exprimer sa volupté dans cette œuvre d'art, encore moins l'impression de la chair, du toucher. En outre, la manière de draper est mise en question dans le commentaire d'*Abraham reçoit les anges qui annoncent à Sara qu'elle sera mère, malgré sa vieillesse* d'Hallé au Salon de 1763 : « L'Abraham est très mal drapé. On ne sent nulle part le nu sous cet amas d'étoffe lourde et de couleur de terre » (DPV, XIII, 358). L'appel à « sentir » souligne

l'importance de la sensation tactile de la chair sous l'étoffe. Dans son commentaire sur l'*Aurore qui quitte la couche du vieux Titon* [Fig. 59] dans le *Salon de 1763*, Diderot décrit la figure d'Aurore en utilisant le même verbe « sentir » qui implique le sens du toucher : il décrit qu'elle « est terne ; sa draperie ne la fait pas sentir, [...] » (DPV, XIII, 365). La draperie de ces figures religieuses pour Diderot aurait dû montrer la nudité ou la faire sentir, autrement dit elle aurait dû exciter le toucher. De plus, il critique la « froideur » des draperies qui contraste avec la chaleur évocatrice de la chair, et la « lourdeur » de celles-ci, qui devraient au contraire offrir une sensation tactile de légèreté révélant le nu. Les mêmes critiques sont combinées, caractère inerte du voile (« terre ») et durcissement peu propice à la suggestion du vivant (« étoffe lourde »).



Fig. 59 - Louis-Jean-François Lagrenée dit l'Aîné, *l'Aurore qui quitte la couche du vieux Titon*, 1763, Peinture à l'huile, 121 x 170 cm, Vicence, Galerie Alfonsi Dipinti Antichi.

La draperie « lourde » est aussi un reproche adressé au *Saint Pierre pleurant son péché* de Lagrenée aîné au Salon de 1765 :

Composition sage, mais froide ; belle chair, mais peu d'expression ; point d'humeur ; draperie lourde ; mains trop petites ; barbe bien peignée qui n'est ni d'un apôtre ni d'un pénitent ; nulle étincelle de verve ; chose commune. Et pourquoi ne pas débrailler ce saint ? Pourquoi n'en vois-je ni la poitrine ni le cou ? Pourquoi ne pas élever ces mains jointes ? elles auraient eu plus d'expression, et la draperie des bras retombant me les montrés nus. [DPV, XIV, 92]

Ainsi, il indique le manque d'exposition du corps du saint et sa préférence de voir plus dévêtu pour exprimer sa crise mystique.

Dans le *Salon de 1763*, la fameuse *Suzanne surprise au bain* de Lagrenée permet de présenter le rôle du linge : « L'expression de la Susanne est grande et noble ; elle dérobe sa gorge avec un de ses bras ; l'autre retient des linges qui descendent et couvrent ses cuisses » (DPV, XIII, 365). Tandis que le « linge » du même sujet de peinture de Carle Vanloo en 1765 reflète les chairs et produit ensuite une magie, les linges tenus par le bras de Suzanne chez Lagrenée dissimulent et exposent les cuisses de cette figure. Cette « chair surprise¹ » exposée par le linge démontre inversement le rôle de cette composante dans la mesure où elle amène le nu dans la peinture, et rend l'effet du nu par le croisement de la dissimulation et de la révélation du corps. L'accentuation du rôle de la draperie chez Diderot continue à être sensible jusqu'à son dernier Salon en 1781 où le salonnier critique la *Samaritaine* de Renou : « Le Christ n'est pas beau ; les muscles mastoïdes forment deux cordes qui ont l'air de soutenir la tête avec effort. Draperie de mauvais choix et ne montrant pas le nu ; les mains ne valent rien. La Samaritaine a les mêmes défauts » (Salons, IV, 321). Il n'y a que dans ce contexte que l'on peut comprendre la critique, a priori oxymorique ou illogique, d'une draperie *qui ne montre pas le nu*.

Le rôle de la draperie est manifeste aussi dans la sculpture. L'éloge de l'*Innocence* de Caffieri au Salon de 1767 le démontre bien :

L'Innocence ! cela l'Innocence ! cela vous plaît à dire, Mr Caffieri. Elle regarde en coulisse ; elle sourit malignement ; elle se lave les mains dans un bassin, placé devant elle sur un trépied. [...] L'Innocence est simple en tout. Du reste figure charmante, bien composée, bien drapée ; le linge qui dérobe sa cuisse et sa jambe, à miracle ; jolis pieds, jolies mains. [DPV, XVI, 492]

Dans ce genre d'œuvre d'art née de la matière froide, la draperie joue son rôle en ajoutant au corps bien exprimé de l'Innocence le nu dérobé par le linge jusqu'à en faire un « miracle ».

5.2.6. Le nu et le désir du toucher

Jusqu'ici, nous avons examiné de nombreux éléments picturaux qui évoquent le sentiment de la chair, voire suscitent l'impression du toucher pour les spectateurs. À présent, nous voudrions sortir de la simple impression pour étudier plus précisément la pulsion tactile née de la contemplation du nu, comme figure imposée de l'académisme. Il s'agit en effet d'une représentation de la chair particulière, l'une des plus anciennes et des plus fondamentales de l'histoire de l'art occidental (l'étude du nu est restée, jusqu'à aujourd'hui un incontournable de

¹ Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, op. cit., p. 33.

la formation des artistes). Nous voudrions étudier comment ce genre à part entière excite le sens du toucher chez le spectateur, et chez le salonnier Diderot en particulier.

Avant d'aborder les exemples dans lesquels Diderot remarque la naissance du désir de toucher, penchons-nous sur l'immédiateté du toucher, une source de l'évocation de ce désir tactile. À partir du cas de l'aveugle qui « voyait [donc] par la peau » (DPV, IV, 47), nous avons vu que le toucher a une sensibilité propre ; le toucher s'apparente plus à une sensation intérieure que les autres sens qui émergent par les biais des éléments comme l'air, la lumière, etc. Cette sensibilité du toucher est unique, car cela le rend plus imprévisible que les autres sens majeurs, la vue et l'ouïe, et il est courant d'être surpris par une sensation de chaleur, de froideur, de mollesse ou de douceur concernant un objet que l'on voit, entend ou sent depuis déjà un moment, comme si le toucher révélait sur lui des qualités qui ne dépendent pas des autres caractéristiques sensibles. La nécessité du contact direct en fait aussi un sens plus intime, moins propice au partage ou à l'expérience collective. Si on associe les différents sens à un art comme le fait Anne Elisabeth Sejten, la vue correspond à la peinture et l'ouïe à la musique, cependant le toucher ne peut se rapporter qu'à « l'amour et l'érotisme¹ », qui ne sont pas des arts au sens commun. C'est pourquoi, si l'on s'intéresse à la présence du toucher en peinture et en sculpture, dans les Salons, il nous faut prendre en compte les dispositifs érotiques mis en place.

Au XVIII^e siècle, dans le domaine de l'art, prospère le « rococo », un courant artistique qui met l'accent sur le corps des personnages. Quant à Diderot, même si le philosophe et critique d'art cherche à élaborer une nouvelle théorie, il ne pouvait pas totalement échapper à ce courant dominant de l'époque. De ce fait, nous pouvons rapporter la représentation de la chair dans les œuvres d'art au sens du toucher en prenant compte de sa sensibilité. Séduire le spectateur par la beauté de la chair peut être interprété comme une stimulation du toucher.

Cette attirance provient de la représentation du nu qui cause le désir érotique en appelant le sens du toucher. Avant l'époque rococo, le nu est traité et utilisé plutôt du point de vue chrétien, que ce soit dans la morale ou dans l'esthétique : alors que l'Antiquité ne fait pas nécessairement du nu un attribut uniquement divin, avec le christianisme, il s'agit de représenter le nu par la divinisation, sans quoi le sujet tomberait dans l'amoralité (c'est du reste pourquoi le sujet de Suzanne et des vieillards a eu tant de succès en peinture : il constituait l'un des rares sujets religieux à exiger la nudité). La nudité peut aussi connoter la grâce et le hiératisme. Or, dans ses *Essais sur la peinture*, il énumère par la négative les charmes dont pourraient (et devraient) user les tableaux :

¹ Anne Elisabeth SEJTEN, *Diderot ou le défi esthétique, Les écrits de jeunesse 1746-1751, op. cit.*, p. 133.

si nos tableaux pouvaient être autre chose que des scènes d'atrocités, un écorché, un pendu, un rôti, un grillé, une dégoûtante boucherie ; si tous nos saints et nos saintes n'étaient pas voilés jusqu'au bout du nez ; si nos idées de pudeur et de modestie n'avaient proscrit la vue des bras, des cuisses, des tétons, des épaules, toute nudité ; si l'esprit de mortification n'avait flétri ces tétons, amolli ces cuisses, décharmé ces bras, déchiré ces épaules ; si nos artistes n'étaient pas enchaînés et nos poètes contenus par les mots effrayants de sacrilège et de profanation, si la Vierge Marie avait été la mère du plaisir ; ou bien, mère de Dieu, si c'eût été ses beaux yeux, ses beaux tétons, ses belles fesses qui eussent attiré l'Esprit Saint sur elle, [...] [DPV, XIV, 380-381]

L'expression « esprit de mortification » fait clairement allusion à la haine de la chair que répand le christianisme, ou du moins certaines de ses pratiques, et Diderot y voit le mal fondateur d'un traitement pauvre des chairs en peinture. La charge ici est à la fois discrète (par l'anaphore en « si ») et la reprise des irréels, par le fait de ne pas nommer l'institution qui est visée) et concrète, et culmine dans l'exemple de la Vierge, qui pourrait passer pour un blasphème. Née de l'immaculée conception, la Vierge est canoniquement présentée comme un être qui ne porte pas le sceau du péché originel et qui demeure exempte de la marque infâmante du désir érotique. Diderot, à l'inverse, propose une synthèse entre divinité et érotisme qui relève en partie de conceptions néoplatoniciennes. Ainsi, Diderot évoque non seulement la beauté divine chez les anciens, mais aussi « une religion érotique¹ » qui met en exergue un aspect physique de l'idéal. En employant les « délectables mots interdits² » qui désignent certaines parties du corps avec précision et sans ambages. Cependant, Diderot continue à se méfier d'une certaine outrance des nus dans la peinture religieuse et il évoque son précepte selon lequel « la grâce et la volupté n'excluent pas la "sévérité"³ ». Sans doute faut-il entendre par là que la nudité dans un sujet religieux n'interdit pas le respect, la révérence, la vénération du divin ; mais on sent bien tout de même dans cette formule, par la tension antithétique entre volupté (qui signifie plaisir en latin) et sévérité, que Diderot tente de maintenir ensemble des pôles opposés en introduisant une dimension érotique dans les sujets religieux. De cette manière, le salonnier prend une position ambivalente par rapport à la peinture religieuse dont il affirme qu'elle représente la grâce, la sévérité des figures mais aussi qu'elle représente bien leurs corps nus.

Son penchant pour le nu se manifeste bien dans ses *Essais sur la peinture*, où il écrit qu'« en faisant nu on éloigne la scène, on rappelle un âge plus innocent et plus simple, des

¹ René DÉMORIS, « L'art et la manière, Diderot face à Boucher », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 143.

² Jean-Christophe ABRAMOVICI, « Voir le nu dans les premiers Salons », dans *Diderot Studies*, Vol. XXX, op. cit., p. 156-157.

³ Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, op. cit., p. 32.

mœurs plus sauvages, plus analogues aux arts d'imitation » (DPV, XIV, 396). Le nu est donc doté d'une atemporalité mythique dans l'idée de Diderot, qui le rend particulièrement adapté à tous les sujets qui sortent de la temporalité humaine et prétendent à l'universalité, ou à l'immortalité. Le nu est valorisé comme l'expression d'un fonds commun des hommes qui rapproche entre eux les âges et les cultures. Le nu connote aussi, pour des raisons semblables, la noblesse et la dignité humaines, et les figures nues se trouvant dépouillées de l'artifice peuvent incarner allégoriquement tout ce qu'il y a de meilleur et de plus élevé dans l'homme. Dans le commentaire de *La Marchande à la toilette* [Fig. 48] de Vien au Salon de 1763, le peintre réalise ses figures en se fondant sur la tradition antique : « Et puis c'est une élégance dans les attitudes, dans les corps, dans les physionomies, dans les vêtements ; une tranquillité dans la composition ; une finesse ; tant de charmes partout, qu'il est impossible de les décrire. [...] La figure assise est drapée comme l'antique. La tête est noble » (DPV, XIII, 363). Tandis que Diderot reste toujours favorable à la rigueur antique des figures, il écrit après ces descriptions : « Ce sont des physionomies à tourner la tête ; des pieds, des mains et des bras à baiser mille fois » (DPV, XIII, 364). De ce commentaire, nous pouvons concevoir que la représentation du nu se transforme en un objet de désir à toucher : le corps suggéré « à baiser mille fois » prouve que le salonnier se met à remarquer le corps de figures qui éveillent le désir du toucher. Les figures « à tourner la tête » agissent sur deux niveaux : au sens figuré, elles éveillent le désir de les embrasser ; au sens concret, elles captivent au point de faire littéralement se retourner les spectateurs à leur vue.

À travers la représentation du nu, nous avons observé la possibilité d'une transformation de la vue en toucher : une perception visuelle suscite le désir tactile du spectateur, et dans ce cas, le sens du toucher est sollicité par un corps nu décrit comme dans le réel ; on s'approche directement de la peau dans les œuvres d'art.

Sans s'en tenir à la vue, le spectateur peut réaliser immédiatement ce désir par sa tentative de toucher, autrement dit, par celle d'un saut du regard à l'attouchement. Face aux œuvres qui provoquent ce désir, il apparaît une transgression du spectateur qui veut aller au-delà de sa position figée et briser la distance qu'il gardait entre lui-même et le tableau.

Diderot, spectateur avant d'être critique d'art, est également séduit par les représentations de la chair qu'il commente : comme on l'a vu dans le chapitre précédent au sujet des natures mortes de Chardin qui appellent la main du spectateur, cette fois, ce sont les figures humaines séduisantes qui appellent le toucher. Dans ce cas, Diderot lui-même succombe à l'envie de toucher : il devient un spectateur qui préfère la volupté à la sévérité des figures. Cette

prédilection est présentée sous la forme d'une invitation à toucher par la main, mais aussi par les lèvres, dans un « baiser¹ ».

5.2.7. Les figures qui suscitent l'envie de toucher

Plusieurs genres de peinture qui contiennent des êtres vivants suscitent l'envie de toucher par leur représentation de la chair. Parmi eux, il y a la peinture d'histoire et la scène de genre de peintres majeurs comme Boucher, Lagrenée, Carle Vanloo, et Greuze. Avant d'aborder ces genres de peinture, examinons d'abord un autre genre de peinture qui comporte des figures, le portrait. On a vu comment l'impression du toucher peut être déclenchée à travers les différentes manières de représenter la chair dans ce genre. Or, en dépassant la simple contemplation des figures, certains portraits réalisent la chair de personnages de telle sorte qu'elle appelle le désir de toucher chez les spectateurs. Le sens du toucher est également perceptible à travers la touche du peintre dans le portrait. La technique picturale de l'artiste intègre la sensation tactile, non seulement du côté de l'artiste lui-même, mais aussi en tant qu'un des spectateurs de son propre tableau. Ainsi, dans le commentaire du *Portrait de Mme Greuze* de Greuze au Salon de 1763, Diderot dit que « [l]a délicatesse avec laquelle le bas de ce visage est touché, et l'ombre du menton portée sur le col, est inconcevable. On serait tenté de passer la main sous ce menton, si l'austérité de la personne n'arrêtait et l'éloge et la main » (DPV, XIII, 400). De cette façon, le salonnier démontre son envie de caresser sous le menton de Mme Greuze à travers cette tentative de dépasser « l'interdit premier² » de ne pas toucher l'œuvre d'art. La main du spectateur suit celle du peintre, les deux mains se correspondent afin de trouver la sensation tactile par cette figure. La proximité de la gorge du personnage fait planer aussi un sous-texte érotique dans cette pulsion de toucher. De même, au début des commentaires au Salon de 1767 sur les *Portraits, études, tableaux* de peintres comme Drouais, Roslin, Jean Valade, etc., le salonnier décrit un portrait de Roslin, « celui de cette femme dont j'ai dit que la gorge était si vraie, qu'on ne la croirait pas peinte ; c'est à inviter la main, comme la chair ; [...] » (DPV, XVI, 245). La gorge « si vraie » de la figure appelle la main du spectateur, celui-ci a envie de s'en approcher pour toucher la gorge de cette femme. D'ailleurs, le baiser du spectateur est également évoqué dans le cas du portrait de Diderot lui-même : au Salon de 1767, à l'inverse du portrait du salonnier réalisé par Michel Vanloo, celui de Mme Therbouche,

¹ Sur les différentes occurrences de la représentation du « baiser » dans les *Salons*, voir l'analyse de François COBLENCÉ, « Le Baiser dans les *Salons* de Diderot : la distance pour toucher », dans *Les Baisers des Lumières*, Études réunies par Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, p. 137-.

² Diderot : *Salons*, La collection *Clefs concours – Lettres XVIII^e siècle*, op. cit., p. 83.

accroché en face représente si bien la figure de l'écrivain « que ma fille me disait qu'elle l'aurait baisé cent fois pendant mon absence, si elle n'avait pas craint de le gâter » (DPV, XVI, 375). Ce portrait du salonnier ne limite pas le désir du toucher à une dimension érotique, il occasionne une exception, dans laquelle une spectatrice particulière, la fille de Diderot, n'est pas attirée par le désir érotique mais plutôt par la vraisemblance, la ressemblance de la chair¹.

Nous allons préciser maintenant comment la peinture d'histoire et la scène de genre s'adressent au toucher en suscitant l'envie de toucher chez les spectateurs. Étant donné que ces deux genres de peinture se concentrent sur la représentation des figures, il y a de nombreux tableaux qui suscitent l'envie de toucher.

François Boucher est l'un des représentants de la peinture d'histoire qui ne cessent de dépeindre les chairs de ses figures, lui qui est devenu premier peintre du roi après le décès de son ami Carle Vanloo. Comme l'indiquent les nus de ses figures religieuses et historiques, il appartient au courant « rococo ». Ainsi ce peintre devient la cible de critiques de Diderot. Le salonnier résistait en effet à ce courant en mettant plutôt en avant le réalisme de l'expression au-delà de la hiérarchie des genres, des règles de peinture. Or, comme nous l'avons suggéré dans la première partie (p.145-149), la représentation de la chair de Boucher est surtout remarquée en raison de ses couleurs. En regardant les chairs de Boucher, les spectateurs, y compris Diderot, ont été séduits. Alors que le salonnier critique les couleurs de ce peintre comme le fait La Font de Saint-Yenne², il admet également une séduction de ce peintre dès le *Salon de 1759* où il commente la *Nativité* : « Je ne serais pas fâché d'avoir ce tableau. Toutes les fois que vous viendriez chez moi, vous en diriez du mal, mais vous le regarderiez » (DPV, XIII, 82). Tandis qu'on a considéré ce commentaire du point de vue de la séduction du regard dans la première partie, on peut y revenir cette fois en mettant l'accent sur l'envie de possession qui s'ensuit. Ce désir revient à une envie de « pouvoir, hors de tout contrôle public, s'en délecter

¹ Il est remarquable que le style de peinture de Mme Therbouche est plutôt « heurté et mâle » (DPV, XVI, 370) au point qu' « [e]lle n'a pas cru que le vice eût le privilège exclusif de déshabiller un homme » (DPV, XVI, 370). Cette caractéristique de réaliser une figure chez Mme Therbouche est tout à fait divergente de la plupart de cas sur le toucher chez Diderot, ou même chez ses contemporains, qui évoquent le sens du toucher autour des figures féminines. Sur ce point, voir également François COBLENCÉ, « Le Baiser dans les *Salons* de Diderot : la distance pour toucher », dans *Les Baisers des Lumières*, op. cit., p. 140-.

² La Font de Saint-Yenne reproche à la couleur de chair de Boucher dans ses *Sentiments* : « C'est M. Boucher. Vous n'aimez ni son coloris, ni sa composition, ni son goût de dessin, ni ses pensées. Vous portez même l'excès de votre antipathie jusqu'à dire qu'il a énervé les progrès de notre école par son fard séduisant, par la teinte de ses chairs qui ne sont point celles de la nature étant presque toutes couleurs de rose et violettes. » Dans *La Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, par René Démoris et Florence Ferran, Presses de La Sorbonne nouvelle, Paris, 2001, p. 192. Sur les reproches à Boucher de différents critiques de l'époque, voir René DÉMORIS, « L'art et la manière, Diderot face à Boucher », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 129-.

sans fin, la consommer¹. » Le pouvoir enchanteur et captivant de cette œuvre d'art se traduit par le fait que le salonnier veut se régaler cet ouvrage par son toucher ; le toucher étant, comme on l'a déjà dit, un sens plus intime que les autres, l'envie de toucher le tableau relève directement de cette envie de posséder seul, sans aucune limite, une peinture. La possession individuelle de l'œuvre s'apparente à la consommation personnelle, y compris le « toucher du tableau » mais aussi probablement « se toucher » soi-même en profitant de l'évocation des sensations tactiles du tableau. En observant les figures du « rococo » sans barrière, la consommation scopique se prolonge par un geste masturbatoire. Cette conjecture peut être étayée par un autre exemple, celui de la *Marchande à la toilette* [Fig. 48] au Salon de 1763 de Vien : « Vous avez fait dix tableaux charmants. Tous méritent les plus grands éloges par leur précieux dessin et le style délicat dans lequel vous les avez traités. Que ne suis-je possesseur du plus faible de tous ! Je le regarderais souvent, et il serait couvert d'or, lorsque vous ne seriez plus » (DPV, XIII, 365). L'envie de posséder, de regarder souvent les peintures de Vien explique une attitude ambivalente de Diderot car il souligne le hiératisme et en même temps son désir tactile en décrivant les figures : « [c]e sont des physionomies à tourner la tête ; des pieds, des mains et des bras à baiser mille fois » (DPV, XIII, 364). Cette corrélation entre le désir de posséder et le désir de toucher explique comment une œuvre d'art peut entraîner une sensibilité du toucher dans l'appréciation de l'art. Le double sens du verbe posséder est à souligner : au sens propre, Diderot exprime son désir d'acheter la toile, de s'en rendre le possesseur légal et légitime, de telle sorte qu'elle ne soit plus exposée dans un espace public mais dans sa demeure ; mais la possession est aussi d'ordre amoureux ou érotique. Il s'agit d'assouvir dans un corps à corps une pulsion née du charme pictural. En outre, il est à remarquer que le peintre Vien a été aussi influencé par le rococo puisqu'il a été disciple de Boucher : cela implique que la représentation de la chair est aussi importante pour Vien, et cela montre que, jusqu'à un certain point, Diderot n'était pas totalement insensible aux partis pris de ce mouvement.

Or, les critiques adressées aux œuvres de Boucher prennent aussi la forme d'une mise en jeu du toucher, mais dans ce cas en enlevant l'envie de toucher. Diderot adresse ce reproche à ce peintre au Salon de 1765 sur son *Angélique et Médor* [Fig. 20] : dans le commentaire, le salonnier affirme que « [l']Angélique est une petite tripière » (DPV, XIV, 59). Cette phrase dégrade la chair de cette figure mythologique en évoquant le terme « tripière » que « les mains

¹ Diderot : *Salons*, La collection *Clefs concours – Lettres XVIII^e siècle*, op. cit., p. 84.

répugnant à toucher¹ ». En employant ce terme qui renvoie aux organes animaux, le salonnier renforce l'effet de sa critique en suscitant chez son lecteur la répulsion qu'il a ressentie comme spectateur qui n'avait pas envie de toucher la chair de cette figure mythologique. En outre, au Salon de 1767, il emploie le terme « prostituer » pour critiquer la chair de Boucher : « N'en déplaise à Boucher qui n'avait pas rougi de prostituer lui-même sa femme d'après laquelle il avait peint cette figure voluptueuse [...] » (DPV, XVI, 374). L'accusation de proxénétisme indique bien que Diderot n'envisage pas l'érotisme des nus que comme une échelle néoplatonicienne vers le suprasensible, ou comme un vecteur de pure beauté : il y a bien une dimension de désir sexuel, qui fait qu'il y a une forme d'immoralité pour un peintre à offrir le corps de sa propre femme aux regards libidineux.

Un autre peintre proche du rococo et premier peintre du roi précédent, Carle Vanloo, a gêné le salonnier dans sa représentation du nu et sa sollicitation érotique du toucher. Dans le commentaire sur les *Baigneuses* du *Salon de 1759*, Diderot avance même le mot de « vice » : « Il y a de la volupté dans ce tableau, des pieds nus, des cuisses, des tétons, des fesses ; et c'est moins peut-être le talent de l'artiste qui nous arrête que notre vice » (DPV, XIII, 71). Ainsi, le vice, autrement dit la « convoitise vulgaire² » d'après l'expression de Jean Starobinski, est envisagé précisément (et paradoxalement) dans la mesure où le salonnier apprécie les peintures d'histoire de Carle Vanloo. La phrase, organisée en deux parties, tente de faire la part entre ce qui relève de l'art du peintre (la volupté, les chairs bien pensées, dessinées, colorées) et ce qui relève de la psychologie du spectateur (c'est l'imaginaire érotique de Diderot, dissimulé dans un « nous » collectif, qui élabore à partir de la toile des pensées qui le clouent sur place et, on le devine, mettent en jeu un désir tactile). Ce qui est intéressant ici, par rapport au commentaire précédent sur Boucher, c'est que la condamnation morale n'est plus du même côté du chevalet : à la charge ouverte contre le peintre proxénète succède une confession voilée où l'art de Vanloo n'est pas incriminé. En commentant les *Grâces enchaînées par l'Amour* du même Vanloo en 1763, Diderot, pour critiquer le caractère inerte des Grâces, invoque un souvenir personnel, dont on ne sait s'il est tiré de sa vie personnelle ou de ses rêveries sur les toiles : « Où est le temps où mes lèvres suivaient sur la gorge de celle que j'aimais, ces traces légères qui partaient des côtés d'une touffe de lis, et qui allaient se perdre vers un bouton de rose ? » (DPV, XIII, 343). À travers cette interrogation, le salonnier insinue son désir de toucher, de baiser la gorge d'une Grâce. La plainte élégiaque déplore la perte d'un accès au charnel à travers la peinture

¹ René DÉMORIS, « L'art et la manière, Diderot face à Boucher », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 141.

² Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, op. cit., p. 35.

en raison des défauts d'exécution de la toile de Vanloo, mais son ton pourrait tout aussi bien renvoyer à une femme vraiment aimée autrefois.

Diderot se consacre aussi aux peintures religieuses de Lagrenée aîné ; même si la plupart du temps le ton est négatif, la critique des œuvres de ce peintre prouve inversement l'importance de la représentation du nu et du désir ainsi provoqué. Au Salon de 1765, le salonnier adopte une posture positive dans le commentaire de la *Magdeleine* en commentant la représentation de la chair de cette œuvre :

Elle a les bras croisés sur sa poitrine ; ses longs cheveux viennent en serpentant dérober sa gorge ; on ne voit de nu que ses bras et une portion de ses épaules. Comme dans sa douleur ses bras se serrent sur sa poitrine et ses mains contre ses bras, l'extrémité de ses doigts s'enfonce légèrement dans sa chair. L'expression de son repentir est tout à fait douce et vraie. Il n'est pas possible d'imaginer de plus belles mains, de plus beaux bras et de plus belles épaules. Ces légères fossettes que l'extrémité de ses doigts marque sur sa chair sont rendues avec une délicatesse infinie. [DPV, XIV, 91]

Dans cette peinture, la description du corps nu de Madeleine est renforcée par le toucher du personnage lui-même. Cette mise en abîme des chairs et du désir qu'elles suscitent produit un discours qui met à distance l'érotisme et sert l'attitude contemplative du personnage qui se repent. Si Diderot approuve ces quelques chairs dénudées, c'est précisément en ce qu'elles ne sont que des traces délicates. Les bras de cette figure sur sa poitrine et l'extrémité de ses doigts font remarquer le nu de cette figure religieuse, la rendent « douce et vraie » : puis vient l'énumération des parties du corps bien faites, comme les « belles mains », « beaux bras », « belles épaules » et « légères fossettes sur la chair ». La Madeleine est réussie en fait parce qu'elle joue avec les attentes du spectateur et lui refuse ce qu'il voudrait voir (et devine) : son repentir est jugé sincère par Diderot d'abord parce que la pécheresse lui refuse une vision impudique.

En dehors de la représentation du nu, la peinture d'histoire de Lagrenée évoque le toucher chez le spectateur en éveillant son désir. Au début de son commentaire sur *Mercur, Hersé et Aglaure jalouse de sa sœur* [Fig. 22] au Salon de 1767, Diderot admire le corps des figures en les démembrant comme à son habitude dans l'énumération : « ô les belles chairs, les beaux pieds, les beaux bras, les belles mains, la belle peau ; la vie et l'incarnat du sang transpirent à travers ; je suis sous cette enveloppe délicate et sensible le cours imperceptible et bleuâtre des veines et des artères » (DPV, XVI, 134). Le morcellement premier de la description est contrasté par la découverte d'une unité sous-jacente, celle du réseau sanguin. La

représentation du corps est légitimée par « la prodigieuse délicatesse d'une carnation¹ » qui fait sentir le sang sous la peau ; cette incarnation renforce le caractère palpable de la chair de figure. De là, le salonnier invite le spectateur à toucher la peinture :

Je parle d'Hersé et de Mercure. Les chairs de l'art luttent contre les chairs de nature. Approchez votre main de la toile, et vous verrez que l'imitation est aussi forte que la réalité, et qu'elle l'emporte sur elle par la beauté des formes. On ne se lasse point de parcourir le cou, les bras, la gorge, les pieds, les mains, la tête d'Hersé. J'y porte mes lèvres, et je couvre de baisers, tous ces charmes. [DPV, XVI, 134]

En faisant la comparaison entre « les chairs de l'art » et « les chairs de nature » qui sont en ébullition, Diderot estime les chairs d'Hersé et de Mercure réussies, et il propose aux spectateurs d'approcher leur main de la toile afin d'attester de la vraisemblance de la représentation. Enfin, après avoir parcouru les parties du corps d'Hersé, il révèle son désir pour cette figure en disant « [j']y porte mes lèvres », ce qui prouve son caractère particulièrement « sensible² » aux figures féminines.

L'incitation au toucher apparaît aussi dans le commentaire de *Jupiter, sous la forme de Diane, séduit Callisto* de Lagrenée au Salon de 1771 où Diderot apprécie la figure de Jupiter : « Le dos de Jupiter est de la plus grande beauté, et Jupiter en Diane est une des plus belles figures que Lagrenée ait faites cette année et les autres » (Salons, IV, 143). Le salonnier en vient finalement à inviter les spectateurs à toucher en disant « [c']est de la chair, c'est à prendre, à toucher, à baiser » (Salons, IV, 143). Ce rythme verbal ternaire qui stimule l'action audacieuse des spectateurs suggère non seulement que la chair de la figure est bien représentée, mais aussi que Diderot lui-même ne se dérobe pas au désir de toucher la chair mise sous ses yeux.

Le désir de toucher causé par la représentation de la chair émerge également dans les scènes de genre : le peintre Greuze, loué tout au long des *Salons* par Diderot, le prouve dans ses scènes de genre. Alors que les peintures d'histoires de Boucher sont considérées comme des œuvres moralement suspectes malgré leur prééminence parmi les genres picturaux, la scène de genre de Greuze a été revalorisée pour ses qualités morales. Toutefois, nous pouvons constater paradoxalement une sensualité exacerbée dans les scènes de genre de Greuze même si elles préservent leur valeur morale en faisant appel au drame bourgeois, en donnant à voir des scènes quotidiennes avec des figures ordinaires.

¹ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Tache aveugle, Essais sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne, op. cit.*, p. 102.

² Else-Marie BUKDAHL, *Diderot est-il l'auteur du « Salon » de 1771 ?*, København, Kommissionær : Ejnar Munksgaard, Denmark, 1966, p. 28.

L'envie irrésistible de toucher chez Diderot affleure avec évidence face à la *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* [Fig. 25] au Salon de 1765 :

O la belle main ! le beau bras ! Voyez la vérité des détails de ces doigts, et ces fossettes, et cette mollesse et cette teinte de rougeur dont la pression de la tête a coloré le bout de ces doigts délicats, et le charme de tout cela. On s'approcherait de cette main pour la baiser, si on ne respectait cette enfant et sa douleur.
[DPV, XIV, 180]

Le salonnier expose son admiration du corps de cette fille, surtout sa main, puis il en vient à inciter les spectateurs à baiser cette main. La réaction du baiser implique le désir de toucher suscité par le corps représenté. Pourtant, on retrouve ici ce qui est une caractéristique de l'attitude de Diderot face aux nus qui l'attirent : la résistance ultime au désir de toucher, par respect, par pudeur, par sauvegarde des conventions sociales. Presque toutes les évocations de nus érotiques bien réussis comportent à la fois l'expression d'un besoin irrépressible, d'une vraie pulsion de toucher, et le rappel d'une limite qui n'est pas dépassée d'abord en raison de la simple frontière de la matière (il n'y a rien à toucher sur la toile) et ensuite en raison d'un respect de l'ordre moral. Après cette évocation du désir du spectateur, le sens du toucher est mis en jeu du côté des autres personnages, dans leur attitude supposée envers la jeune fille par laquelle le spectateur suppose leur position en approchant sa main : c'est le cas de l'amant (« il était à vos genoux ; cela se conçoit encore ; il tenait une de vos mains, [...] » (DPV, XIV, 180)) et de la mère (« Eh bien, votre bonne mère se reprocha de vous avoir contristée, elle s'approcha de vous, elle vous prit les mains, elle vous baisa le front et les joues, et vous en pleurâtes bien davantage » (DPV, XIV, 182)).

Par ailleurs, le commentaire du *Baiser envoyé au Salon de 1765* évoque le désir érotique chez le spectateur en le faisant imaginer recevoir le baiser de la fille. Au début du commentaire, Diderot se met à expérimenter différents sens à travers la description de la fille dans une série d'exclamations : « Quelle main que celle qui a jeté ce baiser ! Quelle physionomie ! quelle bouche ! quelles lèvres ! quelles dents ! Quelle gorge ! [...] Le bras gauche... Elle est ivre, elle n'y est plus, elle ne sait plus ce qu'elle fait, ni moi presque ce que j'écris... » (DPV, XIV, 276) Cette description évoque le sens du toucher par les parties du corps jusqu'à ce qu'on puisse ressentir l'ivresse de la fille. Le salonnier est troublé et sa remarque finale sonne comme un aveu ou une confession : il s'est laissé emporter et doit laisser retomber son imagination.

Par la suite, le salonnier précise la sensualité de la fille, et, ce faisant, il renforce l'imagination du spectateur en le mettant dans la position de l'amant qui reçoit le baiser de cette fille pleine de volupté et de mollesse :

La beauté et la délicatesse des passages du front aux joues, des joues au cou, du cou à la gorge ! Comme cette tête bien par plans, comme elle est coiffée, comme elle est hors de la toile ! Et la mollesse voluptueuse qui règne depuis l'extrémité des doigts de la main et qu'on suit de là dans tout le reste de la figure ; et comme cette mollesse vous gagne et serpente dans les veines du spectateur, comme il la voit serpenter dans la figure ! C'est un tableau à tourner la tête, la vôtre même qui est si bonne. [DPV, XIV, 276]

L'observation du corps de cette fille se poursuit « du front aux joues, des joues au cou, du cou à la gorge », Diderot y dégage la mollesse voluptueuse jusqu'à suivre son corps par « l'extrémité des doigts de la main ». Ce suivi du corps fait sentir au spectateur la mollesse, puis le baiser de cette fille en se figurant « en être le destinataire¹ ». Encore une fois, ce tableau fait « tourner la tête » en sens imagé (faire désirer la touche) et en sens concret (faire se retourner à leur vue les spectateurs) en face des chairs charmantes de cette fille.

Conclusion

En somme, tout au long de ce chapitre, nous avons envisagé comment l'expression de la chair des personnages met en jeu le sens du toucher dans les différentes œuvres d'art comme critère de vérité, de beauté et comme lien direct et intime entre le spectateur et l'œuvre d'art, dont les artistes les plus habiles savent jouer. En partant d'une réflexion sur l'importance de l'expression de la chair des figures représentées chez Diderot, nous avons montré que l'évocation de la chair des figures est un des critères de jugement primordiaux dans la mesure où le salonier apprécie différents genres de peintures qui représentent des êtres vivants. Or, la représentation de la chair exige plusieurs conditions pour susciter l'impression du toucher des spectateurs. Parmi ces conditions se dégagent particulièrement la vérité, la mollesse, la fermeté et la transparence des chairs en tant qu'éléments nécessaires pour bien rendre l'impression de la chair. Des procédés extérieurs à la chair elle-même sont utilisés pour renforcer la stimulation du toucher, comme la draperie et le voile qui couvrent le corps. Ils stimulent le sens du toucher en dissimulant une partie du corps des figures et en faisant appel à l'imagination tactile du spectateur dont la curiosité est ainsi piquée. En allant plus loin, nous avons étudié comment la représentation du nu joue avec le désir de toucher chez les spectateurs : ces derniers sont à la fois invités à transgresser leur statut de simples observateurs, tout en étant maintenus à une distance suffisante pour que l'illusion sensible demeure, et à exprimer une volonté de quitter la surface à deux dimensions de la vue pour atteindre la chair à trois dimensions. Le nu, cette fois,

¹ François COBLENCÉ, « Le Baiser dans les *Salons* de Diderot : la distance pour toucher », dans *Les Baisers des Lumières*, *op. cit.*, p. 137.

invite les spectateurs à toucher les chairs représentées. À travers quelques-unes des œuvres d'art des peintres majeurs de l'époque, nous avons observé les chairs de figures qui produisent l'envie de les toucher. Le toucher est mis en jeu dans les représentations picturales par le biais d'une association entre stimuli visuels et impressions tangibles qui fait que l'œuvre ne s'achève totalement que dans le spectateur. Ce dernier, « habité d'un désir ardent et fou¹ », tente de toucher la chair d'une figure dans la peinture ; elle disparaît comme un mirage étant donné qu'elle n'existe que dans son imagination, où il satisfait son attente tactile. Le sentiment de la chair en peinture semble ainsi relever d'un supplice de Tantale. Ainsi, le spectateur, pour conserver son expérience du sentiment de la chair, doit résister à l'impulsion qui l'attire vers le tableau ; il doit garder une certaine distance entre lui-même et le tableau, son désir de voir, de toucher, et de baiser ne pouvant se réaliser que lorsqu'il trouve « la distance qui ménage contact et regard² ». Le spectateur devient en effet à la fois le conducteur essentiel d'une synesthésie et un acteur paradoxal puisqu'il doit demeurer en partie frustré.

5.3. Les impressions tactiles du pinceau

Même si le sens de la vue occupe une place dominante dans la critique d'art, la perception sensorielle des œuvres d'art passe aussi par le sens du toucher, surtout en raison de l'étendue des sensations tactiles possibles. Le sens du toucher, qui nous donne directement la vérité du monde selon Herder dans sa *Plastique*, est décrit comme une vue par la peau chez l'aveugle de Diderot. En outre, ce sens, qui est le plus proprement empirique, peu propice à la théorisation (ou peu utilisé dans ce sens du moins) et qui n'est pas transmis par le biais d'un certain élément comme l'air, la lumière, etc, se manifeste dans la réalité par un ensemble de qualités concrètes, qui vont souvent par couples antinomiques, par lesquelles on fait l'expérience de ce sens qui sinon est indescriptible. Le toucher se caractérise par plusieurs de ces propriétés comme : moelleux/dur, sec/mouillé, léger/lourd, froid/chaud, etc. Cette série d'adjectifs approfondit la critique d'art de Diderot, car le salonnier emploie des « notations perceptuelles diverses³ » qui ne se réduisent pas seulement au sens de la vue. Afin d'atteindre à l'*ekphrasis*, le salonnier cherche à exprimer la diversité des caractéristiques matérielles des œuvres, ainsi ses commentaires ne se limitent pas à une simple impression ou description. Au

¹ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Tache aveugle*, Essais sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne, *op. cit.*, p. 75.

² Françoise COBLENCE, « Le Baiser dans les *Salons* de Diderot : la distance pour toucher », dans *Les Baisers des Lumières*, *op. cit.*, p. 136.

³ Voir François BERLAN, « Termes d'art dans les *Salons*, Diderot et la caractérisation adjectivale, entre technicité et liberté impressive », *Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq*, dir. Christelle Reggiani & Claire Stolz, Styles, Genres, Auteurs, N° 7, PUPS, 2007, p. 68.

cours de notre étude des commentaires de Diderot sur les œuvres d'art au travers du toucher, il est indispensable de considérer ces modalités du toucher exprimées dans les *Salons* qui représentent différentes propriétés matérielles des objets.

Avant d'aborder les propriétés du toucher en détail, nous pouvons réfléchir tout d'abord sur le beau exprimé à partir de la « matière¹ ». Tandis que la notion de « beau » est une notion majeure au XVIII^e siècle, on a tendance à sous-estimer cette valeur esthétique lorsque l'on aborde la question de la matérialité de l'art. Celle-ci est précisée plus tard avec Lessing qui traite fondamentalement de la sculpture en comparaison avec la peinture dans son *Laocoon* (1766). Quant à Diderot, il mentionne la matérialité des arts dans ses *Essais sur la peinture* :

Il [le peintre] se lève, il s'éloigne, il jette un coup d'œil sur son œuvre. Il se rassied, et vous allez voir naître la chair, le drap, le velours, le damas, le taffetas, la mousseline, la toile, le gros linge, l'étoffe grossière ; vous verrez la poire jaune et mûre tomber de l'arbre, et le raisin vert attaché au cep. [DPV, XIV, 351]

Ce dénombrement des matières de l'art prouve son intérêt pour la matérialité d'art. Cela nous rappelle également qu'il s'intéressait déjà à la dimension tactile de la matière dans le *Salon de 1763* où le *Pygmalion* de Falconet lui plaît à tel point qu'il incite le spectateur à mettre son doigt sur cette statue. La sculpture qui fait partie d'un « modèle expérimental² » chez Diderot met l'accent sur ce que Roger de Piles a souligné en exprimant son admiration sur Rubens : « S'étant donc proposé la nature comme l'objet de ses études et de ses réflexions, il a observé exactement et avec un jugement admirable le véritable caractère des choses, ce qui les distingue les unes des autres, et qui les fait paraître ce qu'elles font à nos yeux³ [...] ». L'observation sur le « véritable caractère des choses » pour le peintre s'accompagne d'expériences de la matérialité des objets, elle affirme ainsi la nécessité de la technique en art. Afin d'ériger la peinture en « *replica* (réplique)⁴ », il faut donner aux spectateurs les mêmes impressions que pour les objets réels, ce qui suggère la nécessité de connaître les propriétés matérielles des objets représentés. Ces impressions servent l'illusion de l'art sur laquelle Diderot insiste dans ses *Salons* en observant la forme, la substance, la matérialité, les caractères physiques, le sentiment

¹ La définition de « matière » dans l'*Encyclopédie*, écrit par D'Alembert, Volume X, 1765, p. 189b : « MATIÈRE, s. f. (Métaph. & Phys.) substance étendue, solide, divisible, mobile et passible, le premier principe de toutes les choses naturelles, et qui par ses différents arrangements et combinaisons, forme tous les corps. »

² Aurélia GAILLARD, « “Comme un rêve de pierre” : la sculpture des lumières et le rêve de matière », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIe-XVIIIe siècles)*, op. cit., p. 178.

³ Roger DE PILES, *Conversations sur la connaissance de la Peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, Langlois, 1677, p. 275.

⁴ Marian HOBSON, *The Object of Art, The theory of illusion in eighteenth-century France*, op. cit., p. 71-72. Marian Hobson explique le contexte où la peinture devient un « *replica* » en représentant les objets comme le réel.

de la chair des objets dans l'art. Les détails matériels dans la peinture renforcent l'illusion de l'œuvre, éveillent le sens du toucher chez les spectateurs pour les rendre sensibles à « la qualité de la matière de bon aloi¹ » au moment de contempler les objets dans la peinture. D'où naît l'importance de la technique, désignée également par les termes de « magie » et de « faire » chez Diderot.

La technique est prise en compte en particulier dans les natures mortes de Chardin où le salonnier ne cesse de faire l'éloge du « faire² » du peintre. Le salonnier mobilise dès le *Salon de 1763* la notion du « technique du peintre » (au masculin) en évoquant « la palette particulière, un faire, un technique propre à chaque peintre. Qu'est-ce que ce technique ? L'art de sauver un certain nombre de dissonances, d'esquiver les difficultés supérieures de l'art » (DPV, XIII, 372). Pour ce salonnier, « le technique du peintre » joue un rôle considérable au point de pouvoir et devoir dépasser les « difficultés supérieures » posées par la représentation artistique. Par ailleurs, la revalorisation de la technique chez Diderot se montre par la distinction entre le faire, la technique et l'idéal, la grande idée des peintres comme il l'écrit dans son *Salon de 1767* :

Tant il est vrai que, quel que soit le faire, point de vraies beautés sans l'idéal. La beauté de l'idéal frappe tous les hommes, la beauté du faire n'arrête que le connaisseur. Si elle le fait rêver, c'est sur l'art et l'artiste, et non sur la chose. Il reste toujours hors de la scène ; il n'y entre jamais. La véritable éloquence est celle qu'on oublie. Si je m'aperçois que vous êtes éloquent, vous ne l'êtes pas assez. Il y a entre le mérite du faire et le mérite de l'idéal, la différence de ce qui attache les yeux et de ce qui attache l'âme.
[DPV, XVI, 348-349]

Ainsi, le faire attire les yeux et l'idéal attache l'âme des spectateurs d'après Diderot ; cette distinction entre les deux notions met en avant la qualité de chaque élément, et même reconnaît la nécessité de la technique dans la réalisation des œuvres d'art. En outre, le faire contient toutes les techniques du peintre, y compris la touche : de cette réflexion, nous pouvons conjecturer que l'attraction des yeux par le faire se construit également par la touche de l'artiste. L'idéal et le faire se trouvent dans les *Salons* au sujet de plusieurs peintres différents. Il y a les peintres qui ont les deux qualités : l'un de ces peintres est Greuze, réhabilité dans les *Salons*. Diderot disserte sur le sujet de l'état actuel de l'école française au Salon de 1767 en évoquant ce peintre « qui est certainement supérieur dans son genre, qui dessine, qui imagine, qui colorie,

¹ Herbert DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, op. cit., p. 140.

² La définition du « Faire » dans l'*Encyclopédie*, écrit par Watelet, Volume VI, 1756, p. 380a : « FAIRE, s. m. terme de Peinture. Le mot *faire* tient ici le lieu de substantif. On dit *le faire d'un tel artiste est peu agréable*. On se recrée en voyant les ouvrages de Rubens et de Vandyck, sur le *beau faire* de ces deux peintres. C'est à la pratique de la peinture, c'est au mécanisme de la brosse et de la main, que tient principalement cette expression ; et on en sentira aisément la signification, [...] ».

qui a et le faire et l'idée » (DPV, XVI, 434). Un autre peintre, Boucher, a également ces deux qualités même s'il a été critiqué par Diderot. Celui-ci décrit celui-là dans le *Salon de 1761* en commentant les *Pastorales et paysages* :

Il est fait pour tourner la tête à deux sortes de gens ; son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art ; comment résisteraient-ils au saillant, au libertinage, à l'éclat, aux pompons, aux tétons, aux fesses, à l'épigramme de Boucher. Les artistes qui voient jusqu'où cet homme a surmonté les difficultés de la peinture et pour qui c'est tout ce que ce mérite qui n'est guère bien connu que d'eux, fléchissent le genou devant lui. C'est leur dieu. Les autres n'en font nul cas. [DPV, XIII, 222]

En raison du libertinage présent dans ses œuvres, Boucher¹ est un peintre qui attire les yeux des « petits-maîtres », « petites femmes », « jeunes gens », « gens du monde » et de « la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût » – cette attirance provient de son faire comportant sa touche, mais également il a surpassé les difficultés de la peinture de sorte que les artistes reconnaissent sa technique picturale et s'agenouillent devant lui. Par ailleurs, Le Prince est considéré comme un peintre qui n'atteint à aucune de ces deux qualités dans le *Salon de 1767* où Diderot affirme cruellement : « Si Leprince n'y prend garde ; s'il continue à se négliger sur le dessin, la couleur, et les détails, comme il ne tentera jamais aucun de ces sujets qui attachent par l'action, les expressions et les caractères, il ne sera plus rien, mais rien du tout ; et le mal est plus avancé qu'il ne croit » (DPV, XVI, 302). La critique envers ce peintre se fortifie avec le temps puisqu'il « n'investit ni l'idéal, ni le faire, et pour cette raison risque de sortir du champ de la peinture² ». L'observation de ces deux conditions, de réaliser l'idéal et le faire dans la peinture, est ainsi essentielle pour la réussite des œuvres d'art selon Diderot.

Or, plusieurs peintres sont admirés pour leur technique comme Chardin, Lagrenée aîné, et Casanove. Outre Chardin, dont nous avons déjà considéré le faire, Lagrenée est un peintre qui a une qualité rare dans sa technique. Lagrenée a été critiqué par le salonnier en raison du manque d'une grande idée, à l'occasion du commentaire de son *Tiers-État ou l'Agriculture et le Commerce qui amènent l'Abondance* au Salon de 1767 : « Tout le monde accourt. On admire. Mais personne ne se demande, qu'est-ce que cela signifie » (DPV, XVI, 124). Toutefois, face

¹ Les œuvres de Boucher sont traitées différemment à la lumière du fragment *De la manière* de Diderot dans lequel le salonnier envisage l'expression maniérée. Sur ce point, voir l'étude de René Démoris, « L'art et la manière, Diderot face à Boucher », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 140-.

² Alberto FRIGO, « “Je regarde, admire et me tais” : le technique, l'idéal et l'expérience de la peinture dans les Salons de Diderot », In *Diderot et la philosophie*, op. cit., p. 257.

à son *Chaste Joseph* au même Salon, le salonnier loue le faire de ce peintre : « Rien à dire ni pour la couleur, ni pour le dessin ni pour le faire » (DPV, XVI, 125). Malgré cette perfection de la technique, le mécontentement revient ensuite concerne l'expression des figures. Le salonnier en arrive même à adresser directement à ce peintre, en l'apostrophant à la deuxième personne : « [s]ans l'excellence de ton faire, tu serais au dernier rang. Encore y aurait-il bien à dire, sur ce faire » (DPV, XVI, 126). Ainsi, même si les œuvres de Lagrenée sont critiquées par le salonnier, celui-ci reconnaît sa technique en mentionnant l'excellence de son faire.

En outre, les œuvres de Casanove posent une question sur la démarcation entre le faire et l'idéal à travers ses sujets de peinture comme *Un Cavalier espagnol vêtu à l'ancienne mode* ou *Deux Petits Tableaux dont l'un représente un maréchal ; l'autre un cabaret* au Salon de 1767. À la suite du commentaire sur ces deux toiles, Diderot examine le faire de Casanove :

J'en croyais le technique perdu. Casanove le retrouverait. Il y a des connaisseurs d'un goût difficile qui prétendent que ce faire est faux, sans aucun modèle approché dans la nature. Je ne saurais le nier, car je ne me rappelle pas d'avoir jamais rien vu de ressemblant à cette magie ; mais elle est si douce, si harmonieuse, si durable, si vigoureuse que je regarde, admire et me tais. Mais la nature était une, comment concevez-vous, mon ami, qu'il y ait tant de manières diverses de l'imiter et qu'on approuve toutes. Cela ne viendrait-il pas que dans l'impossibilité reconnue et peut-être heureuse, de la rendre avec une précision absolue, il y a une lisière de convention sur laquelle on permet à l'art de se promener ; de ce que dans toute production poétique, il y a toujours un peu de mensonge, et que ce mensonge dont la limite n'est et ne sera jamais déterminée, laisse à l'art la liberté d'un écart éprouvé par les uns et proscrit par d'autres. [DPV, XVI, 284]

Dans ce commentaire, Diderot conçoit le fait qu'il y a une autre manière de peindre la nature chez Casanove en décrivant sa « magie ». En la définissant comme son propre faire, le salonnier admet qu'il y a un faire qui ne peut pas convaincre les connaisseurs mais qui lui plaît au point qu'il « se tait ». Après cette reconnaissance du talent du peintre, le salonnier mentionne une « lisière de convention » dans la peinture qui a pour limite l'impératif de représenter le réel comme il est, et il conclut que cette limite « ouvre l'espace où l'art jouit en liberté de sa lisière de convention¹ ».

Par ailleurs, au contraire de Chardin, le peintre Pierre est incapable de dépasser la laideur d'un sujet dégoûtant par sa technique, de sorte que Diderot écrit après sa critique sur *Une Scène du Massacre des Innocents* du Salon de 1763 : « Quand on choisit de ces natures-là, il faut en sauver le dégoût par une exécution supérieure, et c'est ce que M. le chevalier Pierre n'a pas fait

¹ Sur l'analyse précise de cette « lisière de convention » chez Casanove, voir Alberto FRIGO, « “Je regarde, admire et me tais” : le technique, l'idéal et l'expérience de la peinture dans les Salons de Diderot », In *Diderot et la philosophie, op. cit.*, p. 265-.

» (DPV, XIII, 361). Ainsi, plus les peintres montrent les « aspects effrayants, repoussants ou laids de l'existence¹ », plus la place de la technique est primordiale par rapport à l'idéal de la peinture.

La technique des peintres est impliquée par différents degrés et dimensions dans leurs œuvres d'art, et nous pouvons dégager le fait qu'elle fonctionne comme une composante déterminante dans la représentation des objets car elle ne cesse d'apparaître tout au long des *Salons*. « Le technique » émerge à nouveau dans les *Pensées détachées sur la peinture* de Diderot où il exhorte les peintres :

Voulez-vous faire des progrès sûrs dans la connaissance si difficile du technique de l'art ? Promenez-vous dans une galerie avec un artiste, et faites-vous expliquer et montrer sur la toile l'exemple des mots techniques, sans cela vous n'aurez jamais que des notions confuses de *contours coulants*, de *belles couleurs locales*, de *teintes vierges*, de *touche franche*, de *pinceau libre, facile, hardi, moelleux, faits avec amour*, de ces *laissés* ou *négligences heureuses*. Il faut voir et revoir la qualité à côté du défaut ; un coup d'œil supplée à cent pages de discours. [Salons, IV, 429]

L'énumération de ces termes techniques met en jeu le toucher des peintres au moment de l'exécution comme constituant du « technique » : une « touche franche », un « pinceau libre, hardi, moelleux ».

Le toucher du peintre influence l'expression de la matérialité d'objets, il peut être interprété à travers le suivi des traces de pinceau. Dans les peintures, le toucher du peintre se manifeste particulièrement bien dans la représentation de la couleur. Pour cette raison, concernant le graveur, « la meilleure manière et la plus naturelle de prendre ses tailles est d'imiter la touche du pinceau, si c'est un tableau que l'on copie : or il n'y a guère de tableau qui soit fait avec art, où l'on ne découvre le maniement du pinceau² » d'après Abraham Bosse³. Ce « maniement du pinceau » est la manière dont le peintre exprime ses touches, et il nous amène ainsi à envisager le toucher du peintre en revalorisant les aspects tactiles des œuvres d'art, et à remonter, même dans notre contemplation de spectateur, au toucher qui a présidé à la naissance de l'œuvre. Le portraitiste Louis Tocqué insiste sur la touche des peintres en la mettant en relation avec le sens du toucher, et indique dans son discours : « La touche seule sait

¹ Else Marie BUKDAHL, *Diderot, critique d'art*, tome I., *op. cit.*, p. 477.

² Abraham BOSSE, *De la manière de graver à l'eau forte et au burin, et de la gravure en manière noire avec la façon de construire les presses modernes & d'imprimer en taille-douce*, Charles-Antoine Jombert, Librairie de l'Artillerie & du Génie, 1758, Paris, p. 69.

³ Sur la liaison entre la peinture et la gravure à la lumière d'Abraham Bosse et de Charles-Nicolas Cochin, voir Élisabeth LAVEZZI, « Gravure et conception, coloriste de la peinture. La réécriture du *Traité des manières de graver* d'Abraham Bosse (1645) par Charles-Nicolas Cochin (1745) », dans le *Dix-huitième siècle*, n° 51, La couleur des Lumières, Les Éditions La Découverte, Paris, 2019, p. 209-217.

donner à chaque chose son véritable caractère. Les tableaux de ceux qui n'ont pas cette partie si essentielle sont mous et sans esprit. C'est la touche qui donne la vie et le mouvement. L'on aime à s'approcher des tableaux bien touchés, plus on les examine et plus on est satisfait¹. » Roger de Piles met l'accent sur la connaissance du véritable caractère des objets ; Tocqué développe cette idée en affirmant qu'il n'y a que la touche qui peut accéder à ce véritable caractère puisque c'est elle qui offre la vie et le mouvement. On retrouve ici l'idée d'une magie, chère à Diderot, mais qui passe presque entièrement par le toucher, au moment d'apposer le pinceau sur la toile, et au moment de suggérer la vie dans l'œil du spectateur. Comme l'interprète René Démoris, la réaction physique du spectateur face aux œuvres d'art dont il approche justifie « un éloge de la touche² » car l'œuvre bien exécutée du point de vue tactile appelle le spectateur à voir l'œuvre d'art de plus près pour regarder comment la touche a été faite. Ainsi, la touche du peintre devient un élément important à prendre en compte, elle joue le rôle de la technique qui décrit le véritable caractère des objets.

Commençons par envisager la « touche » du peintre avant d'aborder les propriétés précises du toucher dans les œuvres d'art. Du côté des artistes, la touche fait partie de leur expérience personnelle du sens du toucher, et en outre de la représentation de ce sens du côté des spectateurs.

La définition de la « Touche » dans l'*Encyclopédie* explique ce procédé de peinture en proposant plusieurs notions liées à la touche du peintre :

TOUCHE, TOUCHER, (*Peinture.*) lorsqu'un peintre a suffisamment empâté et fondu les couleurs qu'il a cru convenables pour représenter les objets qu'il s'est proposé d'imiter, il en applique encore d'un seul coup de pinceau, qui achève de caractériser ces objets, et ces coups de pinceau s'appellent *toucher*. On dit *touches* légères, *touches* faciles ; telles parties sont bien *touchées*, finement *touchées* ; pour exécuter telle chose il faut savoir *toucher* le pinceau, ou avoir de la *touche* de pinceau, *etc.*

La touche caractérise les objets par un « coup de pinceau », ce côté technique se traduit dans différents types de touche : légère, facile, fine, etc. Ce que suggère cette définition, et qui se vérifie dans les emplois contemporains du terme, c'est que cette touche est autant ce qui caractérise l'objet, lui donne sa vie picturale que ce qui caractérise le style du peintre, son technique propre. Ces différents aspects de la touche se retrouvent également dans la définition de Pernety : « On dit, une *touche* légère, une *touche* délicate, une *touche* spirituelle, une *touche*

¹ Louis TOCQUÉ, *Le Discours de Tocqué sur le genre du portrait*, par le comte Arnould Doria, Jean Schemit Libraire, Le discours a été prononcé à l'Académie le 7 mars 1750, Paris, 1930, p. 27.

² René DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, *op. cit.*, p. 168.

ferme, forte, hardie, fière, fine, moelleuse, vigoureuse, trop égale, large, recherchée, etc¹. » L'élargissement relatif des qualificatifs dans la définition de Pernety par rapport à celle de l'*Encyclopédie* montre en quoi on attribue à la touche des caractères que l'on prête en réalité, par métonymie, à l'esprit du peintre. C'est donc par le toucher que se mêlent, indistinctement, la technique du peintre et sa vision, son monde intérieur et la vivacité des objets représentés. Toutes ces allures différentes de la touche apparaissent dans les *Salons* et posent la question de la possibilité de les faire sentir à travers l'écriture ; Diderot mentionne ce défi lorsqu'il explique à Grimm que pour pouvoir rendre compte d'un Salon, un critique doit se doter d'une « variété de style qui répondît à la variété des pinceaux » (DPV, XIII, 341). La touche est donc aussi, en dernier lieu, une caractéristique de l'écriture du salonnier, ou du moins un horizon d'écriture. Nous voulons donc étudier comment Diderot décrit la touche des peintres dans ses *Salons* : avant d'en venir à la manière dont le peintre exprime le coup de pinceau, nous pouvons aborder la question par le biais de deux autres genres artistiques que sont le dessin et la gravure. Ces deux genres amènent les spectateurs à réfléchir sur les étapes que le peintre respecte pour réaliser son tableau à travers le sens du toucher. Le dessin, qui représente l'idée par opposition à la couleur dans la querelle entre le dessin et le coloris à l'époque, joue plutôt son rôle pour ce qui est du toucher en évoquant une « délinéation² » par la main, comme un contour tracé dans l'espace par le doigt de l'aveugle. Cette mise en question fondamentale de la touche nous fait entrer dans la position du peintre, comme Diderot le suggère dans sa comparaison avec la gravure au Salon de 1765 : « Entre les peintres l'un demande un burin franc, une touche hardie, un ensemble chaud et libre ; un autre veut être plus fini, plus moelleux, plus suave, plus fondu de contours, demande une touche plus indécise ; et ne croyez pas que ces différences soient incompatibles avec la bonne gravure » (DPV, XIV, 314-315). Ainsi, Diderot distingue deux voies pour la peinture par la métaphore de « burin » ; l'un exerce une « touche hardie », l'autre une « touche plus indécise ». Par la suite, il reprend cette distinction pour qualifier les deux sortes de graveurs, « [l]es uns gravent serré, les autres gravent lâche. La gravure serrée peint mieux, donne de la douceur. La gravure lâche assourdit, ôte la souplesse et fatigue l'œil. Ce sont deux étoffes, l'une tramée gros, et l'autre tramée fin. La dernière est la précieuse » (DPV, XIV, 316).

À partir de cette considération fondée sur d'autres genres, on peut songer à la touche dans la peinture en la divisant pareillement en deux sortes, la touche hardie et la touche indécise. Chez Diderot, la touche du peintre est mentionnée maintes fois en particulier dans ses *Salon de*

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 537.

² Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, op. cit., p. 172.

1765 et Salon de 1767 où il atteint l'acmé de sa critique d'art et de ses connaissances esthétiques. Lorsqu'on observe ses remarques sur la touche, on peut se rendre compte qu'il souligne la force de la touche, en faisant référence au coup de pinceau et à l'effort ajusté fourni par le peintre. Ainsi, la force de la touche est décrite par le terme « énergique » ; par exemple, dans le *Salon de 1765*, Diderot commente une peinture d'histoire de Carle Vanloo intitulée *l'Auguste fait fermer les portes du temple de Janus* [Fig. 33] : « Ce prêtre qui tire les portes les tire à merveille, il est beau d'action, de draperie et de caractère. J'en dis autant de ses voisins ; les têtes en sont belles, peintes d'une manière grande, simple, et vraie, la touche en est mâle et forte » (DPV, XIV, 30). En analysant les personnages de la scène historique, Diderot emploie des termes concrets qui désignent le côté énergique de la touche, « mâle et forte ». La mise en avant de la force de touche se trouve aussi dans la scène de genre : en finissant le commentaire sur la *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* [Fig. 25] au Salon de 1765, le salonnier décrit que « le tout [est] fortement touché, sans nuire aux finesses de détail » (DPV, XIV, 183). Une touche qui ne détruit pas les détails par sa force est considérée comme une rare qualité, de sorte que *l'Apothéose de saint Augustin* de Taraval au même Salon est jugée avec tiédeur : « L'enfant est une espèce de génie qui soutient la chape, la mitre et le reste des dépouilles mondaines du saint. Il est charmant d'esprit [,] de couleur et de touche. Tableau, bien dans quelques détails, mal dans l'ensemble ; du reste d'un pinceau sage et non sans force » (DPV, XIV, 269). De ce fait, même si ce tableau est « mal dans l'ensemble », le pinceau « sage et non sans force » du peintre rend la figure de l'enfant charmante, et globalement sert les détails malgré des faiblesses de composition. Par ailleurs, la force de la touche s'explique aussi en d'autres termes qui ont une signification semblable. Ainsi dans la critique sur *Saint Ambroise présentant à Dieu la lettre de Théodose* de Lagrenée aîné au Salon de 1765, Diderot décrit sa composition sage comme dans le cas de Taraval en s'attardant sur ses draperies qui « sont largement jetées, ses ajustements d'un pinceau ferme » (DPV, XIV, 80). Ainsi, au milieu de sa critique négative envers cette œuvre, le salonnier reconnaît toutefois la fermeté de la touche pour les ajustements des draperies. De même, il décrit la figure du Mars de Lagrenée dans *l'Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux* au Salon de 1767 comme « très vigoureux et le tout d'une touche plus décidée que de coutume » (DPV, XVI, 119). La touche, ici comme certains des exemples cités, semble liée à l'expression de la virilité, par le biais de cette « force » du pinceau, comme si c'étaient la décision, l'allure, la fermeté du pinceau qui déterminaient le caractère masculin des figures.

En lien avec cette dimension martiale, on peut passer à un adjectif essentiel qui apparaît souvent dans la mesure où le salonnier prend conscience de la touche du peintre, celui de touche

« vigoureuse ». De même que la force de la touche est importante, la « vigueur » est une des conditions exigées par Diderot. En se fondant sur la définition de l'*Encyclopédie*¹, nous pouvons regarder les commentaires de Diderot qui relatent la vigueur de la touche. Le salonnier conseille au peintre Le Prince, en le comparant avec Vernet, dans le *Salon de 1765* : « En opposant le travail de Le Prince à celui de Vernet, on semble avoir dit à celui-là : Jeune homme, regardez bien, et vous apprendrez à faire fuir vos lointains, à rendre vos ciels moins lourds, à donner de la vigueur à votre touche, surtout dans vos grands morceaux, à la rendre moins sourde, et à tendre à l'effet » (DPV, XIV, 223). Ainsi, donner la vigueur à la touche est nécessaire dans la représentation picturale, c'est ainsi que le salonnier admire la *Vue du port de Dieppe* [Fig. 50] de Vernet en jugeant les « actions naturelles et vraies ; figures vigoureusement et spirituellement touchées ; cependant, car il faut tout dire, ni aussi vigoureusement, ni aussi spirituellement que de coutume » (DPV, XIV, 136). La touche vigoureuse se retrouve aussi dans le portrait de Carle Vanloo par Michel Vanloo au même Salon, et Diderot décrit que « [l]a touche en est vigoureuse ; il est peint de grande manière, cependant un peu rouge » (DPV, XIV, 53). En outre, les natures mortes de plusieurs peintres ont été remarquées pour la vigueur de leur touche. Face au *Troisième Tableau de rafraîchissement* d'un peintre représentatif de ce genre, Chardin, au Salon de 1765, Diderot affirme avec satisfaction que « c'est partout la touche la plus vigoureuse » (DPV, XIV, 122). De même, malgré la critique qui va venir par la suite, le *Tableau de fruits dans un panier, éclairés d'une bougie* de Bachelier a été reconnu dans le même Salon comme un « morceau vigoureux de couleur et de touche ; c'est la vérité » (DPV, XIV, 109). Cependant, un peintre qui expose sa nature morte a été fortement critiqué, le salonnier détaille sa critique envers Roland de la Porte dans le même Salon : « Ce n'est pourtant ni la touche, ni la vigueur, ni la vérité, ni l'harmonie de Chardin, c'est tout contre, c'est-à-dire à mille lieues et à mille ans ; c'est cette petite distance imperceptible qu'on sent et qu'on ne franchit point » (DPV, XIV, 171-172). La vigueur, s'ajoutant à la force, semble doter le travail du peintre d'une dimensions artisanale, pénible qui est souvent reconnue au sculpteur mais la plupart du temps ignorée pour cet artiste du dessin et du coloris. Par ces adjectifs, et par l'importance accordée au toucher, Diderot semble ainsi impliquer que le travail du peintre est aussi une lutte avec les éléments, un corps-à-corps dont l'issue peut conférer une noblesse et une virilité supérieures aux figures dépeintes.

¹ Article « Vigueur (Grammaire) », L'*Encyclopédie*, Volume XVII, p. 272a : « grande force ; il se dit des hommes, des plantes, et des animaux, de l'âme et du corps, des membres et des qualités. Il est dans la *vigueur* de l'âge. Bacon est plein d'idées *vigoureuses*. [...] ».

Dans cette réflexion sur la vigueur de la touche, on peut aussi penser à sa corrélation avec la couleur puisqu'on la voit en particulier dans les natures mortes. Plusieurs définitions de la « touche » prouvent la liaison avec la couleur, par exemple, selon Pernety, la touche du peintre est une « manière dont le peintre applique et couche ses couleurs, ou si l'on veut, le maniement du pinceau¹. » En outre, Lacombe caractérise que « c'est de la *touche* que dépend singulièrement la beauté et la fraîcheur du coloris². » Cette triade de la couleur, de la vigueur et de la touche du peintre provient de la caractéristique fondamentale de la peinture qui est obligée de dépasser la limite matérielle de la distance d'exposition. Revenons à la définition de la « touche » chez Pernety, où il explique :

Le peintre doit imiter les objets tels qu'ils sont dans la nature, mais vus à une distance qu'on peut évaluer à celle de cinq à six pieds, [...]. Une infinité de traits délicats et légers qui sont sur le naturel, ne parviennent point à l'œil de l'artiste, qui ne saisit qu'une surface unie. Ainsi la barbe, les cheveux, les sourcils, quoique divisés en une infinité de parties, sont pris pour des masses, parce qu'elles se confondent à cette distance, et ne paraissent pas distinguées. [...] On doit donc les peindre d'un pinceau uni ; mais il faut aussi que ces masses soient relevées et *touchées* de quelques coups de lumière, fermes, francs et forts. [...] toutes les manières sont bonnes sous le pinceau des habiles artistes ; ils ont tous chargé la nature, mais d'une façon différente, et cela parce que cet éloignement d'environ six pieds où le peintre est du modèle, forme près de douze pieds de distance pour l'œil du spectateur. Par cet artifice du Peintre, la nature gagne dans l'imitation ce que la distance lui faisait perdre de sa force et les *touches* fortes se confondant avec les masses par l'éloignement, ne forment plus qu'un tout uni aux yeux du spectateur. Ces *touches* fortes sont absolument nécessaires dans les tableaux qui doivent être placés à un grand éloignement, sans elle ils n'auraient pas tout l'effet que l'on demande³.

Ainsi, le peintre en raison de l'éloignement des yeux du spectateur doit réaliser sa touche en pensant à cette donnée contraignante, et explique en partie la nécessité de conférer une touche vigoureusement à ses objets grâce à ses couleurs. Les spectateurs en face des couleurs dans la peinture peuvent bien concevoir à distance la représentation picturale. La vigueur est donc aussi primordiale pour réaliser l'illusion picturale, et même on peut dire que c'est la force de l'illusion que vise le peintre à travers la vigueur de sa touche et de ses couleurs, du moins dans les conceptions des critiques de l'époque.

Cette relation entre la couleur et la touche vigoureuse est particulièrement mise en lumière par la nature morte de Chardin. Ce peintre, qui est admiré en tant que coloriste par le salonier, exerce sa magie dans la *Raie dépouillée* [Fig. 8] au Salon de 1763 en « couches

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 537.

² Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ...*, op. cit., p. 647.

³ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 537-538.

épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus » (DPV, XIII, 380). Le spectateur perçoit l'effet de cette peinture à travers ces « couches épaisses de couleur » qui impliquent la répétition des touches de couleur de la part de Chardin. Or, l'effet de cette peinture se réalise en prenant de la distance par rapport à elle : « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit » (DPV, XIII, 380). De cette manière, le spectateur peut apercevoir cette nature morte, certes en prenant de la distance, mais en apercevant l'effet de ses couleurs constituées en touches par le peintre. Cette manière dont le peintre touche les objets avec les couleurs apparaît même dans la gravure, puisque le graveur choisit les tailles de burin « afin que l'estampe devienne d'une couleur agréable : de plus il arrive souvent que l'eau forte y mord trop, et la rend trop noire¹, (...) ». La mise en jeu de la couleur dans la gravure démontre que les touches du graveur et du peintre sont étroitement liées à la représentation de la couleur, vue à distance par les spectateurs.

D'autre part, la touche du peintre est parfois qualifiée de « spirituelle » dans la critique d'art de Diderot. Nous pouvons en revenir également à la définition de Pernety avant de préciser la relation entre la touche et cet adjectif « spirituel » : « une *touche spirituelle*, pour signifier des coups de pinceaux fiers, hardis, placés à propos et avec franchise, pour exprimer le caractère des objets, et donner de l'âme et de la vie aux figures². » Nous pouvons ainsi comprendre que la touche spirituelle se manifeste dans les peintures où les artistes peignent les figures humaines comme dans la peinture d'histoire. Il faut donner à ce qualificatif le sens étymologique « qui possède un souffle vital » ; et l'on peut remarquer avec intérêt que ce qualificatif aussi tourne autour de l'idée de force, de hardiesse, de fierté. Dans le *Salon de 1765*, Diderot fait l'éloge des *Arts suppliants* de Carle Vanloo : « Il n'y a rien à désirer ni pour la correction du dessin, ni pour l'ordonnance, ni pour la vérité. La touche est partout franche et spirituelle » (DPV, XIV, 39). Dans le même Salon, un *Espagnol à cheval* de Casanove, qui a donné au salonnier une nouvelle vision de la technique et de l'idéal, est commenté sur la question de la touche en ces termes : « Bonne touche et spirituelle, effet décidé, sans dureté » (DPV, XIV, 163). À partir de ces deux exemples dans lesquels des êtres humains sont représentés, nous pouvons nous rendre compte du fait que le salonnier met l'accent sur la touche spirituelle comme une qualité de la peinture qui saisit la vitalité. En outre, dans le *Salon de 1767*, Diderot remarque la touche du peintre en créant un dialogue fictif dans la description du *César débarquant à Cadix trouve dans le temple*

¹ Abraham BOSSE, *De la manière de graver à l'eau forte et au burin, et de la gravure en manière noire avec la façon de construire les presses modernes & d'imprimer en taille-douce*, op. cit., p. 71.

² Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 519.

d'Hercule la statue d'Alexandre, et gémit d'être inconnu à l'âge où ce héros s'était déjà couvert de Gloire (dit le César face à la statue d'Alexandre) de Vien :

Tableau sans aucun mérite que le technique... « Mais n'est-il pas harmonieux et d'un pinceau spirituel ? »... Je le veux, plus harmonieux même et plus vigoureux que le Saint Denis. Après. « N'est-ce pas une jolie figure que Caesar ? » ... Et oui, bourreau ; et c'est ce dont je me plains... « Cet ajustement n'est-il pas riche et bien touché ? cette broderie ne fait-elle pas bien l'or ? Ce vieillard n'est-il pas bien drapé ? sa tête n'est-elle pas belle ? Celles des soldats interposés, mieux encore ? Celle surtout qui est casquée, d'un esprit infini pour la forme et la touche ; ce piédestal, de bonne forme ? Cette architecture, grande ? Ces femmes sur le devant bien coloriées. »... Bien coloriées ! Mais ne les faudrait-il pas peintes plus fièrement, puisqu'elles sont au premier plan. Voilà les propose des artistes. [DPV, XVI, 114]

Cette conversation fictive comporte les idées caractéristiques du « technique » selon Diderot : un pinceau spirituel, une bonne touche, une tête d'un esprit infini pour la forme et la touche, des femmes bien coloriées. Même s'il adresse des reproches à ce peintre dans sa description avant cette conversation, les interrogations de l'interlocuteur révèlent les qualités de cette œuvre d'art en énumérant les aspects techniques bien exécutés, dont la touche spirituelle. Ce dialogue fictif nous apprend néanmoins que la vigueur et la spiritualité de la touche ne suffisent pas à former un tableau satisfaisant au goût de Diderot, et qu'il cherche plus que la simple réussite technique dont semblent se contenter les artistes qu'il fait parler dans ce passage.

Dans le *Salon de 1769*, le peintre Boucher, qui traite toujours des figures dans ses tableaux, est salué pour sa « touche hardie et spirituelle » dans le commentaire de la *Marche de bohémiens* : « Les groupes y étaient liés et distribués avec intelligence, il régnait entre eux une chaîne de lumière bien entendue ; les accessoires y étaient répandus adroitement et faits de bon goût, rien n'y sentait la peine, la touche était hardie et spirituelle : on discernait partout le grand maître » (DPV, XVI, 575). Ainsi, la touche des figures de Boucher est appréciée par Diderot, et l'« admiration pour sa touche (praise for his touch¹) » constitue souvent la base des commentaires sur ce peintre et sur Chardin, le peintre de la nature morte, qui s'attache plutôt à montrer son faire par ses objets. Or, Diderot repère la touche spirituelle même dans le paysage de Vernet au Salon de 1763 où ce paysagiste expose son *Port de Rochefort* [Fig. 60] : « Voilà ce qu'on peut appeler un ciel. Voilà des eaux transparentes. Et tous ces groupes, ce sont autant de petits tableaux vrais et caractéristiques du local. Les figures en sont du dessin le plus correct. Comme la touche en est spirituelle et légère ! » (DPV, XIII, 388) De ce fait, même dans le

¹ Ewa LAJER-BURCHARTH, *The Painter's Touch, Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2018, p. 13.

paysage, la représentation des figures peut exiger la touche spirituelle, sur laquelle Diderot n'hésite pas à s'attarder.



Fig. 60 - Claude-Joseph Vernet, *Port de Rochefort*, 1763, Peinture à l'huile, 165 x 263 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

D'ailleurs, la touche est mentionnée dans les commentaires de paysages pour l'expression de la nature. Les tableaux de Loucherbourg au Salon de 1765 représentent bien à la fois le paysage, et la figure inscrite dedans, c'est ainsi que Diderot commente :

L'un est le *Point du Jour, au printemps* ; on en voit sortir à gauche d'une cabane des troupeaux qui s'en vont aux champs. À droite, c'est une campagne. L'autre est un *Coucher du Soleil en automne, entre deux montagnes*. À droite, il n'y a que les montagnes obscures ; à gauche, les montagnes éclairées ; entre deux, une portion enflammée du ciel ; sur le devant, une terrasse sur laquelle un pâtre placé au-dessous fait monter ses animaux. Ce sont deux beaux morceaux, mais ce dernier surtout, c'est le plus piquant et le plus vigoureux. Cet homme-ci ne tâtonne pas, sa touche est large et fière. [DPV, XIV, 221-222]

Dans ces deux paysages, le salonnier loue Loucherbourg en décrivant son exécution, en particulier sa touche « large et fière » par laquelle se distinguent le paysage et un pâtre avec ses animaux. Auparavant, la touche du paysage a été critiquée comme dans le *Rendez-vous de chasse du prince de Condé dans la partie de la forêt de Chantilly nommée le Rendez-vous de la Table* de Loucherbourg au même Salon : « Vos arbres sont mal touchés et d'un vert que vous n'avez jamais vu » (DPV, XIV, 214). Ce genre de critique pour le paysage se trouve aussi dans l'*Amour rémouleur* de Lagrenée au Salon de 1767 où le salonnier écrit : « Ah quel paysage ! il

est pesant ; les arbres comme on les voit aux dessus-de-porte du pont Notre-Dame ; nul air entre leurs troncs et leurs branches ; nulle légèreté ; nulle touche aux feuilles » (DPV, XVI, 129). Ainsi, l'absence de touche dans les « feuilles » dans la représentation des arbres devient une cible de la critique du salonnier puisque celui-ci exigerait, pour que le paysage paraisse vrai et vivant, la présence d'un mouvement, d'une vigueur, d'une hardiesse qui sont tous portés par la touche.

En outre, la touche du peintre est évoquée de manière générale, en plus de désigner précisément tel ou un tel caractère d'un genre de peinture donnée. C'est alors que la touche devient une façon de qualifier le style d'un peintre, sa vision et son exécution propres, ce qui permet de le distinguer d'emblée des autres. Avant d'entamer ses commentaires sur *Le Prince* au Salon de 1765, Diderot formule une remarque sur ce peintre en disant qu'« [e]n général il possède la base de l'art, le dessin, il dessine très bien, il touche ses figures avec esprit » (DPV, XIV, 222). Par la suite, en ce qui concerne *Un Parti de troupes cosaques, tartares, etc, qui au retour d'un pillage rassemblant leur butin pour en faire le partage* de *Le Prince* dans le même Salon, le salonnier met à nouveau en avant la touche de ce peintre : « Il me semble qu'une querelle survenue entre ces brigands aurait animé cette froide composition où l'on n'est intéressé que par le pittoresque des vêtements et dont on n'a à louer que la touche des figures qui est plus large ici qu'en aucune des compositions de l'artiste » (DPV, XIV, 224). À partir de ces deux commentaires, nous pouvons concevoir que la touche des figures peut être admirée malgré les défauts de l'œuvre, comme si elle était plus essentielle. Au contraire, la touche des figures devient objet de réprobation dans le *Minerve conduisant la Paix à l'Hôtel de ville* [Fig. 49] d'Hallé au Salon de 1767 : « On dirait que Monsieur le prévôt des marchandises invite Minerve et la Paix à prendre du chocolat. Toutes les têtes de la même touche, et coulées dans le même creux » (DPV, XVI, 90). Dans cette peinture, la foule des figures qui ont toutes la même touche donne lieu à une critique de Diderot. Malgré l'importance de la touche du peintre dont on a traité, cet aspect ne peut pas entraîner à lui seul la satisfaction entière du salonnier comme on le voit dans la *Robe ou la Justice que l'Innocence désarme et à qui la Prudence applaudit* de Lagrenée au Salon de 1767 : « Cela parle aux yeux, mais cela ne dit pas le mot à l'esprit, ni au cœur. Si l'on pense, si l'on rêve à quelque chose, c'est à la beauté de la touche, aux draperies, aux têtes, aux pieds, aux mains, et à la froideur, à l'obscurité, à l'ineptie de la composition » (DPV, XVI, 121). De cette manière, la scène représentée, qui ne parle pas « à l'esprit », ni « au cœur », ne peut être appréciée que par la « beauté de la touche » à laquelle on s'attend dans cette œuvre de Lagrenée. La touche s'oppose ici à la composition, qui est plutôt

du côté du dessin. Si la touche ajoute le style et la vie, il faut bien qu'elle se fonde sur un élément de base réussi, à savoir un dessin bien pensé et bien bâti.

5.3.1. Fin/ Épais

Jusqu'ici, nous avons vu comment la touche du peintre se manifeste dans la représentation des figures de différents genres de peintures. Désormais, en allant au-delà d'une simple description de la touche du peintre, nous analyserons les diverses propriétés de l'œuvre picturale qui impliquent le sens du toucher. Du côté des spectateurs, ces propriétés picturales font ressentir une certaine manière de toucher au sein des œuvres d'art, et ce, en les mettant parfois à la place des peintres. La perception des propriétés du toucher s'associe avec l'expression des peintres pour concrétiser le toucher dans leurs œuvres.

Parmi ces propriétés, nous pouvons aborder le « fin » et l'« épais » en les reliant à la touche du peintre qu'on a déjà considérée. Afin de préciser la corrélation entre le toucher et chaque propriété picturale, nous allons regarder la définition établie par les théoriciens. La définition de la « finesse » de Pernetty contient ce rapport du « fin » à la touche dans la peinture : « se dit de l'expression et de la touche. La première s'entend de la vérité de l'expression, relativement au caractère des personnes et à la circonstance de l'action. La finesse de la touche s'entend des coups hardis, fermes et expressifs qui caractérisent et donnent la vie aux figures et aux autres objets¹. » La finesse de l'expression semble ainsi renvoyer à l'histoire que raconte le tableau, à l'intensité et à la vérité de la scène relatée, et la finesse de la touche renvoie à une donnée semblable mais à une échelle plus petite : non plus celle de la scène dans sa totalité, mais telle figure ou tel détail, doté d'une vie et d'un mouvement compatibles avec la scène. De ce fait, cette propriété de la touche est remarquée dans les œuvres d'art, y compris par Diderot. Dans le commentaire de l'*Enfant gâté* [Fig. 27] de Greuze au Salon de 1765, le salonnier décrit cette figure : « La tête de l'enfant est de toute beauté, j'entends de beauté de peintre, c'est un bel enfant de peintre, mais non pas comme une mère le voudrait. Cette tête est de la plus grande finesse de touche » (DPV, XIV, 185). Cette finesse de la touche peut s'élargir à la notion du « fini » dans la peinture, ce qui signifie « un tableau travaillé avec grand soin jusqu'aux moindres parties. Il se dit aussi d'une touche fine, délicate et ménagée jusqu'au degré de perfection dont le peintre était capable². » De ce point de vue, *La Justice et la Clémence* [Fig. 42] de Lagrenée au Salon de 1765 est une réussite : « [l]es pieds, les mains, tout est fini et du

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 322.

² *Ibid.*

plus beau fini » (DPV, XIV, 82-83). Dans cette toile, les corps des figures sont finis jusqu'au moindre détail, et cela devient une propriété reconnue à cette œuvre par Diderot.



Fig. 61 - Joseph-Marie Vien, *Saint Grégoire pape*, 1767, Peinture à l'huile, 251 x 182 cm, Montpellier, Musée Fabre.

Le caractère épais de la touche est plutôt mentionné pour les objets que pour les figures puisqu'il y a un caractère lié « à la dimension, ou relativement au nombre, ou relativement à la consistance » d'après Diderot dans l'*Encyclopédie*¹. Ce caractère se trouve dans un objet tactile du *Saint Grégoire pape* [Fig. 61] de Vien au Salon de 1767 : « on prendrait facilement pour une étoffe blanche épaisse ; sans tout ce vêtement qui sent un peu le mannequin, celui qui s'en tient au technique et qui ne s'interroge pas sur le reste, peut être content... » (DPV, XVI, 116). Ainsi, l'étoffe blanche du saint est critiquée pour son épaisseur qui ne parvient pas à rendre la figure vivante et réelle, mais fait penser au contraire au mannequin qui a peut-être servi de modèle au peintre dans l'atelier. Toujours dans ce sens de l'épaisseur, on peut réfléchir au caractère propre de Chardin qui traite beaucoup des objets dans sa peinture. Son style d'exécution d'après Guillaume-Thomas Raynal (dit l'abbé Raynal) était qu' « il place ses couleurs l'une après

¹ Article « Épais (*Gramm*) », L'*Encyclopédie*, Volume V, 1755, p. 743b.

l'autre sans presque les mêler, de sorte que son ouvrage ressemble un peu à la mosaïque de pièces de rapport¹, [...] ». Ce style du peintre de la nature morte produit les « couches épaisses de couleur » (DPV, XIII, 380) dans sa *Raie dépouillée*, où les touches accumulées font que la couleur reste longtemps, comme Diderot l'a remarqué sur Chardin et Vernet, jusqu'à « douze ans du moment où ils peignent » (DPV, XVI, 172). De cette façon, la touche du peintre permet à son tableau de surmonter la distance avec le spectateur, et même rend parfois nécessaire un temps durant lequel le « coloris un peu cru devait s'atténuer² ». Or, du côté des spectateurs, l'épaisseur est perçue comme un facteur qui évoque l'impression du toucher en leur faisant imaginer les touches des artistes.

5.3.2. Léger/Lourd

Les aspects « léger » et « lourd » peuvent aussi être exprimés, quant à eux, en évoquant le sens du toucher dans les œuvres d'art. Dans l'*Encyclopédie*, la définition de « léger, légèreté (Peinture) » est la suivante : « pinceau léger, légèreté de pinceau, se dit lorsqu'on reconnaît dans un tableau la sûreté de la main, et une grande aisance à exprimer les objets³. » Cette propriété picturale est réservée cette fois à la seule touche du peintre, qui a un talent de manier son pinceau légèrement sans difficulté, avec détermination. D'ailleurs, la touche du peintre, qu'elle soit légère ou vigoureuse, doit toujours être exprimée avec une « sûreté » de la main qui suit l'« intentionnalité » du geste de peintre ; autrement dit, la touche reste obligée de montrer le dessein de l'artiste. Au Salon de 1763, Diderot fait l'éloge des objets exprimés légèrement par Vien en commentant sa *Marchande à la toilette* [Fig. 48] : « Rien n'est comparable aux fleurs pour la vérité de la couleur et des formes, et pour la légèreté de la touche » (DPV, XIII, 363). Ainsi, le salonnier suit la légèreté de la touche qui exprime bien le sujet de la toile.

Parmi les objets picturaux qui se caractérisent par leur légèreté, il y a la draperie qui est souvent accompagnée de l'adjectif « léger ». Pour la représentation de la draperie dans les toiles, il est nécessaire d'avoir la légèreté adéquate étant donné que « le peintre dessine d'abord le nu, puis les draperies par-dessus⁴ » d'après Elisabeth Lavezzi : rappelons que dans la représentation de la chair des figures, il s'agit de bien représenter, de faire sentir le nu parfois en employant adroitement les draperies qui couvrent la chair. De ce fait, le salonnier remarque la draperie bien exécutée dans la toile de l'*Aîné des Amours qui fait faire l'exercice à ses cadets* de Carle

¹ *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., op. cit.*, Tome 1, p. 464.

² Hans MØLBJERG, *Aspects de l'esthétique de Diderot*, J. H. Schultz forlag, Copenhague, 1964, p. 173.

³ Article « Léger, légèreté (Peinture) », *L'Encyclopédie*, Volume IX, 1765, p. 352b.

⁴ Élisabeth LAVEZZI, *Diderot et la littérature d'art, Aspects de l'interjette des premiers Salons, op. cit.*, p. 49.

Vanloo au Salon de 1763 : « cet Amour qui commande à ses cadets, est peint à merveille. Sa draperie blanche est d'une touche légère » (DPV, XIII, 345). De même, pour la *Chasteté de Joseph* de Deshayes au même Salon, le salonnier remarque le « linge léger » qui dissimule et en même temps expose le corps de la femme. En dehors de la peinture d'histoire qui souligne les figures historiques en les couvrant de draperie, on peut constater l'utilisation récurrente d'un tissu aux dimensions plus humbles, le mouchoir, qui montre sa légèreté dans la *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* [Fig. 25] de Greuze au Salon de 1765 : « Tout enchante en elle jusqu'à son ajustement ; ce mouchoir de cou est jeté d'une manière ! il est d'une souplesse et d'une légèreté ! » (DPV, XIV, 180). Cette fois, l'aspect léger du mouchoir de cou devient un élément à admirer indépendamment de la chair de la figure dans cette scène de genre. Le léger est également présent dans les paysages, où la touche légère représente des objets pittoresques qui conservent un aspect réel dans les œuvres d'art. Avant de commenter Vernet, qui est le fameux paysagiste apprécié tout au long des *Salons*, Diderot écrit pour vanter son art : « S'il répand des nuages dans l'air, comme ils y sont suspendus légèrement ! » (DPV, XIII, 387). Cette louange se continue dans le commentaire des *Deux Vues des environs de Nogent-Sur-Seine* du même peintre au Salon de 1765 où le salonnier compare Le Prince et Vernet : « beaucoup d'esprit, de légèreté et de naturel dans les figures de Le Prince, mais de la faiblesse, de la sécheresse, peu d'effet. L'autre [Vernet] peint dans la pâte, est toujours ferme, d'accord, et étouffe son voisin. Les lointains de Vernet sont vaporeux, ses ciels légers » (DPV, XIV, 137). L'absence de légèreté dans le paysage est regrettée dans l'*Amour rémouleur* de Lagrenée au Salon de 1767 : « nul air entre leurs [arbres] troncs et leurs branches ; nulle légèreté ; nulle touche aux feuilles » (DPV, XVI, 129). En nous fondant sur ces commentaires, nous pouvons nous rendre compte du fait qu'il est nécessaire d'exprimer la nature à travers la légèreté de certains objets naturels dans les paysages. Cette légèreté des fleurs, des arbres, des nuages renvoie à leur caractère virevoltant dans la nature, et suggère le vent qui souffle, sollicitant à nouveau le toucher des spectateurs.

Le caractère « lourd », situé aux antipodes du caractère « léger », est défini ainsi chez Pernety : « LOURD, qui n'est pas peint ou dessiné avec légèreté, franchise, avec élégance, dont les contours ne sont pas coulants, dont les formes ne sont pas de bon goût¹. » De cette définition, on peut constater que cette propriété comporte plutôt un sens péjoratif, pour décrire des œuvres mal exécutées. La définition de Pernety est, en effet, exclusivement négative : le lourd est ce qui est raté, ce qui n'est pas léger. Dans la description d'*Un Paysage où Sainte Geneviève reçoit*

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 394.

la bénédiction de Saint Germain de Millet Francisque au Salon de 1765, Diderot assène lapidairement « [c]ouleur triste, touche lourde » (DPV, XIV, 130). Ce commentaire sur la touche lourde du peintre rappelle le fait que la touche doit d'abord représenter l'intentionnalité du peintre ; dans cette œuvre, la lourdeur de la touche n'exprime pas bien le sujet. Le mécontentement au sujet de la touche lourde persiste dans l'adresse à Descamps au même Salon : « Vous peignez gris, Monsieur Descamps, vous peignez lourd et sans vérité » (DPV, XIV, 175). Hallé est aussi critiqué pour sa *Minerve conduisant la Paix à l'Hôtel de ville* au Salon de 1767 : « Toutes les têtes de la même touche, et coulées dans le même creux. [...] Même couleur aux fleurs. Elles sont lourdement touchées et sans finesse » (DPV, XVI, 90). Ainsi, la lourdeur de la touche des peintres devient un élément à critiquer pour le salonnier. Cette lourdeur semble dénoter une impossibilité pour les figures représentées de se détacher de la toile, de migrer dans l'imagination du spectateur, en bref de réaliser totalement l'illusion picturale en s'arrachant à leur simple condition matérielle.

Ce caractère peut aussi se trouver dans l'étoffe, du moins lorsqu'elle est manquée, puisque, comme on l'a vu, l'étoffe la plus réussie est la plus légère à l'inverse. En particulier, les œuvres d'Hallé le montrent bien, comme son *Abraham reçoit les anges qui annoncent à Sara qu'elle sera mère, malgré sa vieillesse* dans le Salon de 1763 au sujet duquel Diderot commente « [l']Abraham est très mal drapé. On ne sent nulle part le nu sous cet amas d'étoffe lourde et de couleur de terre » (DPV, XIII, 358). Contrairement au « léger » qui décrit bien le nu à travers la draperie, le « lourd » empêche le peintre de bien suggérer la chair. Face à la *Justice de Trajan* [Fig. 10] au Salon de 1765 d'Hallé, Diderot écrit sur la figure de Trajan qu' « [o]n lui a donné pour manteau une lourde couverture de laine cramoisie mal teinte » (DPV, XIV, 67). Même dans son *Éducation des pauvres* au même Salon, « [l]e tout lourd de dessin et de draperie et d'une platitude de couleur à faire plaisir » (DPV, XIV, 74). Ainsi, la lourdeur de l'étoffe devient un déclencheur de la critique chez Diderot. En outre, nous pouvons constater plusieurs occurrences où le salonnier souligne la lourdeur de la draperie dans la peinture : pour le *Saint Pierre pleurant son péché* de Lagrenée en 1765, Diderot critique saint Pierre « point d'humeur ; draperie lourde ; mains trop petites » (DPV, XIV, 92). En face de l'*Enfant gâté* de Greuze dans le même Salon, le salonnier remarque que « [s]es vêtements sont lourds, surtout le linge » (DPV, XIV, 185). De cette manière, l'indication du caractère lourd devient suffisant, dans le langage de Diderot, pour exprimer une description péjorative sans rajouter de critiques plus précises.



Fig. 62 - Louis Michel Vanloo, *Mademoiselle la princesse de Chimay, Mr le chevalier de Fitz-James*, 1767, Peinture à l'huile, 67 x 67 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Dans le *Salon de 1767*, en commentant la *Mademoiselle la princesse de Chimay, Mr le chevalier de Fitz-James* [Fig. 62] de Michel Vanloo, Diderot expose sa critique en interrogeant directement la figure féminine : « Princesse, dites-moi, ne sentez-vous pas combien ce rideau que vous tirez est lourd » (DPV, XVI, 85). Cette fiction créée par le salonnier incite le spectateur à remarquer la lourdeur du rideau représenté, mais elle appelle la figure elle-même à ressentir les impressions tactiles de ce rideau. Au même Salon, le *Saint Grégoire pape* de Vien est jugée plutôt favorablement concernant la chair, mais une étoffe trop lourde gâche l'ensemble : « Il est certain [...] que cette main droite est bien dessinée, bien de chair, du ton de couleur le plus vrai et sort du tableau ; et que, sans cette chape qui est lourde ; sans ce linge qui n'imité pas le linge, [...] celui qui s'en tient au technique [...] peut être content... » (DPV, XVI, 115). Dans cette représentation d'une figure sainte, l'étoffe lourde de Grégoire constitue un élément à critiquer, sans doute aussi car elle coïncide mal avec la sainteté de l'homme représenté, à tel point que le salonnier en vient à approuver le portrait en partie seulement. Enfin, de même que la légèreté était appréciée dans les paysages (concernant le nuage en particulier), la lourdeur du même nuage condamne un autre paysage, celui de *Diane et Endymion* de Lagrenée au Salon de 1765, dont le « nuage lourd » (DPV, XIV, 82) empêche de percevoir la vigueur du coloris des figures principales.

5.3.3. La touche moelleuse

L'idée d'une touche moelleuse et d'un aspect doux peut être trouvée dans les *Salons* en dehors de la chair des figures dont nous avons traité auparavant. Diderot mentionne la touche « moelleuse¹ » de certains peintres dans sa critique d'art. Tandis que la mollesse joue pour la chair le rôle d'attirer les yeux, de renforcer le sentiment de la chair pour la représentation des figures, la mollesse de la touche et de la draperie apparaît souvent en un sens négatif.

Dans le *Salon de 1765*, la peinture *Vénus et Adonis* de Taraval est critiquée en raison de l'excès de moelleux dans la touche qui dépeint la figure d'Adonis : « Quand je demande à Falconnet pourquoi celui qui a su faire une Vénus aussi belle me fait à côté un aussi plat Adonis, il me répond que c'est parce qu'il a fait le visage de l'homme comme les fesses de la femme. La mollesse de pinceau qui le [secondait] dans une de ses figures ne convenait pas à l'autre figure » (DPV, XIV, 270). Ainsi, la mollesse de pinceau de Taraval est repérée comme un élément déplaisant chez le salonnier puisque sa touche moelleuse ne correspond pas au caractère de la figure. Les peintures exposées au Salon de 1767 par Lagrenée sont critiquées : « Ces quatre morceaux, sont d'un pinceau moelleux ; celui de la Religion et de la Vérité est seulement, je ne puis pas dire sale, mais bien un peu gris » (DPV, XVI, 124-125). Cette condamnation de la mollesse de pinceau se présente également par d'autre terme le « mou de touche » dans la *Force d'union* d'Hallé au Salon de 1767 : « Tableau détestable de tout point de dessin, de couleur, d'effet, de composition, pauvre, sale, mou de touche, papier barbouillé sous la presse de Gautier. Ce n'est que du jaune et du gris » (DPV, XVI, 92). Dans cette toile, le « mou de touche » est critiqué, le « mou » qui « cède facilement au toucher, qui reçoit facilement l'impression des autres corps » selon la définition de l'Académie française (3^{ème} édition, 1740). De cette façon, dans le cas où la mollesse est sensible dans la touche des peintres, elle amène la critique de Diderot. Elle s'oppose clairement, en cela, à la vigueur que Diderot appelle de ses vœux.

En outre, la mollesse de la touche est aussi un défaut pour l'étoffe et la draperie comme on le voit dans les *Salons*. Déjà dans la définition de la « mollesse » de Pernetty, celui-ci explique que « [l]a *mollesse* dans les draperies est un défaut : il faut que les plis en soient bien prononcés, quoique sans sécheresse et sans être cassés². » De même que la touche moelleuse dans la représentation de figures est réprimandée, la mollesse des draperies suscite un regard

¹ D'après Pernetty, la définition de « MOELLEUX » : « c'est en Peinture l'opposé de dur et de sec. Le *moëlleux* dans le Dessin signifie ce coulant des contours, cette douceur dans les traits qui les empêche, de trancher sensiblement. » Dans le *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 413.

² Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 413.

critique de la part du salonnier. La mollesse du vêtement est ainsi critiquée dans le *Jésus-Christ baptisé par Saint Jean* de Lépicié au Salon de 1765 : « Et ce vêtement mou, flexible et doux, si vous me donnez cela pour une peau de mouton, vous avez raison, c'en est une en effet, mais bien peignée, bien soufrée, bien blanche, bien passée en mégie, et nullement celle de l'homme des forêts et de la montagne » (DPV, XIV, 244).

Toutefois, les touches moelleuses des draperies et des étoffes ne se montrent pas tout le temps comme un défaut chez Diderot. Par exemple, dans la *Chasteté de Joseph* de Deshayes au Salon de 1763, une « grosse étoffe » qui est moelleuse renforce l'allure gracieuse de Joseph : « Une grosse étoffe à fleurs et à fond vert, forte et moelleuse, descend en plis larges et droits, et couvre le chevet du lit » (DPV, XIII, 371). Et aussi, les draperies dans *La Bonté et la Générosité* [Fig. 56] de Lagrenée au Salon de 1765 sont décrites avec des termes positifs : « Ce morceau offre l'exemple d'une belle draperie et d'une draperie commune. Celle qui est bleue et qui couvre les genoux de la Bonté est large, à la vérité, mais un peu dure, sèche et raide ; celle au contraire qui revêt les mêmes parties à la Générosité, large comme l'autre, est encore douce et molle » (DPV, XIV, 84). En se fondant sur les commentaires contradictoires auxquels la mollesse donne lieu au sujet de la draperie, nous pouvons conclure que Diderot ne se limite pas à considérer systématiquement la mollesse des draperies comme un défaut en soi, mais que plutôt il prend en considération l'adéquation ou l'inadéquation entre la mollesse et le sujet.

La mollesse de l'expression se trouve également dans l'imitation de la nature : lorsque le salonnier imagine un site délicieux dans ses *Essais sur la peinture*, il dit « [s]i je vois une verte prairie, de l'herbe tendre et molle, un ruisseau qui l'arrose, un coin de forêt écarté qui me promette du silence, de la fraîcheur et du secret, mon âme s'attendrira ; [...] » (DPV, XIV, 361). De ce fait, l'herbe « tendre et molle » est une des composantes qui constitue le paysage idéal chez Diderot, comme il le mentionne dans les *Grâces* de Carle Vanloo au Salon de 1765 où il imagine l'endroit idéal en disant « [c]'était sur l'herbe molle de la prairie, au voisinage d'une forêt, qu'elles chantaient et qu'elles dansaient » (DPV, XIV, 33). Cependant, la mollesse de l'herbe n'est pas toujours admirée, car il faut qu'elle soit exprimée convenablement ; la *Madeleine dans le désert* du même peintre au Salon de 1761 en est la preuve de ce côté, puisque Diderot dit à son sujet que « [c]ette pelouse est trop verte. Cette herbe trop molle » (DPV, XIII, 218). En employant l'adverbe « trop », il insiste sur le fait que la mollesse excessive de l'herbe n'est pas appropriée à l'expression vraisemblable de la nature. En dehors de l'herbe, les masses de rochers qui sont douces composent une nature délicieuse dans les *Paysages* de Louthembourg au Salon de 1763 : « voyez ces masses de rochers, comme elles sont grandes et nobles, comme elles sont douces et dorées dans les endroits où la verdure ne les couvre point, et comme elles

sont tendres et agréables où les tapisse encore ! » (DPV, XIII, 384). Dans ce site, la douceur des rochers rend la nature idéale.

Par ailleurs, la mollesse peut se présenter sous la forme de l'adverbe « mollement ». Par exemple, dans la description du paysage de Louthembourg au Salon de 1765, Diderot décrit : « Précipite tes pas, grimpe vite sur quelque colline élevée, et de là contemple la surface de cet océan qui ondule mollement au-dessus de la terre, [...] » (DPV, XIV, 211). Cet adverbe implique le sens du toucher en métaphorisant par la mollesse la vitalité de la nature ; en imaginant l'océan qui « ondule mollement au-dessus de la terre », nous pouvons ressentir l'impression moelleuse du toucher. Cet adverbe s'emploie aussi dans l'expression de figures humaines, comme dans le *Combat de Diomède et d'Énée* de Doyen au Salon de 1761 où Diderot décrit sa scène idéale avec la figure Vénus qui a « son corps mollement balancé dans les airs » (DPV, XIII, 254). L'allure du corps de Vénus est exprimée par cet adverbe, qui sollicite le sens du toucher. Par ailleurs, le salonnier invente un adverbe afin d'exprimer la manière dont la mollesse d'un personnage est représentée dans le *Salon de 1763* : l'« enfant Jésus est mollètement peint » (DPV, XIII, 355) dans la toile de Boucher *Le Sommeil de l'enfant Jésus*.

5.3.4. « Roide » : raideur du corps

La propriété opposée à la mollesse est le « raide » qui se présente parfois dans la peinture. Ce terme vient du latin *rigidus* qui signifie « dur » et est employé sous la forme de l'adjectif « roide » depuis le XII^e siècle jusqu'à la modernisation en « raide ». L'adjectif n'a hérité que du sens péjoratif de l'adjectif latin, puisqu'il renvoie surtout à une matière inflexible, à laquelle manque la souplesse. Selon le *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e édition, actuelle¹), les définitions de ce terme se divisent par différentes catégories, parmi lesquelles il existe l'analogie de définition aux Beaux-Arts par une énumération d'exemples : « Par analogie. BEAUX-ARTS. *Ce drapé est raide. Le dessin de cette figure est trop raide* ». Nous pouvons préciser l'emploi artistique du terme, en nous rapportant aussi à la définition de Pernety : « Un dessein *roide* est celui dont les contours ne sont pas ondés et flamboyants, dont le trait est rendu avec sécheresse, avec contrainte. Une attitude *roide* est celle qui est outrée par rapport à la

¹ « Raide » : « 1. Qu'on a peine à courber, plier, fléchir ; rigide. *Cette étoffe encore neuve est toute raide. Du linge raide d'amidon, d'apprêt. Les feuilles de l'agave sont raides et pourvues de piquants.* Surtout en parlant des parties du corps. *Des membres raides de froid. Son bras gauche est resté raide depuis cet accident. Des cheveux raides,* qui ne bouclent pas, ne frisent pas. Par extension. En parlant d'une personne et, par métonymie, de ses mouvements, de son maintien. Qui se meut sans souplesse, sans aisance, sans grâce ; rigide, figé. *Être, se tenir raide. Une attitude, un air raides.* Par analogie. BEAUX-ARTS. *Ce drapé est raide. Le dessin de cette figure est trop raide.* [...]

2. Qui est très tendu, qui n'est pas ou plus lâche. [...]

3. Qui présente une forte inclinaison, une forte déclivité. [...]

4. Difficile à admettre, à accepter. [...]

raideur des muscles, dans le temps qu'ils devraient être représentés plus simples¹. » Dans les deux séries de définitions, la raideur est associée négativement à ce qui est privé d'une forme de langueur naturelle et vitale.

La raideur de la touche, pour la rapporter à ce qui nous occupe, doit dès lors désigner un technique où manque l'expression des rondeurs, respirations, humeurs qui font la vie, renvoyant même, dans l'imaginaire linguistique, à une forme de rigueur cadavérique qui serait éloquente sur l'échec du peintre à donner une impression de vraisemblance et de vie. Nous pouvons observer les cas où Diderot souligne la « raideur² » des figures représentés. Dès le *Salon de 1759*, le salonnier se montre assez critique pour cette raison de la production de Greuze : « Les Greuze ne sont pas merveilleux cette année. Le faire en est roide, et la couleur fade et blanchâtre » (DPV, XIII, 80). Ici, la raideur vient qualifier un ensemble d'œuvres, presque une période dans la vie de Greuze, comme une mauvaise passe dans sa carrière où ses tableaux ne seraient dotés d'aucune vie, ce que suggère aussi l'absence de couleur et de piquant. En creux, c'est aussi en raison de son aversion pour la raideur que Diderot salue l'une des rares peintures de Le Prince dont il dise du bien, le *Baptême russe* [Fig. 15] au Salon de 1765 : « Comme il tient bien sa tête ! Comme cette tête est bien placée ! Comme ses cheveux sont bien jetés ! La physionomie distinguée qu'il a ! Comme il est droit sans être ni maniéré ni raide ! » (DPV, XIV, 237).

L'accusation de raideur se met souvent à tenir lieu d'une critique plus explicite, comme si ce terme à lui seul justifiait un échec global de la représentation, et impliquait une myriade de petits défauts plus précis ; on l'observe déjà dans le *Salon de 1763* dans lequel les lecteurs du *Martyre de saint Denis* de Brenet sont décrits ainsi : « Vos lecteurs sont faibles de couleur, froids et un peu roides » (DPV, XIII, 401). Le salonnier décrit les figures dans les tableaux simplement avec cet adjectif comme dans le même Salon face à l'*Andromaque éplorée devant Ulysse* [Fig. 39] de Doyen où il dit que « [c]et Ulysse droit, roide, froid, sans caractère a été pris dans la boutique d'un vannier » (DPV, XIII, 405). Plusieurs occurrences semblables se rencontrent dans le *Salon de 1765* : « Celle [Grâce] du milieu est raide » (DPV, XIV, 33) ; « mais ne regardez pas le Saint Jean, il est raide, engoncé et sans finesse de nature » (DPV, XIV, 88) ; « Cette enfant qui tient un oiseau est raide » (DPV, XIV, 175) ; « Petit capucin bien raide, bien de bois, bien rapidement drapé » (DPV, XIV, 187) ; « Le batelier vu par le dos est raide,

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 505.

² Selon Pernety, la définition « FLEXIBILITÉ » explique la notion de « raideur » par l'opposition de ces deux notions : « FLEXIBILITÉ dans les contours. C'est le contraire de roideur, c'est-à-dire, un trait conduit d'une manière ondoyante, qui semble suivre et exprimer la mollesse des chairs, et la souplesse des muscles. », dans *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 324.

sec et de bois » (DPV, XIV, 207) ; « un Christ sec, raide, ignoble, qui est de je ne sais quoi, car ce n'est ni de la chair, ni de la pierre, ni du bois » (DPV, XIV, 210) ; « ce Joseph est raide, court, sans grâce, sans belle couleur, sans expression, sans intérêt » (DPV, XIV, 250). Ces nombreux commentaires clarifient le fait que la raideur des figures représentées est une des raisons pour lesquelles le salonnier critique l'expression des personnages, et raccourcit spectaculairement ses critiques, qui en deviennent souvent lapidaires. En passant par cette récurrence d'un même style de description et de critique, Diderot en arrive à ironiser sur cette propriété dans le *Salon de 1767* face à la *Mademoiselle la princesse de Chimay, Mr le chevalier de Fitz-James* [Fig. 62] de Michel Vanloo : « Il est difficile de dire lequel du frère et de la sœur est le plus roide et le plus froid » (DPV, XVI, 85).

Par ailleurs, la « raideur » est parfois mentionnée pour qualifier seulement une partie du corps des figures représentées. Elle n'est donc plus nécessairement cette critique globale et définitive par laquelle Diderot règle le sort d'une œuvre en quelques mots. Dans la *Justice de Trajan* [Fig. 10] d'Hallé au Salon de 1765, les jambes et le bras du Trajan sont ciblés : « Les jambes du Trajan sont de bois, raides comme s'il y avait sous l'étoffe une doublure de tôle ou de fer-blanc. [...] Mais c'est le bras et la main de cet empereur qu'il faut voir, le bras pour le raide, la main et le pouce pour l'incorrection de dessin » (DPV, XIV, 68). De même, dans la description de *La Bonté et la Générosité* [Fig. 56] de Lagrenée au même Salon, Diderot précise : « la Générosité est riche d'ajustement, comme elle doit. L'enfant qui est à côté de cette dernière figure est mauvais : le bras qu'il tend est raide, du reste sans détails de nature et rouge de ton » (DPV, XIV, 84). Ainsi, même si cela ne concerne qu'un personnage secondaire, le salonnier se concentre sur son bras raide et en fait un objet de critique. Dans le même Salon, Diderot décrit aussi l'*Anacréon* de Restout fils en disant que son « cou est raide » (DPV, XIV, 275). Il existe toutefois des cas, certes rares, où la raideur peut être convoquée comme un élément positif, car il s'accorde avec le sujet : c'est le cas du *Portrait de M. Wille, graveur* de Greuze au *Salon de 1765* : « Très beau portrait. C'est l'air brusque et dur de Wille, c'est sa raide encolure, c'est son œil petit, ardent, effaré, ce sont ses joues couperosées » (DPV, XIV, 192). La raideur ne concerne ici qu'une partie du visage représenté, mais elle est appréciée car elle connote la rigueur de caractère du personnage, et s'accorde avec son air « brusque et dur ».

Enfin, nous pouvons nous attarder sur une autre notion liée à cette « raideur », c'est le « maniement maladroit du mannequin¹ », accessoire très courant dans les ateliers mais qui mène

¹ Marie-Irène IGELMANN, « La métaphore du mannequin chez Diderot », *Diderot et les simulacres humains, Mannequins, pantins, automates et autres figures*, Sous la direction de Aurélia Gaillard et Marie-Irène Igelmann, n°31, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, p. 122.

à certains défauts récurrents que Diderot débusque inlassablement. Au cours de leur processus de création, il peut ainsi arriver que les peintres en viennent à exprimer un personnage comme un « mannequin » qui manque de naturel. Dans le préambule de ses commentaires sur la sculpture au *Salon de 1765*, Diderot associe des caractéristiques sculpturales au peintre Roslin : « c'est la statue seule, isolée, solide, prête à se mouvoir. C'est comme le beau point d'Hongrie de Roslin sur des mains de bois, son beau satin, si vrai, sur des figures de mannequin » (DPV, XIV, 285). À travers le terme « mannequin¹ », le salonnier démontre son attitude critique envers la figure qui n'est pas naturelle ; la toile de Roslin mentionnée est *Un Père arrivant dans sa terre où il est reçu par ses enfants dont il était tendrement aimé* au même Salon où Diderot dit : « Mais s'il ne faut pas habiller un homme comme un mannequin, il ne faut pas habiller un mannequin comme un homme. [...] Puisque toutes les figures sont mannequinées, il fallait mannequiner aussi les draperies » (DPV, XIV, 144). Ainsi, l'usage abusif du mannequin va de pair avec la « raideur » car le peintre réduit l'humanité de la figure aux allures mécaniques du mannequin. De même, dans le *Rendez-vous de chasse du prince de Condé dans la partie de la forêt de Chantilly* (dit *le Rendez-vous de la Table*) de Loucherbourg dans le même Salon, Diderot critique : « Ce n'est pas tout, c'est que vos chasseurs et vos amazones sont raides et mannequinées » (DPV, XIV, 214).

5.3.5. Sec/mouillé

Nous pouvons rattacher la problématique de la raideur en peinture à celle de la « sécheresse ». Les figures accusées de raideur sont, en effet, souvent accusées aussi d'être sèches, du moins dans plusieurs occurrences du *Salon de 1765* comme « [l]e batelier vu par le dos est raide, sec et de bois » (DPV, XIV, 207), « un Christ sec, raide, ignoble, qui est de je ne sais quoi, car ce n'est ni de la chair, ni de la pierre, ni du bois » (DPV, XIV, 210). Dans la définition du *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e édition, 1762), le « Sec² » se dit « par

¹ Dans le *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, ...de Jacques LACOMBE, *op. cit.*, p. 384-385, le mot « MANNEQUIN » est défini : « C'est une figure factice de bois, d'osier, de carton ou de cire, dont les membres sont mobiles et prennent tous les mouvements que le Peintre veut leur donner, soit pour disposer des draperies, soit pour dessiner quelqu'attitude. Il ne faut point que les draperies sentent le Mannequin, c'est-à-dire, qu'on doit éviter de rendre les plis durs et roides, tels que sont pour l'ordinaire ceux des étoffes qu'on arrange sur le Mannequin. [...] »

² Chez Pernety, le « Sec » est utilisé « en Peinture pour exprimer la dureté du passage de la lumière aux ombres, ce qui est occasionné par la proximité trop sensible des clairs aux bruns, (...). Ce terme se dit aussi des contours tranchés durement, ou trop fortement exprimés, et d'un coloris dont les tons n'ont pas assez d'accord et d'union. » dans *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, *op. cit.*, p. 513. D'ailleurs, Lacombe définit ce terme : « c'est l'opposé de moelleux. On l'emploie pour désigner le passage trop sensible des clairs aux bruns ; il se dit aussi d'un dessein qui tranche durement dans les contours. Un ouvrage *sec* n'offre que des traits trop fortement exprimés, et un coloris dont les tons sont disgracieux et sans union. On dit faire ou peindre *sec*, un pinceau *sec*. » dans *Dictionnaire portatif des beaux-arts ...*, *op. cit.*, p. 597.

opposition à moite, à mouillé, à onctueux, à gras, etc. » et « on dit en peinture et en sculpture, qu'*Un ouvrage est sec*, quand les contours sont marqués durement, sans agrément et sans tendresse. » On voit ici que la définition du sec est voisine de celle de la raideur, mais avec moins de connotation péjorative : elle exprime seulement la dureté par un trait ferme. Cela ne signifie pas que la sécheresse ne puisse pas aussi être objet de reproche en fonction du sujet représenté.

Dans ce contexte, nous pouvons concevoir que le terme « sec » est employé dans un sens négatif lorsque le salonnier examine des toiles qui échouent à rendre la vitalité des personnages. Dans le *Salon de 1761*, Diderot commente le *Roi reçu à l'hôtel de ville par M le gouverneur, le prévôt des marchands et les échevins* de Roslin : « Et puis ce monarque long, sec, maigre, élancé, vu de profil, avec une petite tête couverte d'un chapeau retapé n'a-t-il pas l'air d'un escroc qui a la vue basse » (DPV, XIII, 251). Au Salon suivant en 1763, le salonnier expose certains défauts de l'exécution d'Amédée Vanloo pour le *Saint Dominique prêchant devant le pape Honoré III* : « J'en suis sûr comme si je lui avais vu la main dans la poche ; mais il l'a un peu gâté, en le faisant sec et long » (DPV, XIII, 377-378). Ainsi, les peintres abîment-ils parfois leurs personnages en les rendant secs. Cet aspect se manifeste plusieurs fois dans le *Salon de 1765* : « Le pèlerin qui les [roches] traverse est pauvre, mesquin, dur et sec » (DPV, XIV, 140) ; « Rien ne remplace dans le tableau de Lépicié l'intérêt qu'il a négligé ; il n'y a ni harmonie ni noblesse ; il est sec, dur et cru » (DPV, XIV, 243) ; « Cet Argus endormi est bien maigre, bien sec comme le doit être un surveillant, mais il est raide et hideux comme aucune figure ne doit être en peinture » (DPV, XIV, 250). De même que la raideur de personnages donne lieu à des commentaires critiques très courts, les figures jugées sèches sont mentionnées avec reproche dans des descriptions courtes de Diderot, comme si elles ne valaient pas la peine qu'il en dise plus. Par ailleurs, dans le *Salon de 1767*, l'allégorie de la Vérité dans *Le Clergé ou la Religion qui converse avec la Vérité* de Lagrenée est décrite ainsi : « Devant elle, une Vérité, son aînée de quelques années, toute nue, sèche, blafarde, sans tétons, le corps hommasse, [...] » (DPV, XVI, 122). La sécheresse du nu semble renvoyer plutôt ici à un manque de sentiment de la chair, comme le suggèrent les autres reproches : l'allégorie est, classiquement, incarnée dans des corps parfaits, délicats, surtout pour représenter un concept aussi élevé que la Vérité – d'où l'échec du peintre ici. Plusieurs figures dans la peinture sont dépeintes succinctement par ce terme « sec » afin d'exprimer le mécontentement de Diderot. D'ailleurs, celui-ci se réfère parfois à cette propriété de la peinture en se focalisant sur une partie du corps du personnage comme c'est le cas de *La Course d'Hippomène et d'Atalante* [Fig. 63] d'Hallé au Salon de 1765 : « Ma paix ne sera pas si facile à faire avec son Atalante. Son bras long, sec

et nerveux me déplaît ; ce n'est pas la nature d'une femme, c'est celle d'un jeune homme » (DPV, XIV, 72).



Fig. 63 - Noël Hallé, *La Course d'Hippomène et d'Atalante*, 1765, Peinture à l'huile, 320 x 700 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Au contraire, la sécheresse est utilisée comme un reproche totalisant, en ne désignant pas seulement une partie du corps, pour le *Marc-Aurèle secourant le peuple* [Fig. 45] de Vien dans le même Salon. Diderot conclut en effet son impression sur l'ensemble par ces mots : « Tout est dur, sec et plat, rien ne se détache ; ce sont autant de morceaux de carton découpés et placés les uns sur les autres » (DPV, XIV, 77). La sécheresse se manifeste de différentes manières dans la peinture, tout en demeurant un élément critiqué par Diderot : elle vise tantôt un effet de perspective manqué, comme dans le cas de Vien, que l'absence de chair et de féminité dans plusieurs peintures d'histoire.

D'autre part, différents objets dans la peinture peuvent comporter ce caractère sec en plus des figures, comme par exemple dans le *César face à la statue d'Alexandre* de Vien au Salon de 1767 où Diderot décrit que « le vêtement des cuisses de Caesar [est] mince et sec comme du papier bleu » (DPV, XVI, 113). Tandis que l'étoffe moelleuse a été considérée comme un élément à critiquer dans certaines toiles, le rendu sec du vêtement dans cette œuvre devient cette fois la cible des critiques de Diderot. En outre, la sécheresse de la nature, qui est normalement caractérisée par un aspect humide, déclenche la réprobation du salonnier dans l'*Achille prêt à être submergé par le Scamandre et le Simois, et secouru par Junon et par Vulcain* de Deshayes au Salon de 1765. Diderot critique : « [l]es fleuves sont durs, secs, et décharnés. Cela est pensé chaudement, mais durement exécuté » (DPV, XIV, 96). Dans cette

toile, les fleuves qui doivent s'écouler par nature avec fluidité sont exécutés si sèchement que le sujet de la peinture n'est pas bien exprimé.

Ce caractère sec évoque plus naturellement autre genre artistique : la sculpture. Parce qu'il travaille la pierre, dure et immuable, cet art semble plus lié au sec que la peinture, qui provient de la fixation d'un liquide. Comme Léonard de Vinci l'explique : « Le sculpteur dit que son art est plus noble que la peinture, parce qu'il est plus durable, craignant moins qu'elle l'humidité, le feu, la chaleur et le froid¹. » Cette résistance de la sculpture peut fonctionner comme un atout par rapport à la peinture, toutefois sa sécheresse peut être sans doute considérée comme un défaut, une entrave à l'expression pour les mêmes raisons. Les définitions du « sec » de Pernetty et de Lacombe le démontrent : « On dit aussi en Sculpture qu'un ouvrage est *sec*, quand il lui manque ce poli, cette tendresse, cette mollesse et ce moelleux que l'on doit sentir dans le marbre même, lorsqu'on se propose de lui donner une espèce de vie². » Ainsi, la sculpture, qui est caractérisée par sa matière solide, doit parvenir à exprimer la mollesse de la chair, exercice qui relève de l'impossible ; si elle est sèche, et ne s'arrache pas à la condition première de la matière, cela devient un défaut. Pour cette raison, le *Portrait de Mme la Comtesse de Brionne* de Le Moyne au Salon de 1765 a été critiqué : « Si quelqu'un du métier, comme Falconet, voulait être franc, il vous dirait que les yeux sont froids et secs » (DPV, XIV, 289). Comme il s'agit de réaliser la vie par l'expression des yeux dans la sculpture, les yeux secs de ce portrait ont été critiqués. Au contraire, s'il s'agit de décrire une figure comme elle est, la sculpture peut être sèche à juste titre, comme c'est le cas de la sculpture de Caffieri nommée le *Buste de Rameau* au Salon de 1761 : « Le buste de Rameau par Caffieri est frappant. On l'a fait maigre et sec, comme il est » (DPV, XIII, 264).

D'ailleurs, la propriété opposée au sec, qui est le « mouillé », apparaît aussi dans la critique d'art de Diderot, surtout pour évoquer le linge mouillé. Ce « linge mouillé » se rapporte principalement à la sculpture comme l'explique Lacombe :

DRAPERIES *de linge mouillé*. On appelle ainsi les étoffes qui semblent colées et adhérentes. Les anciens sculpteurs affectaient de *draper* avec des étoffes légères et qui paraissaient être mouillées, afin de mieux faire sentir le nu, d'éviter la grandeur et la dureté des plis, et de marquer d'avantage les contours de leurs figures. Quelques peintres ont voulu imiter les sculpteurs dans ce goût de *draper*, mais toujours sans succès³.

¹ Léonard DE VINCI, *Traité de la peinture*, *op. cit.*, p. 102.

² Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, *op. cit.*, p. 513. De même, Lacombe dit dans son *Dictionnaire portatif des beaux-arts ...*, *op. cit.*, p. 597 : « Ce mot est encore employé en Sculpture pour signifier qu'un morceau n'a point cette tendresse & ce moelleux qui doit se faire sentir dans le marbre même lorsqu'il est bien travaillé. »

³ Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ...*, *op. cit.*, p. 227.

Les étoffes « adhérentes¹ » exprimées comme un linge mouillé n'apparaissent que dans la sculpture, même si quelques peintres tentent d'imiter les sculpteurs sans y arriver. Cette limite de la peinture se montre bien dans la *Présentation au Temple, au moment où Siméon prononce le Nunc dimittis* de Restout au Salon de 1771 : « La draperie blanche qui semble copiée d'après des linges mouillés ou de vieux marbres roux, est, malgré cela, raide et maigre et sans mouvement ni intelligence du clair-obscur » (Salons, IV, 192).

De fait, le caractère « mouillé » apparaît dans la peinture plutôt pour la description du caractère humide, au sens propre, comme par exemple, le *Saint Thomas inspiré du Saint-Esprit dans la composition de ses ouvrages* d'Amédée Vanloo au Salon de 1763 dont le commentaire suggère l'humidité : « On dirait que ce tableau a déjà séjourné vingt ans dans une église humide ; il est d'ailleurs terne, sec et froid » (DPV, XIII, 378). Dans ce commentaire, Diderot met ensemble deux caractères discordants : le séjour de « vingt ans dans une église humide » et son aspect « terne, sec et froid ». La sécheresse et l'humidité ne sont donc pas nécessairement antithétiques en peinture, du moins dans la critique de Diderot, elles suggèrent toutes deux un défaut de vigueur, d'éclat.

5.3.6. La vapeur, le vaporeux

À la lumière de la réflexion sur le caractère mouillé, et la fluidité qui va parfois avec, nous pouvons envisager à présent les propriétés du « vaporeux », représenté aussi dans les œuvres d'art aux Salons. Dans l'*Encyclopédie*, ce terme est défini comme suit :

VAPEUR, VAPOREUX, se dit *en Peinture*, lorsque la perspective aérienne est bien entendue dans un tableau, et qu'il y règne un très-léger brouillard qui rend les objets tendres et flous. On dit il règne une belle *vapeur* dans ce tableau : ces objets sont tendres et *vaporeux*. Wauwermans et Claude Lorrain excellaient en cette partie².

Le terme de « vapeur » croise à la fois le visuel et le tactile, son immatérialité entre l'état liquide et gazeux se manifeste soit par la modification du sens de la vue, soit par l'évocation du sens du toucher. La sensation vaporeuse émane d'abord du sens de la vue qui observe « les objets

¹ Selon Pernety, les étoffes adhérentes ne correspondent qu'à la sculpture. Il explique dans sa définition de « ADHERENT », *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, *op. cit.*, p. 5 : « Qui est joint, attaché à quelque chose. Il ne faut pas que les plis des draperies soient trop cassés et adhérents ; l'ouvrage en devient dur. Les draperies adhérentes au corps en forme de linge mouillé ne conviennent qu'à la sculpture : elles montrent mieux le nu, mais elles font un effet mesquin et trop maigre dans les tableaux. »

² Article « Vapeur, Vaporeux », *L'Encyclopédie*, Volume XVI, 1765, p. 836b.

tendres et flous ». Toutefois, comme le connote l'adjectif « tendre¹ », le sens du toucher est également éveillé par la vapeur. Rappelons la magie de Chardin qui s'illustre dans sa *Raie dépouillée* au Salon de 1763 par la vapeur « en laquelle réside tout l'effet² » : « on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile » (DPV, XIII, 380). À travers la vapeur, les objets de Chardin deviennent comme le réel. La vapeur, dans le cas de Chardin, est presque la fumée du prestidigitateur.

L'effet réel inspiré par cette propriété de la vapeur se trouve dans plusieurs peintures décrites aux Salons. La représentation vaporeuse d'êtres ou d'entités aériens est remarquée par Diderot. Face aux *Corésus et Callirhoé* [Fig. 46] de Fragonard au Salon de 1765 où le salonnier a vu la vapeur du sang qui suggère un caractère mouillé de la scène cruelle en décrivant les « deux prêtres âgés dont les regards cruels ont dû se repaître si souvent de la vapeur du sang dont ils ont arrosé les autels, n'ont pu se refuser à la douleur, à la commisération, à l'effroi, [...] » (DPV, XIV, 261), il remarque :

Les têtes de vieillards nous ont paru faites d'humeur et marquant bien la surprise et l'effroi ; les génies bien furieux, bien aériens, et la vapeur noire qu'ils amenaient avec eux bien éparse et ajoutant un terrible étonnant à la scène [;] les masses d'ombre relevant de la manière la plus forte et la plus piquante la splendeur éblouissante des clairs. Et puis un intérêt unique. De quelque côté qu'on portât les yeux, on rencontrait l'effroi, il était dans tous les personnages : il s'élançait du grand-prêtre, il se répandait, il s'accroissait par les deux génies, par la vapeur obscure qui les accompagnait, par la sombre lueur des brasiers. [DPV, XIV, 263-264]

Dans cette peinture d'histoire, Diderot constate que « la vapeur noire » et « la vapeur obscure » renforcent l'effet d'effroi qu'il faut occasionner dans ce sujet qui représente le sacrifice de la figure de Callirhoé.

Nous pouvons considérer la vapeur réalisée sous d'autres formes. Au sujet de l'*Église de la Madeleine* de Demachy au Salon de 1763, Diderot indique que « l'effet de la lumière ; c'est l'art de rendre pour ainsi dire sensible, cette vapeur légère qui règne dans les grands édifices, et telle qu'on la remarque dans ce morceau de Machy » (DPV, XIII, 402). De cette manière, l'effet de la lumière dans cette peinture est donné grâce à la vapeur légère qui éclaircit l'intérieur de l'église de manière sensible. En face d'une nature morte de Bachelier, Diderot souligne la réalisation de la vapeur influencée par la lumière. Le salonnier critique une lumière

¹ Selon le *Dictionnaire de l'Académie française* (3^{ème} édition, 1740), le terme « tendre » se base sur plusieurs caractéristiques tactiles : « Qui peut être aisément coupé, divisé, soit par le fer, soit par quelque autre chose semblable. Il est opposé à *Dur*. »

² Claude JAMAIN, *La Douceur de vivre, D'une esthétique de la grâce au XVIII^e siècle*, Collection « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 123. Dans cette étude, Claude Jamain analyse les effets des œuvres d'art pour Diderot sous forme de « rêve ».

trop artificielle dans le *Tableau de fruits dans un panier, éclairés d'une bougie* au Salon de 1765 puisqu'« on s'est bien fatigué pour [...] priver ces fruits de leur fraîcheur et de cette vapeur humide et légère qui les couvrait : car voilà l'effet de la lumière artificielle » (DPV, XIV, 109). L'entrave de la lumière artificielle démontre inversement l'importance de la vapeur pour les fruits représentés. Dans la mesure où le peintre s'essaie à la représentation des natures mortes, il est nécessaire de doter l'objet d'une vapeur pour que celui-ci puisse paraître réel aux spectateurs.

Diderot montre une certaine prédisposition positive au paysage et à son atmosphère dans la mesure où il considère la vapeur réalisée dans la représentation pittoresque. La prérogative du paysage se trouve particulièrement dans les commentaires du salonnier sur les paysagistes comme Vernet et Louthembourg. Le salonnier révèle sa réflexion sur ce genre dans le chapitre « Tout ce que j'ai compris de ma vie du clair-obscur » de ses *Essais sur la peinture* en imaginant une promenade du paysage de tableau : « S'il nous arrive de nous promener aux Tuileries, au bois de Boulogne, ou dans quelque endroit écarté des Champs Élysées [...] Nos pas s'arrêtent involontairement ; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrions : quel tableau ! Oh que cela est beau ! » (DPV, XIV, 359) Par la suite, il aborde la question de la vapeur en disant que « [l]e ciel répand une teinte générale sur les objets. La vapeur de l'atmosphère se discerne au loin ; près de nous son effet est moins sensible » (DPV, XIV, 359). Cette vapeur perçue de loin se retrouve dans le *Salon de 1765* chez Vernet sur ses *Deux Vues des environs de Nogent-sur-Seine* où Diderot décrit : « Les lointains de Vernet sont vaporeux, ses ciels légers » (DPV, XIV, 137). Dès le *Salon de 1763* le salonnier entame un éloge construit de ce peintre, avant même de commencer ses commentaires sur les œuvres de cet artiste : « S'il élève un brouillard, la lumière en est affaiblie, et à son tour toute la masse vaporeuse en est empreinte et colorée. La lumière devient obscure, et la vapeur devient lumineuse » (DPV, XIII, 387). Ainsi, Vernet en vrai démiurge crée un brouillard et rend si bien la masse vaporeuse que la vapeur devient lumineuse dans ses paysages. La vapeur est une des composantes essentielles pour construire le paysage chez Vernet.

Un autre paysagiste qui occupe une place non négligeable chez Diderot, Louthembourg, utilise la vapeur dans ses paysages. Le salonnier n'hésite pas à conseiller à ce jeune artiste dès le début de ses commentaires au Salon de 1765 : « ne quitte ton atelier que pour aller consulter la nature. [...] Promène-toi dans la prairie autour des troupeaux ; vois les herbes brillantes des gouttes de la rosée ; vois les vapeurs se former sur le soir, s'étendre sur la plaine et te dérober peu à peu la cime des montagnes » (DPV, XIV, 211). De cette recommandation de la part de Diderot à Louthembourg, nous pouvons retirer le fait que le salonnier considère la vapeur comme

un élément essentiel au fur et à mesure qu'il commente la nature dans les œuvres d'art. L'observation de la vapeur dans le paysage revient par la suite dans le commentaire d'*Un commencement d'orage au soleil couchant* de Louthembourg sous la forme d'une conversation virtuelle :

Les nuages qui annoncent l'orage sont lourds, épais et simulant trop le tourbillon de poussière ou la fumée. – D'accord. La vapeur rougeâtre... – Cette vapeur est crue. – D'accord encore, pourvu que vous ne parliez pas de celle qui couvre ce moulin qu'on voit à gauche ; c'est une imitation sublime de la nature ; plus je la regarde, moins je connais les limites de l'art. Quand on a fait cela, je ne sais plus ce qu'il y a d'impossible. [DPV, XIV, 218]

Par ce dialogue, Diderot remarque la « vapeur rougeâtre crue » et celle « qui couvre [le] moulin qu'on voit à gauche ». Le paysagiste à qui le salonnier conseille d'aller voir la nature exécute bien la vapeur dans son paysage à tel point que son commentateur affirme « plus je la regarde, moins je connais les limites de l'art. » On retrouve ainsi, comme chez Chardin, l'idée d'une vapeur qui est porteuse de l'illusion picturale, au sens le plus magique du terme.

Or, si nous allons plus loin en corrélant la vapeur, qui a trait au toucher, à la conscience de l'espace construite plutôt par le sens de la vue, nous pouvons comprendre que la vapeur joue en outre le rôle d'exprimer un espace dans la peinture, de donner l'impression de la profondeur en combinant les sensations. Dans le *Marc-Aurèle secourant le peuple* [Fig. 45] de Vien au Salon de 1765, le traitement de la vapeur est sévèrement critiqué : « Comme il n'y a ni air, ni vapeur qui fasse sentir un espace, de la profondeur au-delà des têtes, ce sont des images collées sur le ciel » (DPV, XIV, 77). L'absence totale d'air et de vapeur dans cette peinture implique qu'on ne peut pas sentir l'espace au-dessus des têtes des personnages : Pernety remarque dans sa définition de l'« air » que « [l']air d'un tableau n'est autre chose que ces espaces qui paraissent vides entre les objets qui y sont représentés¹. » Même si la conscience de l'espace dans la peinture se vérifie par le sens de la vue, nous pouvons suggérer que l'espace vide se construit en trois dimensions par la sensation de densité ; d'où l'idée que la vapeur joue le rôle de remplir le vide avec l'air dans les peintures en évoquant le sens du toucher. La vapeur serait donc ainsi ce par quoi un peintre donne corps au vide, à l'invisible, à une dimension qui échappe à l'examen visuel mais qui est essentielle pour l'effet de réel. Le couple air / vapeur apparaît également dans le commentaire sur l'*Achille prêt à être submergé par le Scamandre et le Simois* de Deshayes au Salon de 1765 : « point d'air entre les objets, point de vapeur, point d'harmonie, point de liaison et de passage ; tout est cru et plaqué sur le devant » (DPV, XIV, 96). La vapeur,

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 7.

en configurant une sorte d'espace, peut établir une conscience de l'espace chez les spectateurs, et cette sensibilité peut être transmise par la sollicitation du toucher. On peut approfondir ainsi la réflexion sur la vapeur qui n'a été considérée que comme une composante mineure de la peinture ; or, elle rend les objets vraisemblables et s'occupe de garantir un espace. De cette façon, la vapeur prend une place remarquable dans les paysages car « l'air accapare l'attention des critiques jusqu'à devenir le principal protagoniste du tableau¹ » d'où dérive la réflexion sur la vapeur.

Quant aux peintures d'histoire dans lesquelles le peintre décrit les personnages terrestres, la plupart des commentaires restent critiques car la vapeur dans ce genre de peinture est souvent remarquée par Diderot pour son inexactitude dans l'exécution. Par exemple, dans le *Salon de 1765*, face à l'*Achille prêt à être submergé par le Scamandre et le Simois, et secouru par Junod et par Vulcain* de Deshayes, Diderot dit qu'il aurait fallu « élever en vapeur » « les eaux bouillonnantes » (DPV, XIV, 96) puisque cette scène historique doit effrayer les spectateurs par une atmosphère appropriée. D'ailleurs, la *Psyché abandonnée* de Briard au même Salon a été aussi critiquée en raison d'une vapeur inopportune : « point de cette vapeur humide qui semble donner à l'air de l'épaisseur, et qui aurait rendu le *frigus opacum* du poète² » (DPV, XIV, 205). Parfois, l'existence de la vapeur même devient un élément critiqué, comme dans la *Madeleine dans le désert* de Carle Vanloo au Salon de 1761 : « Mais tous ces objets me paraissent peints d'une touche trop douce et trop uniforme. On ne sait si les rochers sont de la vapeur ou de la pierre couverte de mousse » (DPV, XIII, 218).

La vapeur dans la peinture d'histoire se retrouve aussi sous la forme de l'adjectif « vaporeux », comme dans le *Sommeil de l'enfant Jésus* de Boucher au Salon de 1763 : « La gloire est très aérienne. L'ange qui vole est tout à fait vaporeux » (DPV, XIII, 355). Ainsi, en dépit de la critique qui succède concernant la couleur de ce peintre, les caractères aérien et vaporeux des figures dans cette scène sont bien appréciés, allant jusqu'à dire que Boucher a sa « magie ». Cependant, au Salon de 1767, les figures vaporeuses deviennent une cible de la critique dans le *Minerve conduisant la Paix à l'Hôtel de ville* [Fig. 49] d'Hallé : « Toutes ces figures vaporeuses, vagues, soufflées ressemblent à celles que le hasard ou notre imagination ébauche dans les nuées » (DPV, XVI, 89). D'ailleurs, pour *Diane et Endymion* de Lagrenée, le

¹ Pedro PARDO-JIMÉNEZ, « L'air du tableau. De l'*Encyclopédie aux Salons* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 44 | octobre 2009, document 11, mis en ligne le 13 octobre 2009, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4569> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.4569>, p. 142. Pedro Pardo-Jiménez indique l'apparition des termes liés à l'air du tableau comme « lumière », « transparence », « brouillard », y compris « vapeur ».

² Voir DPV, XIV, 205, n° 549 : « Citation tirée de la première *Bucolique* de Virgile (v. 52). On peut traduire : “la fraîcheur de l'ombre”. »

salonnier remarque que cet aspect vaporeux d'une composante dans la scène historique peut être atténué selon la concordance avec d'autres composantes plus importantes : « Il y a aussi derrière la tête du berger un nuage pesant et brun qu'on aurait pu faire plus vaporeux ; mais il fallait donner de la vigueur de coloris à la figure, et ce nuage lourd et brun n'y nuit pas » (DPV, XIV, 82). Dans cette scène, le nuage peut être rendu avec plus de vaporeux à la lumière du coloris de la figure. En outre, le *Jésus-Christ baptisé par Saint Jean* de Lépicié, exposé au Salon de 1765, est critiqué par l'usage de l'adjectif « vaporeux » :

Pressés de finir et d'être payés, ces gens-là ne savent ce qu'ils font. Malheur aux productions de l'artiste qui mesure le temps et qui ne voit que son salaire ! Celui-ci a fait, comme l'autre, de son *Baptême* une scène solitaire, et par le ton vaporeux et grisâtre dont il l'a peinte, on dirait de ses figures que c'est un arrangement fortuit et bizarre de nuées. [DPV, XIV, 244]

La représentation du baptême de Jésus-Christ est sévèrement critiquée, et, parmi les éléments objets de reproches, il y en a « le ton vaporeux et grisâtre » de la figure. À travers la figure de Jésus-Christ vaporeux, la vapeur se montre cette fois comme une métaphore pour désigner la mauvaise exécution de la couleur.

5.3.6. Froid/chaud

À partir de l'observation du traitement de la nature dans les paysages, nous pouvons dégager une dernière catégorie des propriétés qui mettent en jeu le sens du toucher : la température, autrement dit, ses deux expressions extrêmes que sont le froid et le chaud. Cette caractéristique est également associée à l'air comme le définit Landois dans l'*Encyclopédie* : « AIR se dit *en Peinture* de l'impression que fait un tableau, à la vue duquel on semble réellement respirer l'*air* qui règne dans la nature suivant les différentes heures du jour : frais, si c'est un soleil levant qu'il représente ; chaud, si c'est un couchant¹. » De même que la vapeur, combinant le toucher et la vue, pouvait servir l'illusion picturale en donnant corps à l'espace, le froid et le chaud peuvent être suggérés picturalement pour donner l'impression de l'espace et de l'air. Le toucher semble ainsi prendre toute son importance en peinture lorsqu'il s'agit de rendre l'invisible, toutes les caractéristiques qui sont parfois cruciales à l'atmosphère d'une scène ou d'une action et qui ne s'expriment pas par le dessin ou la couleur. Les *Salons* nous montrent que le toucher prospère dans les défauts du visible, et c'est pour cette raison qu'il devient l'arme la plus subtile des meilleurs peintres, du moins dans le jugement de Diderot.

¹ Article « Air (*en Peinture*) », L'*Encyclopédie*, Volume I, 1751, p. 237a.

Selon l'analyse de Marie Leca-Tsiomis, « c'est l'eau qui est, pourrait-on dire, un attribut de la fraîcheur¹ » pour Diderot. Nous pouvons relier cette idée au commentaire du promeneur dans le deuxième site de « Promenade Vernet » au Salon de 1767 : « Qu'il est doux de goûter ici la fraîcheur de ces eaux, après avoir éprouvé la chaleur qui brûle ce lointain » (DPV, XVI, 184). De cette façon, la froideur de l'eau dans le paysage de Vernet s'oppose à la chaleur, cet aspect implique le sens du toucher en lien avec la définition de l'air de Landois. Au Salon de 1765, parmi les *Sept Petits Tableaux de Paysage* de Vernet, l'une des quatre *Saisons* est commentée ainsi : « celui où l'on voit à droite sur le fond un moulin à l'eau, autour du moulin les eaux courantes, au bord des eaux des femmes qui lavent du linge, m'a singulièrement frappé par la couleur, la fraîcheur, la diversité des objets, la beauté du site et la vie de la nature » (DPV, XIV, 140). Le salonnier ne cesse de tenter de déguster de l'eau dans les paysages de Vernet. Au contraire, l'expression de l'eau dans la peinture peut se remarquer lorsque Diderot critique la nature dans la *Psyché abandonnée* de Briard au Salon de 1765 dans lequel il dit que « l'artiste a ramassé des eaux qui ne rendent pas son paysage plus frais » (DPV, XIV, 205). Malgré la corrélation entre l'eau et la froideur, Diderot n'estime pas toujours que l'eau suffit à donner une impression de fraîcheur adéquate.

Ne se limitant pas à l'eau, la fraîcheur peut apparaître autrement : elle s'exprime différemment dans les *Salons*, par exemple dans les arbres, la montagne ou la forêt². Les *Paysages* de Loucherbourg dans le *Salon de 1763* montrent bien cet aspect. Diderot commence sa description en se concentrant sur un bout de forêt : « Voyez à gauche ce bout de forêt. Il est un peu trop vert, à ce qu'on dit ; mais il est touffu et d'une fraîcheur délicieuse » (DPV, XIII, 384). Rappelons que dans le *Salon de 1765*, Diderot conseille à ce peintre d'aller voir la nature, et il fait figurer parmi les éléments à apprendre « la fraîcheur des montagnes » (DPV, XIV, 210-211). De même, dans le même Salon, le paysage de la *Course d'Hippomène et d'Atalante* [Fig. 63] d'Hallé est remarqué pour sa fraîcheur alors même que la toile n'est pas un paysage, et que ce dernier n'y est qu'une toile de fond. Diderot entame son commentaire ainsi : « À l'extrémité de cet espace, à droite, voyez des arbres frais et verts, mariant leurs branches et leurs ombres et formant un berceau naturel. [...] garantisiez leurs têtes soit de la fraîcheur des arbres, soit de la chaleur du jour par un long voile suspendu aux branches des arbres » (DPV, XIV, 71). En

¹ Marie LECA-TSIOMIS, « Diderot et les sites de la fraîcheur », *Dix-huitième Siècle*, n° 36, Femmes des Lumières, 2004, p. 512.

² À l'époque, la « fraîcheur » est définie en différents côtés dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (3^e édition, 1740) : « Frais, agréable. *La fraîcheur de l'eau. La fraîcheur des bois. La fraîcheur de la nuit, des matinées. La fraîcheur du temps. Marcher à la fraîcheur.* Il signifie quelquefois absolument, Froidure, froid. *Il fait quelquefois des fraîcheurs qui gâtent la vigne.* On dit, *La fraîcheur des fleurs, la fraîcheur du teint*, pour dire, *Cette couleur vive & éclatante des fleurs & du teint. Cette femme a encore de la fraîcheur.* »

attirant le regard du spectateur sur les « arbres frais et verts », Diderot cherche à souligner la fraîcheur exprimée dans cette scène historique. En outre, dans le commentaire d'*Une Matinée après la pluie* de Loucherbourg au Salon de 1765, Diderot révèle sa préférence pour cette propriété : « J'aime dans le premier [*Une Matinée après la pluie*] de ces deux tableaux la fraîcheur et le site » (DPV, XIV, 218). Comme on l'a vu dans la définition de l'« air » de l'*Encyclopédie*, Diderot ne se contente pas de capter la fraîcheur de certains objets de la nature, mais il remarque les différentes heures du jour, comme lorsqu'il s'adresse à Loucherbourg : « Tandis que t'occupes pendant les heures brûlantes du jour à peindre la fraîcheur des heures du matin, le ciel te prépare de nouveaux phénomènes » (DPV, XIV, 212). À travers les heures qui changent constamment, Diderot essaie de faire remarquer la fraîcheur dans la peinture.

Au contraire, la chaleur se retrouve aussi dans les *Paysages* de Loucherbourg au Salon de 1763 où le salonnier s'adresse à son ami : « Ah, mon ami, que la nature est belle dans ce petit canton ! Arrêtons-nous-y. La chaleur du jour commence à se faire sentir, couchons-nous le long de ces animaux » (DPV, XIII, 384). Le paysage donne ainsi l'impression de capter le moment de la matinée où la nature est réchauffée par le soleil après la fraîcheur de la nuit, et invite donc au repos en inspirant la langueur au salonnier.

Au-delà d'une simple observation sur la température dans les paysages, nous pouvons observer la fraîcheur se montrer avec différents attributs. Comme l'explique Landois dans l'*Encyclopédie*, il y a également une « fraîcheur de couleur » en peinture : « c'est un éclat et une sérénité qui règne dans toutes les couleurs d'un tableau, quoique la plupart ne soient point éclatantes par elles-mêmes¹. » Cette description expose la propriété de la fraîcheur métaphoriquement, comme dans le cas de *Bataille* de Casanove au Salon de 1761 : « Quelle couleur ! quelle lumière ! quelle étendue de scène. [...] On reproche à Casanove d'avoir donné un peu trop de fraîcheur à ses vêtements. Cela se peut » (DPV, XIII, 265). Cet accès métaphorique à la température apparaît dans une œuvre du même peintre, où il est cette fois lié à la chaleur des couleurs, discernée uniquement par le sens de la vue. Face à *Un Espagnol à cheval* au Salon de 1765, Diderot décrit qu'il est « [b]eau petit tableau, très vigoureux, très chaud de couleur, et très vrai » (DPV, XIV, 163). De ce fait, la couleur dans la peinture peut être étudiée aussi à partir d'une prise en compte de la chaleur et de la fraîcheur que suggèrent les touches des peintres.

D'autre part, la froideur peut être exprimée dans une figure puisque l'on a vu que la « manie de la craie rend les personnages froids² ». Cette fois, la métaphore se dirige de la

¹ Article « Fraîcheur de couleur (*en Peinture*) », L'*Encyclopédie*, Volume VII, 1757, p. 274a.

² Jannette GEFFRIAUD-ROSSO, *Diderot et le portrait*, op. cit., p. 116.

couleur vers la peau de la figure exprimée froidement ; dans la mesure où on exprime la chair des figures, il est nécessaire de ne pas aller trop vers le froid pour respecter l'effet de réel, et de vie. Pour cette raison, le portraitiste Tocqué souligne : « Appliquez-vous surtout à bien saisir l'esprit de la nature ; car si vous vous bornez au matériel, vous tombez dans cette froideur et cette palette propre qui mettent l'artiste au rang de l'ouvrier, et les tableaux que vous peignez sont ordinairement ou couleur de bronze ou d'ivoire¹. » La froideur dans la figure est ainsi un élément à surmonter car il y a le risque de donner l'impression d'un être humain en marbre comme Lagrenée dans *Persée, après avoir délivré Andromède* au Salon de 1767 où Diderot critique : l'« Andromède nue est blanche et froide comme le marbre » (DPV, XVI, 137).

Conclusion

Les différentes caractéristiques du sens de toucher sont abordées dans toute leur diversité dans les *Salons* de Diderot, et mises en jeu du point de vue de leur efficacité picturale. Nous avons vu dans ce chapitre tout d'abord à quel point la prise en compte de la technique et « du technique » de Diderot s'affine et se construit avec la prise en compte du toucher. Puis, la réflexion sur la touche du peintre nous invite à observer les diverses façons de peindre en nous mettant nous-mêmes à la place du peintre ; la force, la vigueur et la touche spirituelle ont été envisagées tout au long de la délibération sur la touche du peintre. Enfin, nous avons étudié tour à tour les propriétés diverses qui mettent en jeu le sens du toucher dans les peintures : fin/épais, lourd/léger, mollesse, raide, sec/mouillé, vapeur/vaporeux, et froid/chaud. En conclusion, à travers ce chapitre, nous avons pu voir comment le toucher se met, paradoxalement, à être le sens qui caractérise les meilleurs peintres. Il devient en effet, à de multiples reprises, synonyme d'illusion réussie, d'effet de réel accompli, de vivacité accrue. Là où la vue peut n'être sollicitée que comme dans des imitations plates du réel, la sollicitation du toucher révèle chez les peintres une réflexion sur ce qui attire le spectateur et l'arrête.

¹ Louis TOCQUÉ, *Le Discours de Tocqué sur le genre du portrait, op. cit.*, p. 23.

Chapitre 6. Écouter les peintures

6.1. L'ouïe : les sons dans les *Salons*

6.1.1. L'ouïe et la musique à l'époque de Diderot

Dans la mesure où nous réfléchissons sur la présence des différents sens dans les œuvres d'art, nous avons commencé à penser la relation entre l'œuvre et le spectateur et l'illusion picturale qui doit en découler sur le mode sensoriel : depuis le sens de la vue, qui est un sens fondamental pour la perception de l'art, jusqu'au sens du toucher, qui d'une part ne peut être sollicité qu'indirectement par le biais de la vue, et d'autre part pourtant est essentiel pour compléter l'illusion, nous avons pu nous rendre compte du rôle des sens mis en jeu dans les œuvres d'art.

En plus de ces sens, l'ouïe prend également une place considérable dans les *Salons* étant donné que l'illusion artistique peut aussi passer par l'intermédiaire de l'oreille. Cet organe incite les spectateurs à imaginer leurs sensations auditives face aux œuvres d'art avec ses « tendances générales relativement abstraites¹ » que Robert Morin dégage comme une condition de mise en mouvement de l'imagination. Cette abstraktivité de l'ouïe s'explique par son rapport lointain, insaisissable aux sons et à l'origine des sons, du moins c'est ainsi que le chevalier de Jaucourt la définit dans l'*Encyclopédie* :

L'*ouïe* est une sensation excitée par les sons reçus dans l'oreille ; ou, si l'on aime mieux, c'est une perception du son qui se fait dans l'âme par le secours de tout l'organe nommé *auditif*.

La nature libérale a pris soin d'étendre notre commerce avec les autres êtres au-delà de ceux qui nous environnent, par l'*ouïe*, et même au-delà du monde où nous vivons, par la vue. Ce commerce se fait toujours par une matière qui affecte un organe ; mais dans l'*ouïe* cette matière est plus subtile, plus répandue loin de nous que dans le tact, le goût et l'odorat².

Ainsi, le sens de l'ouïe est intrinsèquement lié à une matière « plus subtile » que dans le toucher, le goût et l'odorat. C'est de ce constat que naît la réflexion esthétique sur le sens de l'ouïe poursuivie tout au long du XVIII^e siècle malgré la prédominance de la vue par rapport aux autres sens. L'organe de l'ouïe, l'oreille, est au centre de la perception du son : sa sensation auditive ne peut pas être objectivée puisqu'elle est transmise à chaque sujet de manière immatérielle, en apparence du moins. Alors que le toucher se transmet de lui-même sans le biais d'un élément extérieur (directement de l'objet au sujet), le son est transmis par le biais de l'air ;

¹ Robert MORIN, *Diderot et l'imagination*, op. cit., p. 221. Robert Morin indique que l'imagination dérive d'un « mélange subtil de tendances générales relativement abstraites et de sensations beaucoup moins définissables, et souvent mieux cernées, à la manière classique, par ce qu'il faut éviter que par ce qu'il faut faire. »

² Article « Ouïe (Physiologie) », L'*Encyclopédie*, Volume XI, 1765, p. 702b.

or, du côté de la temporalité, le sens de l'ouïe est caractérisé par une instantanéité accrue, il s'agit d'une impression sensorielle qui dure peu par rapport aux autres sens et surtout le sujet ne peut pas contrôler la durée de sa sensation.

À l'époque des *Salons*, l'influence de l'ouïe s'est étendue à tel point qu'elle est étudiée par des savants de différents domaines ; les musiciens, les écrivains, les philosophes, et même les amateurs de l'art s'attellent à concrétiser l'esthétique musicale, comme par exemple Jean-Philippe Rameau, Charles Batteux, Jean-Jacques Rousseau, Diderot, Johann Georg Sulzer, Hutcheson¹. Pour Rameau, l'entendement humain vient de l'ouïe car le son « est le véhicule physique de la conscience² », ainsi on aperçoit les idées à partir du « corps sonore », une notion construite par Rameau afin de comprendre l'origine de l'entendement. La relative immatérialité de ce sens le rapproche donc de l'âme et de la connaissance du monde, de notions métaphysiques. En dehors de cette délibération générale sur le son, c'est la question esthétique qui occupe une grande place dans les théories sur cette sensation, en particulier concernant l'art de la musique. L'abbé Batteux explique la musique à la lumière des autres arts :

La fonction des arts [...] est de reporter les traits qui sont dans la nature et de les présenter dans des objets qui ne sont point naturels. [...] C'est ainsi que le ciseau du statuaire montre un héros dans un bloc de marbre. Le peintre par ses couleurs fait sortir de la toile tous les objets visibles. Le musicien par des sons artificiels, fait gronder l'orage alors que tout est calme et le poète par l'invention et par l'harmonie de ses vers remplit notre esprit d'images feintes et notre cœur de sentiments factices souvent plus charmants que s'ils étaient naturels³.

Ainsi, pour Batteux, dans le but d'imiter la nature comme elle est, la musique représente les objets à travers des sons artificiels. Le musicien agence les notes comme le peintre ses touches de couleur pour parvenir à donner l'illusion du réel : on retrouve là une définition essentiellement mimétique de l'art. C'est-à-dire que, de même que l'imitation de la nature par des moyens visuels est le cœur de la peinture, et par des moyens matériels et tactiles en sculpture, la musique imite le monde réel par des sons artificiels. Cette réflexion sur l'imitation de la

¹ En ce qui concerne l'esthétique musicale, voir Jean-Philippe RAMEAU, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe ; où les moyens de reconnaître l'un par l'autre conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différents effets de cet art.*, Prault fils, Paris, 1754 ; Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), Paris, Reprint, Slatkine, Genève, 1967 ; Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essais sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (1760), avertissement et notes par Charles Porset, Paris, Niezt/Bordeaux, Ducros, 1968 ; Johann Georg SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste (Théorie générale des beaux-arts)*, 1771, 1774, éd. par Friedrich von Blankenburg, 4 vol. Leipzig, 1786-1787 ; Francis HUTCHESON, *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* (1725), traduction d'Anne-Dominique Balmès, Paris, Vrin, 1991.

² Jean-Paul DOUS, *Rameau, un musicien philosophe au siècle des Lumières*, Harmattan, Paris, 2011, p. 7.

³ Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), Paris, Reprint, Slatkine, Genève, 1967, p. 35.

nature est également liée à une certaine conception de la représentation des mouvements de l'âme. Mais cette fois, la musique n'est pas traitée comme les autres arts : à l'inverse, elle est appréhendée plutôt de manière sensualiste au XVIII^e siècle. Cela implique qu'on lui reconnaît moins, dans un premier temps, une fonction émotive ou cathartique qu'un rôle purement plaisant et agréable : « il faut que les sons ravissent¹ » les auditeurs, leur paraissent plaisants. De cette manière, le goût de l'oreille devient central. Le philosophe Addison remarque cette différence de la musique par rapport aux autres arts : « Ce n'est point au goût de se conformer à l'art ; mais à l'art de se régler sur le goût. [*The Taste is not to conform to the Art, but the Art to the Taste*².] »

De ce fait, la musique est caractérisée par une sorte de relativisme puisque la sensation sonore est perçue différemment par chacun des hommes qui ont leur propre goût. On ne reconnaît souvent à la musique de puissance émotive que dans la mesure où elle évoque la voix humaine, c'est-à-dire que dans la mesure où elle parvient à imiter les inflexions d'une voix passionnée. Hutcheson développe cette idée dans sa *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* où il traite de la manière dont la musique plaît différemment à chacun :

Pour diverses personnes, la musique présente un autre charme encore, distinct de l'harmonie, et qui est occasionnée par les passions agréables qu'elle suscite. La voix humaine est évidemment altérée par toutes les passions fortes : ainsi, lorsque notre oreille discerne quelque ressemblance entre un air de musique, chanté ou joué sur un instrument, que ce soit dans la mesure, la modulation ou quelque autre circonstance, et le son de la voix humaine affectée par quelque passion, nous en sommes très sensiblement touchés, et nous devenons mélancoliques, joyeux, graves ou méditatifs par une sorte de *contagion* ou de *sympathie*³.

L'argument de Hutcheson pousse le mimétisme jusqu'au particularisme : chaque personne perçoit différemment la musique en fonction de son expérience des passions. La musique ne sert en quelque sorte qu'à réactiver la mémoire chez ces individus, et à éveiller, par mimétisme, une sympathie au sens étymologique, c'est-à-dire le fait de ressentir à nouveau, avec cette voix que l'on croit entendre, une passion ancienne. Cette corrélation entre la passion et la musique est étayée par l'abbé du Bos qui a insisté sur le fait que la musique renforce l'impression de la poésie, voire qu'elle porte les passions par le ramassement des sons⁴. Or, il y a des points de

¹ Hélène CUSSAC, « L'ouïe à l'épreuve du goût dans la culture européenne du XVIII^e siècle », dans la *Revue germanique internationale*, n° 27, 2018, p. 101.

² Joseph ADDISON, *Le Spectateur*, dans *l'Esprit d'Addison ou les beautés du spectateur*, Par monsieur Jean-Pierre d'Açarq, tome I, De l'Imprimerie de la Société Litter. & Typogr., 1777, p. 118. (Discours XVIII)

³ Francis HUTCHESON, *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* (1725), « Comment la musique plaît différemment », traduction d'Anne-Dominique Balmès, Paris, Vrin, 1991, p. 105.

⁴ Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Partie I, Section XLVI, Éditeur J.Mariette, 1719, Paris, p. 634-635 : « Il nous reste à parler de la musique comme du troisième des moyens que les hommes ont inventez pour donner une nouvelle force à la poésie et pour la mettre en état de faire sur nous une

vue sceptiques face à la musique car l'appréciation relative de chaque personne remet en cause l'estimation des sons et toute prétention universelle. Rousseau s'insurge contre l'idée d'une musique qui serait simplement agréable, en faisant une comparaison avec la peinture, dans laquelle il indique que « [C]omme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille¹. » Si l'on reconnaît à la peinture une dimension émotive qui fait qu'elle est plus que la somme de ses parties (les petites touches de couleur), il faut aussi pouvoir envisager que la musique ne soit pas qu'une suite harmonieuse de sons bien choisis. D'autres à l'inverse estiment que la musique ne peut pas pleinement exprimer quoi que ce soit, ne peut pas être totalement porteuse de sens à elle seule : à la fin du XVIII^e siècle, Étienne de Laville, le comte de Lacépède², indique la limite de la musique qui « ne serait pas un art qui se suffit à lui-même » selon Béatrice Durand-Sendrail³. Il faut comprendre par-là que la musique ne possède pas de mots ou d'images, qui émeuvent en racontant une histoire et que, privée de cette donnée narrative, elle ne peut pas à elle seule prétendre totalement au titre d'art. Cette limite de la musique fait envisager comme nécessaire la suppléance par l'écriture ou par l'attribut visuel, d'où naît le genre de l'opéra qui comble les lacunes de la musique par son décor et son livret. En dépit de cette approche sceptique, Lacépède met en parallèle la musique avec la peinture :

Tout ce qui peut être entendu, la musique le peint en le faisant entendre, en produisant exactement le nombre, l'ordre et la nature des sons qui composent l'objet qu'elle veut montrer. C'est ainsi par exemple qu'elle imite le murmure de l'eau qui coule, le chant des oiseaux, le fracas du tonnerre, le retentissement des rivages battus par les vagues violemment agitées. [...] Les passions ne sont que des modifications intérieures, ou des êtres moraux que la poésie seule peut faire voir à l'esprit : la musique ne peut donc pas les représenter elles-mêmes ; mais elle se sert en quelque sorte pour les peindre, d'un moyen semblable à celui que nous emploierions, si nous étions privés de l'usage de la parole⁴.

plus grande impression. Ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions. Tous ces sons, comme nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie, au lieu que les mots articulés ne sont que des signes abstraits des passions. »

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essais sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (1760), texte établi et présenté par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1990, p. 121.

² Étienne comte de LACÉPÈDE, *La Poétique de la musique* (1785), tome 2, Reprint, Genève, Slatkine, 1970, p. 24 : « Et pourquoi passerions-nous les bornes que la musique ne peut passer ? Elle est assez riche pour que nous disions ce qui lui manque et que sa nature l'empêche d'acquiescer ; elle a donc besoin qu'on fixe ce qu'elle peut avoir de vague, qu'une expression étrangère vienne compléter son sens. »

³ Béatrice DURAND-SENDRAIL, *La Musique de Diderot, Essai sur le hiéroglyphe musical*, Éditions Kimé, Paris, 1994, p. 151-153. Dans cette étude, Béatrice Durand-Sendrail continue son analyse sur ce regard sceptique lié à la musique par les idées de l'abbé Du Bos, de l'abbé Batteux, et Lacépède.

⁴ Étienne comte de LACÉPÈDE, *La Poétique de la musique* (1785), tome 1, *op. cit.*, p. 78-79.

Dans ce chapitre consacré aux « Effets de la musique », Lacépède associe la musique à la peinture en soulignant les limites expressives de la musique à nouveau : elle représente la nature en recourant à la méthode d'imitation de la peinture. Ces deux arts sont différents sous le rapport du temps, la musique est un art simultané et instantané qui transmet une impression aux auditeurs immédiatement alors que la peinture est figée dans le temps ; alors que la peinture donne tout à voir en même temps à des yeux qui peuvent ou pas prendre le temps de s'attarder sur les détails, la musique n'offre aux oreilles que l'agrégat sonore, que presque tout le monde ne peut pas analyser en détail puisqu'il ne dure pas et n'existe que sous une forme simultanée. De ce fait, la musique peut contenir et transmettre immédiatement les aspects variés de la réalité en captant les caractéristiques propres de la nature.

L'aptitude majeure de la musique se trouve dans l'imagination qu'elle éveille mieux que la peinture. Pour transmettre une expérience sensorielle aux spectateurs, il s'agit d'évoquer l'imagination comme le fait l'esquisse chez Diderot : « Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas » (DPV, XIV, 193). Ce « feu » provient de l'indétermination de l'esquisse, et c'est le même caractère indéterminé qui est l'origine de la musique sans cesse mouvante et métamorphosée, de sorte que Jean-Michel Barez pose une question dans son étude : « La musique n'est-elle pas justement une esquisse jaillie dans l'espace du silence¹ ? » L'appel à l'imagination chez les spectateurs caractérise la musique plus que la peinture qui se limite à s'exprimer sur une surface à deux dimensions où les yeux du spectateur embrassent tous les détails. Cette exubérance des détails les empêche d'imaginer, ne laisse pas de place à cette faculté mentale, puisque tout est déjà en images. Là où il y a une forme de concurrence entre la faculté d'imagination (qui produit des images, étymologiquement) et la peinture, il y a complémentarité entre celle-là et la musique.

Revenons au point fondamental : on peut étudier le sens de l'ouïe à la lumière des différents types de son. Le philosophe Herder nous suggère une liste des différents types de son dans son *Traité sur l'origine du langage*² où il tente de trouver les origines de la langue humaine. Il en arrive à conjecturer qu'elle trouve ses racines « soit dans le cri des passions, soit dans un principe d'imitation par l'homme des bruits de la nature, soit enfin dans une convention de la

¹ Jean-Michel BAREZ, *Diderot et la musique*, Valeurs de la contribution d'un mélomane, Librairie Honoré Champion, Paris, 1975, p. 83. Jean-Michel Barez consacre une partie de ses analyses à la liaison entre la musique et l'esquisse dans cette étude, p. 83-85.

² Johann Gottfried HERDER, *Traité sur l'origine de la langue*, traduit de l'allemand par Pierre Pénisson, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

société¹ ». Ces trois origines possibles impliquent trois opérations différentes (apparition spontanée interne, mimétisme naturel, accord social) qui donnent au langage des statuts différents, et des possibilités d'expression différentes : si le langage est la fixation du cri des passions, c'est qu'il est une expression directe de celles-ci, mais à l'inverse s'il n'est qu'une convention, il est arbitraire et n'entretient pas de lien essentiel avec les passions auxquelles il peut renvoyer. Si le débat entre le cratylisme et l'arbitraire du signe saussurien est bien connu pour le langage, il est permis de le déplacer dans le domaine du son non articulé, c'est-à-dire du son musical : peut-on imaginer que les sons entretiennent un lien avec des passions, des idées ? si oui, s'agit-il d'un lien naturel, ontologique ou culturellement fixé ? C'est en tirant la réflexion de Herder de ce côté que nous voulons garder à l'esprit sa triple distinction.

Herder mentionne d'abord deux modalités particulières du son, le cri et le bruit. Si l'on voit la définition de l'époque de ces deux éléments qui constituent le son, nous pouvons nous rendre compte de leur différence, le « Cri » est décrit ainsi dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e édition, 1762) : « Voix haute et poussée avec effort. *Grand cri. Horrible cri. Épouvantable cri. Cri aigre. Un cri aigu et perçant. Un cri douloureux.* » Ainsi, comme Herder désigne que le cri est causé par les passions, la description de ce terme s'appuie sur les sentiments avec les adjectifs « horrible, épouvantable, douloureux ». Dans le même dictionnaire, le « Bruit » est défini de la sorte :

 Son ou assemblage de sons, abstraction faite de toute articulation distincte, et de toute harmonie. *Grand bruit. Petit bruit. Bruit sourd. Bruit confus. Bruit éclatant. Le bruit du tonnerre. Le bruit du canon. Bruit agréable. Le bruit de l'eau. Le bruit des ruisseaux.*

 On dit, *Loin du bruit*, pour dire, Loin du tumulte et du commerce du monde. *Se retirer loin du bruit.* On dit, *Sans bruit*, pour dire, Tout doucement, sans qu'on soit entendu. *On le fit entrer sans bruit.*

Ainsi, le bruit appartient plutôt à la nature qu'à un être humain, il est plus abstrait en tant qu'« assemblage de sons ». Cet assemblage peut être interprété comme un « tumulte », ce qui suppose une signification péjorative. Il peut prendre la forme à l'époque de « sensations intolérables à l'oreille² » à cause d'une tendance à considérer ce terme négativement. Ainsi, les voyageurs du XVIII^e siècle qui sont partis pour l'Afrique ont employé « bruit » comme un terme qui désigne le côté intolérable des sons étrangers – intolérables et incompréhensibles

¹ Clémence COUTURIER-HEINRICH, « Le rôle de l'ouïe dans la naissance du langage selon J. G. Herder », *Revue germanique internationale* [En ligne], 27 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2020, consulté le 10 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/1802> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rgi.1802>, p. 123.

² Hélène CUSSAC, « L'ouïe à l'épreuve du goût dans la culture européenne du XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 117.

culturellement¹. De ce fait, ce terme à l'époque est appréhendé dans un sens péjoratif. Le cri et le bruit partagent cependant ceci qu'ils apparaissent comme des sons non élaborés, comme l'inverse de l'harmonie, de la gamme tempérée. Ils sont donc deux manifestations, l'une culturellement maîtrisée, l'autre culturellement inconnue et donc suspecte de non-humanité, d'un son brut. L'idée d'une convention, à l'inverse, place au premier plan le lien réfléchi entre son et sens.

6.1.2. Diderot et l'ouïe

À partir de cette réflexion sur le sens de l'ouïe et de son contexte historique, nous allons voir maintenant comment Diderot aborde ce sens dans sa critique d'art. Commençons par la *Lettre sur les sourds et muets* où le philosophe élabore ses idées sur ce sens : de même qu'il construit sa réflexion sur le sens de la vue en en privant l'aveugle dans la *Lettre sur les aveugles*, il convoque cette fois un sourd-muet de naissance afin d'aborder le sens de l'ouïe. Dans cet ouvrage philosophique, la question de la construction de la langue et des idées est traitée d'une manière originale par Diderot, le mettant en décalage avec d'autres théoriciens comme César Chesneau Dumarsais et Batteux qui ont traité de l'inversion dans la phrase plutôt du point de vue grammatical.

Quant à Diderot, il développe sa théorie de l'ouïe en proposant la notion de hiéroglyphe, mélange entre le dessin et le mot écrit, et un état moins avancé du code linguistique. Il s'agit d'« écriture en peinture ; c'est la première méthode qu'on a trouvée de peindre les idées par ses figures² » selon le chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*. Tandis que ce terme désigne un signe mystérieux ou religieux comportant des personnages iconiques qui ont une signification dans l'histoire ou dans la religion pour l'art de la Renaissance, Diderot se focalise en particulier sur le hiéroglyphe « poétique » en liant la musique à la peinture. Ce hiéroglyphe poétique se caractérise par un intérêt porté à la « musicalité des matériaux des mots³ ». Il est ainsi exprimé comme les différentes couleurs dans la peinture. En voyant les images sonores exprimées par leurs couleurs, un sourd et muet de naissance parvient à capter le hiéroglyphe poétique, et à transformer le langage en image. De là se révèle la corrélation entre le langage et l'image, que Diderot induit :

¹ Hélène CUSSAC, « Bruit *versus* Son ? Circulation des savoirs et des idées sur la musique des Noirs dans les récits de voyages en Afrique occidentale au XVIIIe siècle », dans Karinn Bénac-Giroux, *Poétique et politique de l'altérité*, Paris, Garnier, à paraître ; voir aussi Hélène Cussac, « Anthropologie du bruit au siècle des Lumières », in : actes du colloque « Bruits », *L'Autre musique* [en ligne], 28 mars 2016. URL : <http://www.lautre musique.net/lam4/preambule/anthropologie-du-bruit-au-siecle-des-lumieres.html>

² Article « Hiéroglyphe (*Arts antiq.*) », *L'Encyclopédie*, Volume VIII, 1765, p. 205a.

³ Anne Elisabeth SEJTEN, *Diderot ou le défi esthétique*, op. cit., p. 197.

Vous connaissez au moins de réputation une machine singulière sur laquelle l'inventeur se proposait d'exécuter des sonates de couleurs. J'imaginai que, s'il y avait un être au monde qui dût prendre quelque plaisir à de la musique oculaire et qui pût en juger sans prévention, c'était un sourd et muet de naissance. [DPV, IV, 145]

Ainsi, le philosophe fusionne les couleurs de la peinture avec les sonates de la musique. Cette liaison entre les deux arts se poursuit si bien que Diderot explore la notion de « clavecin oculaire ». À travers ce clavecin destiné au sourd et muet, celui-ci communique avec les autres parce que « chaque nuance avait sur le clavier la valeur d'une des lettres de l'alphabet, et qu'à l'aide des touches et de l'agilité des doigts, il combinait ces lettres, en formait des mots, des phrases, enfin tout un discours en couleurs » (DPV, IV, 146). Il est remarquable que le philosophe finisse par corréler le clavecin à un discours en couleurs ; de même que l'aveugle perçoit le monde à travers son toucher, le sourd et muet récupère son ouïe par une manière de converser à travers ce clavecin oculaire en couleurs. À partir de cette notion, nous pouvons nous rendre compte du fait que Diderot tente d'approfondir la sensibilité musicale en fonction de la peinture, dans un mouvement de synesthésie continue.

Au contraire de ses contemporains qui mettent en parallèle la réflexion du langage avec celle de la musique, Diderot tente d'aller plus loin afin de développer ses idées sur le sens de l'ouïe et sur la musique. Ce n'est pas une simple mise en parallèle entre la musique et la peinture qu'il effectue par le « clavecin oculaire », mais sa réflexion sur la musique est rendue plus complexe à la lumière de diverses caractéristiques de la musique. Il accepte l'idée de l'abbé Batteux qui met l'accent sur l'imitation de la nature comme il l'indique dans son *Neveu de Rameau* : « [l]e chant est une imitation par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par les instruments des bruits physiques ou des accents de la passion » (DPV, XII, 158). Cependant, Diderot souligne l'indétermination de la musique dans ses *Leçons de Clavecin et principes d'harmonie* : « Tel est le privilège et la fécondité de l'expression indéterminée et vague de notre art que chacun dispose de nos chants selon l'état actuel de son âme ; et c'est ainsi qu'une même cause devient la source d'une infinité de plaisirs ou de peines diverses » (DPV, XIX, 354). Ce caractère indéterminé de la musique distingue cet art de la peinture. En outre, la particularité de la musique se montre bien dans la manière de décrire les arts ; comme on l'a vu par le terme de « clavecin oculaire », la musique a souvent été décrite en termes picturaux, tandis que « [l]a métaphore n'est pas réciproque¹ »

¹ Béatrice DURAND-SENDRAIL, *La Musique de Diderot, Essai sur le hiéroglyphe musical*, op. cit., p. 149.

car il n'y avait pas de tentative de décrire la peinture en termes musicaux. La musique semble ainsi, par son indétermination, inviter plus facilement à une connexion entre les arts et les sens. L'accentuation sur ces caractéristiques musicales nous fait envisager la « sensibilité » qui est la notion essentielle qui s'affirme dans les écrits de Diderot au fur et à mesure que le philosophe songe à la beauté des arts. La sensibilité fonctionne comme une armature de la théorie sur l'art chez Diderot. Pour Diderot, le beau est une perception de rapports : les beaux objets nous plaisent parce que nous y percevons des rapports ; est beau ce qui éveille en nous la perception de rapports. Cette définition objective et logique du beau n'empêche pas une prise en compte de la subjectivité, en particulier en raison de l'importance prise par la sensibilité, qui contrebalance la question des rapports. Avant tout, Diderot souligne les rapports dans la musique : en commentant le « Beau » dans l'*Encyclopédie*, il indique les rapports dans la musique en disant que « Le *beau* qui résulte de la perception d'un seul rapport, est moindre ordinairement que celui qui résulte de la perception de plusieurs rapports. La vue d'un *beau* visage ou d'un *beau* tableau, affecte plus que celle d'une seule couleur ; [...] une pièce de musique, qu'un son » (DPV, VI, 165). En outre, il continue :

Mais combien de compositions où l'artiste est contraint d'employer plus de rapports que le grand nombre n'en peut saisir, et où il n'y a guère que ceux de son art, c'est-à-dire, les hommes les moins disposés à lui rendre justice, qui connaissent tout le mérite de ses productions ? Que devient alors le *beau* ? Ou il est présenté à une troupe d'ignorants qui ne sont pas en état de le sentir, ou il est senti par quelques envieux qui se taisent ; c'est-là souvent tout l'effet d'un grand morceau de musique. [DPV, VI, 165-166]

De ce fait, Diderot affirme que la perception agréable d'un grand morceau de musique vient des rapports dans la musique. De même que le philosophe souligne les rapports dans la peinture, il repère le même caractère dans l'art de la musique.

Or, la sensibilité est mise en relief par ce philosophe dans la mesure où il conçoit la beauté. Dans les *Essais sur la peinture*, Diderot écrit : « De l'expérience et de l'étude, voilà les préliminaires et de celui qui fait et de celui qui juge ; j'exige ensuite de la sensibilité » (DPV, XIV, 411). En distinguant le jugement de la sensibilité, il affirme le fait qu'on a besoin d'avoir de la sensibilité pour produire et percevoir les arts. Comme l'esthétique du XVIII^e siècle met en exergue la sensibilité pour satisfaire à « l'intelligibilité des causes¹ » exigée par la raison humaine, Diderot insiste sur l'idée que le plaisir de la musique réside dans la sensation auditive comme jugement des rapports. Pour lui, chaque personne reçoit sa propre sensation auditive, de sorte que chaque auditeur peut ressentir le sentiment du beau à partir de sa propre sensibilité.

¹ Hélène CUSSAC, « L'ouïe à l'épreuve du goût dans la culture européenne du XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 105.

Cette idée sur la sensibilité se rapporte à la subjectivité de l'appréciation des arts, comme Diderot l'indique dans ses *Essais sur la peinture* : « Mais que signifient tous ces principes, si le goût est une chose de caprice, et s'il n'y a aucune règle éternelle, immuable, du beau ? Si le goût est une chose de caprice, s'il n'y a aucune règle du beau, d'où viennent donc ces émotions délicieuses qui s'élèvent subitement, si involontairement, si tumultueusement, [...] ? » (DPV, XIV, 408). Par ces questions sur le beau, le philosophe admet que le goût dans les arts ne dépend pas seulement des principes ou des théories, ainsi « il n'y a aucune règle éternelle ». La subjectivité du goût en musique provient de la sensibilité de l'ouïe, comme l'indique Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et muets* : « En musique, le plaisir de la sensation dépend d'une disposition particulière, non seulement de l'oreille, mais de tout le système des nerfs » (DPV, IV, 206). De ce fait, le goût de l'ouïe se forme plus subtilement en tenant compte du « système des nerfs », ainsi chaque auditeur prend conscience des sons différemment.

Cependant, ce caractère du goût soulève la question de l'éducation de l'ouïe par l'habitude de l'expérience. Bien que l'habitude soit reconnue comme le moyen d'accéder subtilement au sens de l'ouïe chez Hutcheson¹, le chevalier de Jaucourt indique la limite de ce sens et de l'habitude dans l'*Encyclopédie* :

Mais ce sens [l'ouïe] est sujet à bien des erreurs ; et il doit nous tromper, toutes les fois que nous ne pouvons pas rectifier par le toucher les idées qu'il produit. De même que le sens de la vue ne nous donne aucune idée de la distance des objets, le sens de l'ouïe ne nous donne aucune idée de la distance des corps qui produisent un son. Un grand bruit fort éloigné, et un petit bruit fort voisin, excitent la même sensation ; et à moins qu'on n'ait déterminé la distance par les autres sens, et à force de l'habitude, on ne sait point si ce qu'on a entendu est en effet un grand ou un petit bruit².

En proposant la complémentarité des autres sens, il indique la limite de l'habitude par laquelle on ne peut pas distinguer un « grand bruit » d'un « petit bruit ».

Après avoir remarqué les caprices du goût dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot remet en cause également l'habitude en interrogeant « N'y a-t-il aucune différence entre le goût qu'on tient de l'éducation ou de l'habitude du grand monde, et celui qui naît du sentiment de l'honnête ? Le premier n'a-t-il pas ses caprices ? » (DPV, IV, 382). Ainsi, le philosophe se méfie de l'idée que l'éducation du sens forme le goût de l'ouïe. L'éducation du sens crée une

¹ Hutcheson écrit dans sa *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* (1725), *op. cit.*, p. 108 : « Lorsque nous possédons déjà ces sens naturels, l'habitude peut nous rendre capable d'étendre nos vues plus avant, et de recevoir des idées plus complexes de la beauté des corps, ou de l'harmonie des sons, en argumentant notre attention et la vivacité de notre perception. » Ainsi, il reconnaît le besoin de « l'habitude » pour percevoir la sensibilité des arts comme « la beauté des corps, l'harmonie des sons ».

² Article « Ouïe (Physiologie) », L'*Encyclopédie*, Volume XI, 1765, p. 704a.

sorte de préjugé pour les gens dans la mesure où ils jugent la beauté musicale. Du côté esthétique lié à la musique, dans l'article « Goût » de l'*Encyclopédie* écrit par Voltaire et par Montesquieu, le goût sur la musique est décrit en ces termes :

Ce n'est pas ainsi que le vrai philosophe jugera du plaisir que donne la poésie. Il n'accordera sur ce point ni tout à la nature ni tout à l'opinion ; il reconnaîtra que comme la musique a un effet général sur tous les peuples quoique la musique des uns ne plaise pas toujours aux autres, de même tous les peuples sont sensibles à l'harmonie poétique, quoique leur poésie soit fort différente¹.

Bien avant l'élaboration du concept d'invariant anthropologique, Voltaire et Montesquieu observent que la musique fonctionne selon des structures semblables dans des cultures différentes, mais sous des aspects différents. L'objectivité du beau est ainsi concurrencée par l'idée de la relativité culturelle et individuelle.

Dans les *Salons*, Diderot essaie de repérer et distinguer les différentes formes du sens de l'ouïe dans les œuvres d'art. Alors qu'il y a qu'une tendance à décrire la musique en termes picturaux sans que la métaphore soit réciproque, c'est-à-dire que la peinture n'est quasiment jamais décrite en termes musicaux, le salonnier cherche à employer les termes musicaux en décrivant les œuvres d'art. D'où nous pouvons trouver la spécificité de ce salonnier qui s'attache à décrire le moindre des hiéroglyphes qu'il trouve dans ses *Salons*, de sorte qu'il affirme la nécessité d'un art « où il ne s'agit pas de dire, mais où il faut faire ce que le poète dit » (DPV, XVI, 151). De cette manière, Diderot fait parler la peinture, il décrit la peinture en en dégageant le sens de l'ouïe. Le salonnier ne s'en tient pas seulement à la description des éléments des œuvres qui représentent une mise en jeu de l'ouïe, comme les sons suggérés par les cris des personnages ou d'animaux, la musique, le bruit, et d'autres attributs sonores ; il met en avant le côté auditif en utilisant des procédés rhétoriques comme les exclamations du spectateur, une conversation virtuelle avec un interlocuteur, voire avec un personnage dans la peinture. Cette façon personnelle d'accéder à la peinture par ses dimensions sonores manifeste une tentative d'introduire le sens de l'ouïe dans les œuvres plastiques et dans leur perception ou commentaire. Cette tentative du salonnier de décrire toutes les sensations sonores dans ses *Salons* sera analysée au travers du paysage sonore émanant à la fois des toiles et de l'espace du Salon lui-même, de la même manière que Diderot écrit dans son *Salon de 1763* : « C'est une chose bizarre que la diversité des jugements de la multitude qui se rassemble dans un Salon. Après s'y être promené pour voir, il faudrait aussi y faire quelques tours pour entendre » (DPV, XIII, 353).

¹ Article « Goût (*Gramm. Litterat. & Philos.*) », *L'Encyclopédie*, Volume VII, 1757, p. 768b.

6.1.3. La musique dans la peinture

Dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot expose son idée sur la musique en recourant au cas du sourd et muet : « Il crut que la musique était une façon particulière de communiquer la pensée, et que les instruments, les vielles, les violons, les trompettes étaient entre nos mains d'autres organes de la parole » (DPV, IV, 146). Par la bouche de ce sourd et muet, on comprend que l'art de la musique est important chez le philosophe au point qu'il considère cet art comme un moyen de transmettre la pensée. En outre, il remarque également l'existence des instruments musicaux qui deviennent « d'autres organes de la parole ». Même avant la publication de cet ouvrage sur le sens de l'ouïe, Diderot montre sa préférence pour la musique dans ses *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* en 1748 : « comme je ne suis point musicien, que j'aime beaucoup la musique, et que je voudrais bien la savoir et ne la point apprendre » (DPV, II, 307). Alors qu'il écrit « comme mélomane plutôt que comme musicien¹ » d'après Béatrice Durand-Sendrail, Diderot ne cesse de montrer son intérêt pour la musique, de sorte que les *Leçons de Clavecin et principe d'harmonie* sont publiées en 1771 dans lesquelles il dit à travers la parole du disciple « [l]a musique est ma folie, ma vie, mon existence, mon être » (DPV, XIX, 62). De ce fait, l'enthousiasme pour la musique chez Diderot se retrouve dans ses ouvrages de tous les genres littéraires comme les *Bijoux indiscrets*, la *Religieuse*, le *Neveu de Rameau*, l'*Encyclopédie*, la *Lettre sur les sourds et muets*.

L'intérêt pour la musique est courant au XVIII^e siècle, et cet art fascine de nombreux savants comme le philosophe Gottfried Wilhelm Leibniz qui inspire beaucoup Diderot. Il souligne déjà dans ses *Principes de la Nature et de la Grâce fondés en raison* en 1714 : « La musique nous charme, quoique sa beauté ne consiste que dans les convenances des nombres et dans le compte dont nous ne nous apercevons pas, et que l'âme ne laisse pas de faire, des battements ou vibrations des corps sonnants qui se rencontrent par certains intervalles². » De fait, la musique contient sa propre beauté qui nous captive. Cette beauté de la musique est donc justifiée par ses propriétés physiques : elle est une onde mécanique, c'est-à-dire une perturbation qui se propage périodiquement dans la matière, cette matière étant la plupart du temps de l'air. D'ailleurs, Jean-Pierre de Crousaz écrit sur la musique en 1715 dans son *Traité du beau* : « Tout ce qui a du rapport avec les organes de nos sens bien constitués et qui fait sur eux ces impressions, en vue desquelles la bonté de la cause suprême les a construits avec tant

¹ Denis DIDEROT, *Écrits sur la musique.*, Textes choisis et présentés par Béatrice Durand-Sendrail. Série, « Musique et Musiciens », Collection dirigée par Odile Cail, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1987, Introduction de Béatrice Durand-Sendrail, p. 8.

² Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Principes de la Nature et de la Grâce fondés en raison*, dans les *Œuvres philosophiques de Leibniz*, tome I, Texte établi par Paul Janet, Félix Alcan, 1990, p. 730.

d'art et de sagesse, mérite sans contredit d'être reconnu pour beau¹. » Plus précisément, de même que Diderot trouve la beauté de la musique dans les rapports avant de se concentrer sur la sensibilité, Crousaz insiste sur le beau créé à partir du rapport. Il explique par la suite de son *Traité du beau* qu'« [i]l y a toute apparence que chaque *fibres* est destinée à recevoir un certain *ton*, à peu près de la même manière que dans les clavecins, les plus grandes cordes sont pour les tons *graves*, et les plus courtes pour les *aigus*². » Il développe ainsi l'idée que notre oreille contiendrait des fibres qui formeraient comme un clavecin inversé, destiné à recevoir les sons correspondant à sa longueur d'onde propre. Le rapport est donc partout en musique, car elle est considérée au moins depuis Pythagore dans la tradition occidentale comme un art de relations mathématiques entre des sons, pour former des gammes. La musique, envisagée par le rapport, suggère sa mise en parallèle avec la peinture sur laquelle Diderot insiste sur sa beauté causée par le rapport.

L'importance du rapport dans l'appréciation de la beauté en musique se retrouve dans le *Traité des systèmes* en 1748 par Condillac qui reconsidère l'idée de Leibniz :

Transportez-vous dans un concert, et considérez les sons comme répandus dans l'air et existants indépendamment les uns des autres, vous ne concevez point de liaison entre eux. Considérez-les ensuite par le rapport qu'ils ont à votre organe, aussitôt vous les voyez se lier, et former des tout harmoniques. Il en est de même de tous les phénomènes de l'univers³.

Cette compréhension de la musique fondée sur les rapports entre les sons infléchit notre réflexion sur l'harmonie et le beau musicaux. Une relation parallèle avec la peinture s'est révélée, puisque la peinture considère l'harmonie comme un élément primordial. On peut trouver également la métaphore du « concert » chez Diderot. Influencé par Leibniz, dans les *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, il écrit :

[I]e plaisir musical consiste dans la perception des rapports des sons. [...] Le plaisir en général consiste dans la perception des rapports : ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons : ne peut-on pas même dire qu'il en est en cela d'une belle vie comme d'un beau concert ? [DPV, II, 256]

¹ Jean-Pierre de CROUSAZ, *Traité du beau : où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences*, Chez François L'Honoré, Amsterdam, 1715, p. 172.

² *Ibid.*, p. 174.

³ Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des systèmes, Où l'on en démêle les inconvénients & les avantages*, Neaulme (La Haye), 1749, p. 163.

Un beau concert à travers le rapport des sons introduit l'idée d'« harmonie¹ » dans la musique. D'après Diderot, le son harmonieux est distingué du bruit car il « ne frappe jamais seul nos oreilles ; on entend avec lui d'autres sons concomitants, qu'on appelle ses harmoniques » (DPV, II, 265). L'harmonie musicale est un concert (c'est-à-dire un ensemble ordonné) de son pur et de ses harmoniques. Diderot fait allusion ici à une donnée scientifique du son : il est caractérisé par une fréquence dite fondamentale et par un certain nombre de fréquences proportionnelles appelées harmoniques qui enrichissent le son sans changer sa hauteur. De ce fait, l'harmonie est érigée en critère d'évaluation des sons en musique puisqu'elle dicte certains rapports entre les sons, de même que la peinture trouve son harmonie dans les rapports entre les lignes et les couleurs.

On peut constater que l'harmonie est sollicitée dans la description des œuvres d'art chez Diderot. Avant tout, elle apparaît en tant que métaphore musicale pour décrire l'accord des caractéristiques dans la peinture. Le salonnier emploie ce terme dans sa digression après le commentaire sur la *Chasteté de Joseph* de Deshayes au Salon de 1763 :

Assemblez confusément des objets de toute espèce et de toutes couleurs, du linge, des fruits, des liqueurs, du papier, des livres, des étoffes et des animaux, et vous verrez que l'air et la lumière, ces deux harmoniques universels, les accordent tous, je ne sais comment, par des reflets imperceptibles. Tout se liera ; les disparates s'affaibliront et votre œil ne reprochera rien à l'ensemble. L'art du musicien qui, en touchant sur l'orgue l'accord parfait d'ut, porte à votre oreille les dissonants ut, mi, sol, ut, sol#, si, ré, ut, en est venu là ; celui du peintre n'y viendra jamais. C'est que le musicien vous envoie les sons mêmes et que ce que le peintre broie sur sa palette, ce n'est pas de la chair, du sang, de la laine, la lumière du soleil, l'air de l'atmosphère, mais des terres, des suc de plantes, des os calcinés, des pierres broyées, des chaux métalliques. [DPV, XIII, 372]

Dans ce passage, même si le salonnier désigne les limites de la représentation par la peinture, il met en exergue l'harmonie des objets dans la peinture en faisant référence à l'art du musicien. L'harmonie picturale se manifeste par une hétérogénéité des objets assemblés, parvenant ainsi à plaire aux yeux qui contemplent la peinture ; la mise en parallèle entre la peinture et la musique – à travers l'imagination du musicien qui envoie les sons par lesquels le peintre dessine – s'ensuit en expliquant comment le musicien crée l'harmonie par la diversité des sons, même avec les dissonants. L'harmonie dans les œuvres d'art est souvent abordée à l'aune de

¹ Jean-Jacques Rousseau décrit l'article « Harmonie (*Musique*) », *L'Encyclopédie*, Volume VIII, 1765, p. 50b : « Toutes les idées que peut produire l'accord parfait se réduisent à celle des sons qui le composent et des intervalles qu'ils forment entre eux : ce n'est donc que par l'analogie des intervalles et par le rapport des sons qu'on peut établir la liaison dont il s'agit ; et c'est-là le vrai et l'unique principe d'où découlent toutes les voix de l'*harmonie*, de la modulation, et même de la mélodie. »

l'« accord¹ » des couleurs, c'est ainsi que dès le *Salon de 1761*, Diderot évoque « la couleur et l'harmonie qui conviennent » (DPV, XIII, 254) dans le *Combat de Diomède et d'Énée* de Doyen. De ce point de vue, le coloriste Chardin est admiré étant donné qu'il « entend l'harmonie des couleurs et ses reflets » (DPV, XIII, 380). L'harmonie des couleurs est prise en compte dans l'estimation des œuvres d'art, pour cette raison le salonnier critique le *Portrait de l'auteur* de Louis-Michel Vanloo dans le *Salon de 1763* : « On conçoit que l'huile répandue sur les endroits où il y a beaucoup de différentes couleurs mêlées et fondues, occasionne une action des unes sur les autres et une décomposition d'où naissent des taches jaunes, grises, noires, et la perte de l'harmonie générale » (DPV, XIII, 352). La nécessité de l'harmonie dans la peinture est accentuée jusqu'à la fin de sa critique d'art, au point qu'il écrit dans ses *Pensées détachées sur la peinture* : « Sans l'harmonie ou, ce qui est la même chose, sans la subordination, il n'est pas possible de voir l'ensemble ; l'œil est forcé de sautiller sur la toile » (Salons, IV, 430).

Une autre métaphore musicale se trouve dans le *Salon de 1767* où Diderot commente Louterbourg en rapportant sa caractéristique picturale à une caractéristique poétique et sonore :

Vous avez senti la beauté de l'image qui n'est rien. C'est le rythme qui est tout ici ; c'est la magie prosodique de ce coin du tableau que vous ne sentirez peut-être jamais. Qu'est-ce donc que le rythme ? me demandez-vous. C'est un choix particulier d'expressions, c'est une certaine distribution de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aiguës, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a et dont on est fortement occupé, aux sensations qu'on ressent, et qu'on veut exciter ; aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents, aux passions qu'on éprouve et au cri animal qu'elles arracheraient, à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre ; et cet art-là n'est pas plus de convention que les effets de la lumière et les couleurs de l'arc-en-ciel ; il ne s'apprend point, il ne se communique point, il peut seulement se perfectionner. [DPV, XVI, 383-384]

La mise en relation de la peinture avec la poétique sous la forme de l'*ut pictura poesis* (la poésie est comme la peinture) est accentuée par le nombre des termes liés au sens de l'ouïe : « syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aiguës, [...] », « petites onomatopées », « cri animal ». En comparant le rythme de la poétique avec l'image, Diderot insiste sur la

¹ Nous pouvons observer les deux définitions de l'« Accord » dans les domaines de la peinture et de la musique : elles ont plusieurs attributs qui s'ordonnent pour créer l'effet dans les œuvres d'art.

L'article « Accord (Peinture) », signé par Landois, *L'Encyclopédie*, Volume I, 1751, p. 78a : « se dit de l'harmonie qui règne dans la lumière et les couleurs d'un tableau. On dit un tableau d'un bel *accord*. Il faudrait un peu diminuer cette lumière pour l'*accorder* avec cette autre ; éteindre la vivacité de la couleur de cette draperie, de ce ciel, qui ne se distingue pas de telle ou telle partie, *etc.* »

L'article « Accord (Musique) », signé par Rousseau, *Ibid* : « est l'union de deux ou plusieurs sons entendus à la fois, formant ensemble une harmonie régulière. L'harmonie naturelle produite par la résonance d'un corps sonore, est composée de trois sons différents, sans compter leurs octaves, lesquels forment entre eux l'accord le plus agréable et le plus parfait que l'on puisse entendre, d'où on l'appelle par excellence *accord parfait*. »

« musicalité du langage¹ », par laquelle le salonnier découvre la nécessité d'une dimension harmonieuse, et même harmonique, dans la peinture. Par ailleurs, le chant se présente métaphoriquement en relation avec la peinture à la fin de la description sur le *Triomphe de la Justice* de Durameau au Salon de 1767, où Diderot décrit :

Il en est de la peinture ainsi que de la musique ; vous possédez les règles de la composition ; vous connaissez tous les accords et leurs renversements ; les modulations s'enchaînent à votre gré sous vos doigts ; vous avez l'art de lier, de rapprocher les cordes les plus disparates ; vous produisez, quand il vous plaît, les effets d'harmonie les plus rares et les plus piquants. C'est beaucoup. Mais ces chants terribles ou voluptueux qui au moment même qu'ils étonnent ou charment mon oreille, portent au fond de mon cœur l'amour ou la terreur, dissolvent mes sens ou secouent mes entrailles, les savez-vous trouver ? qu'est-ce que le plus beau faire sans idée ; le mérite d'un peintre ? qu'est-ce qu'une belle idée, sans le faire, le mérite d'un poète. [DPV, XVI, 440-441]

De ce commentaire, nous pouvons concevoir que le salonnier s'attache à accorder la composition de la peinture à celle de la musique en évoquant « les accords », « les cordes », « les effets d'harmonie ». Enfin, les « chants terribles ou voluptueux » sont évoqués pour suggérer le sens de l'ouïe présent dans la peinture. La mise en relation de ces deux arts implique que la peinture peut être représentée à travers l'illusion musicale.

Après avoir considéré la musique comme un outil de métaphore dans les *Salons*, nous pouvons dorénavant étudier la musique représentée pour elle-même dans les œuvres d'art. Si on revient à l'idée du hiéroglyphe sur lequel Diderot affirme qu'il existe dans tous les arts pour être interprété par les spectateurs, nous pouvons noter que Diderot s'attarde sur le hiéroglyphe en musique :

Son hiéroglyphe est si léger et si furtif, il est si facile de le perdre ou de le mésinterpréter, que le plus beau morceau de symphonie ne ferait pas de grand effet si le plaisir infaillible et subit de la sensation pure et simple n'était infiniment au-dessus d'une expression souvent équivoque... Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ? Serait-ce qu'en montrant moins fortement les objets il laisse plus de carrière à notre imagination ?²

Ainsi la fugacité de la musique est révélée, mais cela élargit au contraire la compétence de cet art car la musique « laisse plus de carrière à notre imagination » avec son hiéroglyphe « léger » et « furtif ». L'évocation de l'imagination dans la peinture par son illusion est une qualité primordiale, et on peut découvrir aussi la sensation auditive captée par cette illusion picturale.

¹ Philippe DÉAN, *Diderot devant l'image*, op. cit., p. 187.

² Denis DIDEROT, « Lettre à Mademoiselle de la Chauv » (1751), *Correspondance*, Paris, Éditions de Minuit, 1955, vol. I, p. 128.

De même que la peinture comporte son hiéroglyphe et stimule l'imagination des spectateurs, la musique entraîne l'imagination par sa propre caractéristique, autrement dit par son instantanéité. Cette singularité de la musique devient une occasion pour Diderot d'expliquer la peinture en évoquant l'illusion musicale à partir de la peinture. Et ce par le son, qui est l'objet de la musique qui a pour objectif « le plaisir de l'oreille » (DPV, II, 238) comme le dit le philosophe.

Dans le contexte social, la prérogative de « la voix parlée et chantée [et de] la musique instrumentale¹ » s'impose au XVIII^e siècle. Les voix des êtres humains qui parlent ou chantent et la musique instrumentale prennent une place prédominante par rapport au « bruit » qui s'apparente plutôt à la nature qu'à l'être humain, et qui a été jugé à l'époque comme un son désagréable en soi. De ce point de vue, nous pouvons regarder comment Diderot convoque la sensation musicale dans ses descriptions des œuvres d'art.

D'abord, les instruments de musique apparaissent plusieurs fois dans les œuvres d'art des Salons. Dans les *Paysages* de Louthembourg au Salon de 1763, dans les *Grâces* de Carle Vanloo, et dans *Un Paysage* de Fragonard au Salon de 1765, une figure joue d'un instrument à vent, la flûte : « Nos oreilles ne dédaigneront pas les sons rustiques de ce bouvier qui charme le silence de cette solitude, et trompe les ennuis de sa condition, en jouant de la flûte » (DPV, XIII, 384) ; « C'est le vieux Pan qui joue de la flûte » (DPV, XIV, 33) ; « On y voit un pâtre debout sur une butte ; il joue de la flûte ; il a son chien à côté de lui avec une paysanne qui l'écoute » (DPV, XIV, 264). Pour les instruments à cordes pincées, dans le *Salon de 1767* et dans le *Salon de 1769*, apparaît le clavecin qui est joué par mademoiselle Vanloo imaginée dans le portrait de Diderot exécuté par Michel Vanloo, et qui est jouée par la femme d'*Une femme, son beau-frère et son mari* de Roslin où « la femme presse d'une main les touches d'un clavecin sans s'écouter ni être écoutée » (DPV, XVI, 613). Par ailleurs, les deux œuvres de Le Prince au Salon de 1767 contiennent une mandoline : dans le *Musicien champêtre*, « un jeune musicien qui joue à quelque distance d'une espèce de mandoline » (DPV, XVI, 310) et dans le *Concert*, « un autre musicien qui pince les cordes d'une espèce de mandoline » (DPV, XVI, 317). Dans le *Salon de 1769*, Michel Vanloo montre « une [figure] jouant de la harpe » (DPV, XVI, 578) dans *Une Allemande jouant de la harpe*. Au Salon suivant, en 1771, Diderot critique la figure d'*Apollon chante la gloire des grands hommes* de Lagrenée en disant : « Quant à ce qu'il chante, je l'ignore, et je ne sais même s'il pince sa lyre ou s'il la touche, du moins il y met peu de grâces » (Salons, IV, 143). L'émergence de ces différents types d'instruments dans les œuvres

¹ Hélène CUSSAC, « L'ouïe à l'épreuve du goût dans la culture européenne du XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 104.

d'art explique que l'illusion picturale fait allusion aux sons instrumentaux en invitant les spectateurs à imaginer la musique jouée par les figures.

Nous pouvons maintenant considérer la voix chantée dans les peintures qui transmettent une illusion musicale à travers l'illusion picturale. Dans le *Salon de 1765*, plusieurs peintures d'histoire représentent des figures qui chantent. Diderot affirme qu'il entend le chant des *Grâces* de Carle Vanloo en disant « qu'elles chantaient et qu'elles dansaient. Je les vois, je les entends aussi ; que leurs chants sont doux ! » (DPV, XIV, 33) En relatant son appréciation sur les chants des figures, le salonnier transporte son impression en évoquant l'illusion musicale chez les spectateurs : face à ses commentaires sur les chants, les spectateurs en viennent à imaginer les chants des figures. De même, dans le commentaire du *Jésus-Christ Baptisé par Saint Jean* de Lépicié, le salonnier remarque le chant des prêtres, mais cette fois en évoquant une ambiance différente du chant : « je n'ai jamais entendu ce chant grave et pathétique donné par les prêtres et répondu affectueusement par une infinité de voix d'hommes, de femmes, de jeunes filles et d'enfants » (DPV, XIV, 245).

D'autres genres de peinture décrivent également le chant des figures. Dans le *Salon de 1767*, Diderot décrit son expérience de sensation musicale face au *Musicien champêtre* de Le Prince : « Je continue mon chemin, je quitte à regret le musicien, parce que j'aime la musique et que celui-ci a un air d'enthousiasme qui attache ; [...] Pour moi qui ne retiens d'une composition musicale qu'un beau passage, qu'un trait de chant ou d'harmonie qui m'a fait frissonner » (DPV, XVI, 309-310). Le frissonnement dérivé du chant est transporté par l'impression du salonnier qui imagine entendre la musique dans cette scène pastorale de Le Prince.

Par ailleurs, la voix chantée se retrouve également dans les scènes imaginées par Diderot : alors que le salonnier remarque parfois seulement la musique représentée dans la scène, cette fois, c'est lui-même qui évoque l'illusion picturale en utilisant le sens de l'ouïe dans son imagination. Par exemple, dans la rêverie sur la caverne de Platon au début du commentaire du *Corésus et Callirhoé* de Fragonard, exposé au Salon de 1765, le salonnier relate la situation d'une multitude de figures dans la caverne : « Mais ce qui m'étonnait, c'est que la plupart buvaient, riaient, chantaient, sans paraître gênés de leurs chaînes et que vous eussiez dit, à les voir, que c'était leur état naturel » (DPV, XIV, 254). Puis, dans cet antre, il renvoie aussi au chant représenté dans le tableau de Fragonard : « Aujourd'hui qu'il s'agit de tableaux, j'aime mieux vous en décrire quelques-uns de ceux que je vis sur la grande toile ; [...]. Sur cette toile tout paraissait d'abord décousu ; on pleurait, on riait, on jouait, on buvait, on chantait, [...] » (DPV, XIV, 255). De cette manière, dans l'imagination de la caverne et dans la scène projetée

dans cet antre, qui est le tableau de Fragonard, les chants des figures transmettent l'illusion musicale à Diderot, et même aux spectateurs.

D'ailleurs, l'auteur du chant se transforme en un animal, l'oiseau, dans quelques peintures, comme dans la *Sixième esquisse pour la Chapelle de Saint Grégoire* de Carle Vanloo au Salon de 1765 : « C'est alors que le génie prend sa lampe et l'allume, et que l'oiseau solitaire, sauvage, inapprivoisable, brun et triste de plumage, ouvre son gosier, commence son chant, fait retentir le bocage et rompt mélodieusement le silence et les ténèbres de la nuit » (DPV, XIV, 47). La scène de saint Grégoire dictant ses homélies est décrite par l'évocation du chant de l'oiseau qui renforce l'illusion picturale de cette esquisse. D'autre part, dans le commentaire au même Salon de Diderot sur la *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* [Fig. 25] de Greuze, le salonnier choisit d'imaginer une illusion musicale en parlant à cette jeune fille du dernier chant poussé par son oiseau : « Cependant votre serin avait beau chanter, vous avertir, vous appeler, battre des ailes, se plaindre de votre oubli » (DPV, XIV, 182). Par cette indication sur le chant de l'oiseau qui montre son rôle d'avertissement, le salonnier accentue la scène représentée par le chant imaginé, y compris dans le cas d'un oiseau qui est pourtant déjà mort. Ainsi, le chant est transporté par l'oiseau dans certains tableaux.

6.1.4. Le paysage sonore

Parmi les descriptions de Diderot qui donnent une place importante à l'ouïe, on peut évoquer celles qui soulignent le bruit supposément produit par et dans les paysages. Alors que le bruit est dévalorisé à l'époque par rapport à la voix chantée ou parlée et au son de l'instrument, le salonnier n'hésite pas à imaginer les sonorités de certains paysages dans ses *Salons*, de sorte qu'il revalorise ce genre de peinture, situé hiérarchiquement plus bas que les genres qui représentent des êtres animés. Les bruits de la nature ont été déjà comptés au nombre des éléments évoqués ou représentés dans le genre de l'opéra, qui dépasse les limites mimétiques de la musique à travers son texte et ses attributs visuels. Inversement, ce genre lyrique implique aussi des scènes d'orages, de tempêtes, d'éclairs, et il lui faut donc exprimer des sonorités naturelles. Pour bien exprimer une scène pathétique dans un opéra, la musique montre un « aspect bien précis du réel, son aspect sonore¹ » : parmi les aspects sonores dans les arts, il y a le bruit de la nature qui doit être représenté comme le réel. Quant à Diderot, il explique dans son *Neveu de Rameau* : « Quel est le modèle du musicien ou du chant ? c'est la déclamation, si le modèle est vivant et pensant ; c'est le bruit, si le modèle est inanimé » (DPV, XII, 158). Ainsi,

¹ Béatrice DURAND-SENDRAIL, *La Musique de Diderot, Essai sur le hiéroglyphe musical*, op. cit., p. 148.

le modèle inanimé (il faut entendre ici non-humain, c'est-à-dire non susceptible de déclamation) peut être, selon Diderot, représenté musicalement par un bruit. C'est cette idée qui ouvre la voie à notre réflexion sur la présence de bruits dans les descriptions que donne Diderot de certains paysages, dans une logique conforme à celle annoncée dans la citation du *Neveu de Rameau*. Une mimésis du paysage naturel doit pouvoir passer par l'évocation de bruits naturels. Nous suggérons donc d'introduire le concept de paysage sonore, normalement utilisé pour désigner une ambiance sonore qui évoque un paysage, pour désigner ici, en miroir, un paysage qui évoque une ambiance sonore, selon la même opération de connexion mimétique entre les sensations.

Si on examine les définitions du « paysage » chez le chevalier de Jaucourt¹ et chez Lacombe² avant d'aborder les paysages sonores dans les *Salons*, elles démontrent la revalorisation de ce genre qui est « riche, agréable et fécond ». Les deux styles de ce genre de peinture sont détaillés : l'un héroïque et l'autre pastoral ou champêtre. L'un représente l'exceptionnel dans la nature, une sorte de monument naturel, qui coupe le souffle, l'autre représente la simplicité de la nature, son harmonie parfaite mais calme, sereine, brute. Le style héroïque montre les œuvres de la nature qui semblent savamment élaborées, le style champêtre celles qui à l'inverse semblent spontanées. Les sensations sonores dans les *Salons* se construisent autour de ces deux styles de paysage, créant ainsi une expérience auditive variée et captivante.

Dans l'entreprise de réévaluation et d'éloge du paysage de Diderot, le paysagiste Vernet, qui est admiré tout au long des *Salons*, tient une place centrale. Ce peintre expose de nombreux paysages, qui appartiennent aux deux styles que l'on a évoqués. Les paysages de Vernet expriment les passions des spectateurs à travers des scènes pathétiques où la tempête, l'orage

¹ Article « Paysage (*Peinture*) », *L'Encyclopédie*, Volume XII, 1765, p. 212a : « PAYSAGE, s. m. (Peinture.) c'est le genre de peinture qui représente les campagnes et les objets qui s'y rencontrent. Le paysage est dans la peinture un sujet des plus riches, des plus agréables et des plus féconds. En effet, de toutes les productions de la nature et de l'art, il n'y en a aucune que le peintre paysagiste ne puisse faire entrer dans la composition de ses tableaux. Parmi les styles différents et presque infinis dont on peut traiter le paysage, il faut en distinguer deux principaux : savoir le style héroïque, et le style pastoral ou champêtre. On comprend sous le style héroïque, tout ce que l'art et la nature présente aux yeux de plus grand et de plus majestueux. On y admet des points de vue merveilleux, des temples, des sépultures antiques, des maisons de plaisance d'une architecture superbe, etc. Dans le style champêtre au contraire, la nature est représentée tout simple, sans artifice, et avec cette négligence qui lui sied souvent mieux que tous les embellissements de l'art. Là on voit des bergers avec leurs troupeaux, des solitaires ensevelis dans le sein des rochers, ou enfoncés dans l'épaisseur des forêts, des lointains, des prairies, etc. On unit fort heureusement le style héroïque avec le champêtre. »

² Quant à Lacombe, il définit de la même manière de Jaucourt dans son *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ...*, *op. cit.*, p. 478. Or, d'après Pernety, le « paysage » est défini à partir de son propre caractère que par sa qualité dans son *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...* (1757), *op. cit.*, p. 447 : « On appelle en peinture, *paysages* tous les tableaux qui représentent des lieux champêtres, des campagnes, des prairies accompagnées de bois, ruisseaux, maisons de paysans, ruines, châteaux, et où les figures n'en font que l'ornement, et n'y font qu'accessoires. On dit faire le *paysage*, comme faire l'histoire. Le *paysage* renferme deux genres ; [...]. »

et le naufrage font des figures, censément simples, de vraies figures de peinture d'histoire où les personnages principaux font face à un événement sérieux en tant que héros. Vernet est en cela caractéristique d'une esthétique romantique, ou proto-romantique, où la nature reflète des états d'âme troublés, selon le principe de *pathetic fallacy*, une communion des sentiments entre l'intérieur de l'âme et son entourage naturel. Dans une scène pathétique de la nature, les personnages qui cherchent à surmonter le risque et le déchaînement naturels deviennent des sortes de héros comme dans les scènes historiques. En outre, les paysages de Vernet incitent le spectateur Diderot à entrer dans la composition des tableaux alors même que, par définition, aucun paysagiste ne le peut selon le chevalier de Jaucourt. La réalisation vraisemblable de ce paysagiste invite le salonnier à se promener dans ses scènes champêtres, y compris avec ses compagnons, en imaginant plusieurs éléments sonores provoqués par la nature.

Dans la description des paysages de Vernet, Diderot s'attache à décrire les sons évoqués dans la nature. L'évocation des sons peut être interprétée comme son effort d'échapper à la « monotonie¹ » de la description de critique d'art, de sorte que Diderot s'adonne à décrire un « spectacle » paysagiste dans lequel se passent le naufrage, la tempête, l'incendie, etc. La description des paysages sonores se compose en « crescendo rhétorique² » du salonnier qui ne se limite pas aux sons naturels mais qui atteint, par hyperbole, à des volumes sonores immenses, jusqu'à employer des termes comme « grand bruit » et « fracas ». Ces termes exacerbés et amplifiés par rapport aux autres termes augmentent l'effet pathétique de la scène en stimulant le sens de l'ouïe et le sentiment chez les spectateurs.

Regardons d'abord les sons simples dans la nature indiqués par le salonnier : dès le premier *Salon de 1759*, Diderot fait appel au sens de l'ouïe dans la nature de Vernet en décrivant ses *Marines* où « le tonnerre gronde, la tempête s'élève, les vaisseaux s'embrasent, on entend le bruit des flots » (DPV, XIII, 78-79). Le verbe « gronder³ » et le bruit des flots évoquent de cette façon la sensation auditive chez les spectateurs qui regardent les marines de Vernet. Pour le salonnier, ce paysagiste est considéré comme un démiurge étant donné qu'il crée la nature comme elle est ; le peintre peut donc entraîner la production de sons de la nature à partir de l'illusion picturale. Ainsi, le salonnier écrit avant de commenter ses œuvres au Salon de 1763 : « S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents, et mugir les flots ; vous le voyez

¹ Pierre TRAHARD, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle (1715-1789)*, « La Sensibilité de Diderot », Tome II, Slatkine Reprints, Genève, 1968, p. 230.

² Jean STAROBINSKI, *Diderot, un diable de ramage*, Éditions Gallimard, 2012, p. 404.

³ La définition de « Gronder » dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e édition, 1762) : « Murmurer, se plaindre entre ses dents. Il n'est pas content, il gronde. Il gronde contre vous. Il faut le laisser gronder. Il s'en va grondant. On dit figurément, que Le tonnerre gronde, pour dire, qu'il fait un bruit sourd dans la nue. On dit dans le même sens, L'orage gronde. »

s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume » (DPV, XIII, 387). Dans ce commentaire sur la tempête de Vernet, Diderot emploie à nouveau les termes impliquant le sens de l'ouïe dans la nature représentés picturalement : « siffler » qui se dit « du bruit aigu que fait le vent » et « mugir » qui « se dit proprement du cri des taureaux, des bœufs et des vaches » et aussi « se dit figurément du bruit que font les flots de la mer quand ils sont agités » selon la définition du *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e édition, 1762). La création de la nature chez Vernet se poursuit dans le *Salon de 1765* où le salonnier décrit encore une fois sa scène en recourant aux termes de l'ouïe :

Ici, un enfant échappé du naufrage est porté sur les épaules de son père ; là, une femme étendue morte sur le rivage, et son époux qui se désole. La mer mugit, les vents sifflent, le tonnerre gronde, la lueur sombre et pâle des éclairs perce la nue, montre et dérobe la scène. On entend le bruit des flancs d'un vaisseau qui s'entrouvre, ses mâts sont inclinés, ses voiles déchirées ; [...]. [DPV, XIV, 134]

Plusieurs éléments sonores sont convoqués par Diderot, cette assignation participe de l'animation diégétique de la scène : le salonnier – un « Créateur » de la scène par son écriture – énumère les sons naturels du paysage. Vernet, devenu un « Créateur » chez le salonnier, décrit la scène avec plusieurs éléments naturels qui transmettent une sensation auditive aux spectateurs. Par ailleurs, cette scène du naufrage nous fait entendre le bruit d'un vaisseau, représentant le sujet de la peinture ; à partir de ces différents dispositifs auditifs renforçant l'effet de réel de la scène du naufrage, le salonnier justifie son enthousiasme pour le paysage, comme il le fait en regardant une scène pathétique de peinture d'histoire¹.

De même que l'univers de Vernet est rempli d'éléments naturels entraînant le sens de l'ouïe, Diderot décrit sa nature idéale dans ses *Essais sur la peinture* en accordant une place particulière aux sons et aux bruits :

Un site peut sans doute être délicieux. Il est sûr que de hautes montagnes, que d'antiques forêts, que des ruines immenses en imposent. Les idées accessoires qu'elles réveillent sont grandes. J'en ferai descendre quand il me plaira Moïse ou Numa. La vue d'un torrent qui tombe à grand bruit à travers des roches escarpés qu'il blanchit de son écume, me fera frissonner. Si je ne le vois pas, et que j'entende au loin son fracas, C'est ainsi, me dirai-je, que ces fléaux si fameux dans l'histoire ont passé. Le monde reste, et tous leurs exploits ne sont plus qu'un vain bruit perdu qui m'amuse. [DPV, XIV, 360]

¹ Alors que la scène du naufrage est remarquée par ses côtés auditifs chez Diderot, on peut la considérer comme une œuvre qui excite le salonnier moins en le mettant dans la méditation, cf. Marianne ROLAND-MICHEL, « Le bruit dans la peinture », *Corps Écrit*, n° 12, PUF, 1985, p. 131 : « Non que Diderot ne se laisse exalter avec plaisir et émotion par une peinture dramatique, ou pathétique ; il place même au plus haut rang les paysages de Vernet comportant orages, tempêtes, naufrages pleins de gesticulation et de cris, dans lesquels le tonnerre s'unit à une mer déchaînée pour faire bruire la peinture. »

Dans cette description, nous pouvons percevoir que plusieurs composantes de la nature provoquent le sens de l'ouïe. Le « crescendo rhétorique » évoqué tout à l'heure se retrouve ici aussi : à partir d'un torrent qui tombe « à grand bruit » en faisant frissonner le salonnier, il imagine « son fracas » au loin. Diderot admet la puissance de ces aspects sonores du torrent dans le chapitre suivant des *Essais sur la peinture* : « Sans doute, le bruit, le fracas d'un torrent qui brise le vaste silence de la montagne et de sa solitude, et porte à mon âme une secousse violente, une terreur secrète, est une belle chose » (DPV, XIV, 409). La violence du mouvement et la terreur occasionnée par le phénomène naturel sont ainsi transmis par les termes auditifs. Nous pouvons constater que le salonnier emploie ce crescendo rhétorique du bruit au fracas¹ au fur et à mesure qu'il imagine sa propre nature idéale. De la même manière, Diderot écrit dans ses *Pensées détachées sur la peinture* : « Le grand paysagiste a son enthousiasme particulier, c'est une espèce d'horreur sacrée. Ses antres sont ténébreux et profonds ; ses rochers escarpés menacent le ciel ; les torrents en descendent avec fracas, ils rompent au loin le silence auguste de ses forêts » (Salons, IV, 396). Le « grand paysagiste » pour le salonnier décrit le torrent « avec fracas », où l'évocation de l'illusion picturale est transformée en stimulation de l'ouïe.

L'exaltation de Diderot pour les natures sonores de Vernet apparaît aussi sous l'aspect de l'imagination du salonnier. Les louanges de ce dernier se prolongent dans son imagination au point qu'il ne tente pas de repérer les défauts des paysages de Vernet en se promenant à travers ces endroits picturaux. Cet enthousiasme du salonnier provient des atouts du paysagiste car celui-ci réalise bien « le sentiment de la nature et surtout de la lumière² » dans ses scènes pittoresques. De ce fait, Diderot choisit non seulement de décrire la série des paysages exposés au Salon de 1767 par sa promenade imaginée, mais aussi d'y remarquer les excellences des paysages : il se concentre plus sur ses sensations que sur ses jugements en face de ces paysages, il traverse le cadre de la peinture, et enfin il entre dans les scènes naturelles. En transformant les éléments animés et inanimés en réel, le salonnier transporte ses impressions sensibles jusqu'aux spectateurs et aux lecteurs de ce *Salon*. Parmi ces impressions sensibles, il y a la sensation auditive représentée dans la nature.

Entrons donc dans les paysages de Vernet comme le fait Diderot. On arrive au deuxième site, et on constate au milieu de notre itinéraire que « [s]ous [l]es arches descendait à grand bruit un large torrent » (DPV, XVI, 182). Le son produit par la nature est transmis au promeneur, voire aux spectateurs qui imaginent le site. Au quatrième site, le salonnier se réjouit d'un

¹ Le « fracas » est défini dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e édition, 1762) : « Rupture ou fracture avec bruit et violence ».

² Pierre TRAHARD, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle (1715-1789)*, op. cit., p. 236.

paysage dans sa rêverie où « [u]n bruit entendu au loin, c'était le coup de battoir d'une blanchisseuse, frappa subitement [s]on oreille » (DPV, XVI, 192) : le bruit d'une figure évoque sa sensation auditive. Le promeneur remarque à nouveau l'aspect sonore de l'eau au début de sa promenade dans le cinquième site en décrivant « [j']avais à ma droite un phare qui s'élevait du sommet des rochers. Il allait se perdre dans la nue, et la mer en mugissant venait se briser à ses pieds » (DPV, XVI, 203). De même que le bruit du battoir de la blanchisseuse dans le quatrième site frappe l'oreille du promeneur, cette fois celui-ci consolide sa représentation imaginaire en rappelant le son du souper dans le cinquième site au sujet duquel il dit : « [j']étais encore à quelque distance du château, lorsque j'entendis sonner le souper. Je ne m'en pressai pas davantage. Je me mets quelquefois à table le soir, mais il est rare que je mange » (DPV, XVI, 208-209). Le renforcement de son imagination à travers les sensations auditives se poursuit dans le sixième site où le promeneur et son compagnon, l'abbé, découvrent le carrosse : « Cependant le carrosse s'éloignait avec les deux petits enfants, les ténèbres s'augmentaient, les bruits s'affaiblissaient dans la campagne, la lune s'élevait sur l'horizon ; la nature prenait un aspect grave dans les lieux privés de lumière, tendre dans les plaines éclairées » (DPV, XVI, 222). Le silence se crée après le départ du carrosse avec ses bruits faiblissants, et il se révèle ensuite que les sites où le promeneur déambule avec son compagnon étaient les œuvres d'art de Vernet : « Ce n'est point un port de mer que l'artiste a voulu peindre. Oui, mon ami, l'*artiste*. Mon secret m'est échappé, et il n'est plus temps de recourir après » (DPV, XVI, 223). Enfin, le salonnier, qui était le promeneur, se met à décrire le septième paysage de Vernet.

Le dernier site, que Diderot n'a pas pu expérimenter en tant que promeneur, présente une scène d'orage, et, rapporte-t-il, « [o]n dit de ce tableau, que c'est le plus beau de Vernet » (DPV, XVI, 226). Après avoir remarqué l'excellence de cette toile par l'estime générale qui lui est attachée, le salonnier énumère les compétences du paysagiste qui s'y incarnent :

Que ne fait-il pas avec excellence? figures humaines de tous les âges, de tous les états, de toutes les nations, arbres, animaux, paysages, marines, perspectives, toute sorte de poésie, rochers imposants, montagnes éternelles, eaux dormantes, agitées, précipitées, torrents, mers tranquilles, mers en fureur, sites variés à l'infini, fabriques grecques, romaines, gothiques, architecture civile, militaire, ancienne, moderne, ruines, palais, chaumières, constructions, gréments, manœuvres, vaisseaux, cieux, lointains, calme, temps orageux, temps serein, ciels de diverses saisons, lumières de diverses heures du jour, tempêtes, naufrages, situations déplorables, victimes et scènes pathétiques de toute espèce, jour, nuit, lumières naturelles, artificielles, effets séparés ou confondus de ces lumières. Aucune de ses scènes accidentelles qui ne fit seule un tableau précieux. [DPV, XVI, 227]

Dans cette longue énumération, on peut trouver à nouveau des éléments sonores qui contribuent à la diégèse de Diderot, fondée sur le visuel pittoresque : « eaux dormantes, agitées, précipitées », « torrents », « mers tranquilles », « mers en fureur ». Par là, nous pouvons nous rendre compte du fait que la sensation auditive provoquée dans un paysage est une des qualités remarquées par Diderot. Celui-ci décrit par la suite la dernière scène, celle de la tempête, de Vernet : « Un vaisseau avait été battu d'une affreuse tempête ; [...] Cependant il régnait encore sur les flots un murmure sourd » (DPV, XVI, 231). Enfin, face à cette scène de terreur, le salonnier affirme : « je veille, je vois, j'entends, je regarde, je suis frappé de terreur » (DPV, XVI, 231). Même si le salonnier sort de ses promenades imaginées, il décrit qu'il entend cette scène de tempête, constituée de sensations auditives qui sont comme un « murmure¹ ».

En sortant de cet univers pittoresque de Vernet, nous pouvons évoquer plusieurs paysages dans lesquels les peintres sollicitent le sens de l'ouïe. Cela se manifeste également dans les peintures d'histoire comme c'est suggéré dans la définition des deux styles de paysage chez le chevalier de Jaucourt. Par exemple, dans le *Salon de 1765*, la nature des *Grâces* de Carle Vanloo est décrite avec beaucoup de références sonores : « C'était au printemps, il faisait un beau clair de lune ; la verdure nouvelle couvrait les montagnes ; les ruisseaux murmuraient, on entendait, on voyait jaillir leurs eaux argentées ; l'éclat de l'astre de la nuit ondulait à leur surface » (DPV, XIV, 32). Le murmure des ruisseaux est entendu par le spectateur Diderot, l'évocation du sens de l'ouïe se réalise ainsi par la nature représentée. Dans le même Salon, un *Commencement d'orage au soleil couchant* de Louthembourg est remarqué par le bruit qu'il suggère pour décrire la scène d'orage : on entend « les volets des maisons se fermer de tout côté avec bruit » (DPV, XIV, 217). Le bruit dans cette peinture construit l'atmosphère en faisant imaginer aux spectateurs ce bruit provoqué par l'orage. Les paysages sonores sont ainsi comme des toiles de fond qui à la fois renforcent l'effet de réel des paysages, et sont des preuves de la réussite du peintre à transporter ses spectateurs, par l'imagination, dans des environnements différents.

6.1.5. Le cri : humain et animal

Avant d'aborder la voix parlée qui implique plutôt des considérations poétiques, nous pouvons nous attarder sur l'éclat de voix, la voix momentanée qui ne comporte pas de

¹ Le « Murmure » est défini dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e édition, 1762) : « 1. Le fait de parler sans élever la voix, sans pourtant parler à voix basse. 2. Bruit de voix sourd et confus qu'on entend lorsque plusieurs personnes parlent en même temps. 3. Plainte sourde, qui exprime un sentiment violent mais contenu. 4. Bruissement léger, harmonieux que font parfois entendre les eaux, le vent, les feuillages, etc. »

signification, autrement dit, le cri humain ou animal. Comme on l'a vu plus haut, le cri est défini comme une « voix haute et poussée avec effort » dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e édition, 1762). En outre, dans cette définition, il est aussi expliqué que le cri peut désigner « la voix ordinaire de certains oiseaux ». De cette définition, nous pouvons suggérer que le cri concerne à la fois les êtres humains et les animaux, et désigne un son articulé mais non élaboré, qui peut signifier indirectement mais pas dans le cadre d'un code linguistique.

En ce qui concerne les êtres humains, le cri doit se comprendre en tenant compte de l'analogie entre le son et la réaction émotionnelle provoquant le cri ; le cri de l'homme est la traduction en son d'une réception sensorielle. En particulier, Diderot fait allusion aux « instruments de musique dont les cordes sont diversement tendues¹ » pendant qu'il décrit les êtres humains, suggérant une analogie entre le corps humain et les instruments de musique dans l'œuvre du salonnier. Cette caractéristique de l'homme se comprend par sa nature d'être passionnel, qui est le propre de l'homme :

Nous ressemblons à de vrais instruments dont les passions sont les cordes. [...] Si quand un instrument est d'accord vous en pincez une corde, le son qu'elle rend occasionne des frémissements, et dans les instruments voisins si leurs cordes ont une tension proportionnellement harmonique avec la corde pincée ; et dans les voisines, sur le même instrument, si elles gardent avec elle la même proportion. [DPV, I, 373, Note de Diderot dans sa traduction de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury]

Le phénomène physique de sympathie en acoustique est ici transformé en théorie esthétique : si l'art représente correctement une passion, elle met en mouvement une corde dont les vibrations vont pouvoir se transmettre aux spectateurs, lecteurs ou auditeurs. Comme la sensibilité de la musique est expliquée par les nerfs du corps chez Diderot, celui-ci compare dans l'*Entretien entre D'Alembert et Diderot* « les fibres de nos organes à des cordes vibrantes sensibles » (DPV, XVII, 101). L'importance des nerfs est non seulement liée à cette métaphore des cordes de l'instrument, mais aussi à la sensibilité, aux passions des hommes.

Le lien entre les passions et le son peut être légitimé par un détour dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau, qui affirme : « Comme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille² ». Ce rapprochement du philosophe met l'accent sur le fait que la condition nécessaire d'existence et d'efficacité des arts ne réside pas dans la représentation des plaisirs sensoriels par la combinaison des couleurs ou des sons. Il n'admet

¹ Article « Affection (*Physiologie*) » écrit par Diderot (DPV, V, 282) décrit de la même manière que sa *Lettre à Mlle de la Chaux*.

² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essais sur l'origine des langues (...)*, Chapitre XIV, *op. cit.*, p. 121.

pas la musique comme un simple phénomène physique régi par la loi de l'harmonie, il explique : « [d]es suites de sons ou d'accords m'amuseront un moment peut-être ; mais pour me charmer et m'attendrir il faut que ces suites m'offrent quelque chose qui ne soit ni son ni accord, et qui me vienne émouvoir malgré moi¹. » Le terme « émouvoir » nous rappelle l'importance de l'évocation de la passion en art, c'est-à-dire que les sons « doivent acquérir une vertu signifiante² ». Selon la définition de la « Passion (*Peinture*) » écrite par le chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, « quand l'âme est affectée d'une *passion*, le corps en partage l'impression, c'est donc à l'artiste à exprimer par des figures inanimées cette impression, et à caractériser dans l'imitation les *passions* de l'âme et leurs différences³. » Dans une idée semblable à celle de Diderot avec les cordes et les nerfs, Jaucourt suggère que l'art peut nous faire ressentir des passions en déclenchant des impressions physiques qui sont celles normalement produites par les passions. D'où vient une question : comment la passion s'exprime-t-elle à travers l'instrument sonore du corps humain, à savoir sa voix, semblable à un instrument à cordes ?

Au sein de la représentation des passions par l'instrument humain, le cri a une importance particulière. Produit à partir du corps humain, de l'effort des cordes vocales tendues, l'homme pousse par lui une voix haute et sonore. À l'époque classique, l'expression auditive apparaît dans la peinture sous la forme du non verbal de l'homme comme les gestes, les mimiques et l'intonation. Cependant, le cri de l'être humain dans les œuvres figuratives fonctionne comme une « transgression visuelle⁴ » car sa représentation même évoque le sens de l'ouïe. Il ne s'agit plus de suggérer par un détour ce qui pourrait être entendu si l'on se trouvait dans la scène représentée, mais de montrer une personne figée dans le cri, dans la pure production de son. Paradoxalement, la représentation du son passionnel, c'est-à-dire le cri, peut être interprétée comme un acte indécent, à l'inverse de l'affirmation de Rousseau qui met l'accent sur la vertu des arts. Pour cette raison, l'écrivain allemand Lessing dévalorise le cri dans les œuvres figuratives car pour lui le cri, avec ce qu'il charrie comme implications passionnelles brutes, doit être représenté dans le temps, par les œuvres poétiques et non dans une image qui fige.

Quant à Diderot, il souligne également que l'art doit parler à l'âme des hommes comme Rousseau. Il considère en plus l'expression sonore dans l'art comme un « processus transitif⁵ » puisqu'il dit dans son *Neveu de Rameau* : « L'air est presque toujours la péroraison de la

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essais sur l'origine des langues (...)*, Chapitre XV, *op. cit.*, p. 128.

² Béatrice DURAND-SENDRAIL, *La Musique de Diderot, Essai sur le hiéroglyphe musical*, *op. cit.*, p. 147.

³ Article « Passion (*Peinture*) », *L'Encyclopédie*, Volume XII, 1765, p. 150b.

⁴ *L'emprise des sens*, dir. Temenuzhka Dimova, Martial Guédron, Mylène Mistre-Schaal, *op. cit.*, p. 225.

⁵ Béatrice DURAND-SENDRAIL, *La Musique de Diderot, Essai sur le hiéroglyphe musical*, *op. cit.*, p. 163.

scène » (DPV, XII, 170). Dans cette affirmation, le son transporté par l'air devient un des facteurs qui constitue la scène de la peinture, et on peut se rendre compte qu'une sorte de transition s'est faite de la peinture à l'impression sonore. En dehors de ce genre artistique, le point essentiel de la sensation auditive chez Diderot réside dans la passion, la signification de l'expression ; même si la musique est un art dans le temps, elle est obligée de parler aux passions, aux âmes des hommes pour créer sa signification. Les œuvres figuratives dans les *Salons* sont observées de cette manière, ainsi le cri devient un élément à remarquer pour parler à l'âme.



Fig. 64 - Nicolas Poussin, *Le Massacre des Innocents*, entre 1625 et 1632, Peinture à l'huile, 147 x 171 cm, Chantilly, Musée Condé.

Même à l'époque précédente, le cri dans le *Massacre des Innocents* [Fig. 64] de Poussin arrive à résonner avec l'âme des spectateurs qui regardent la scène pathétique en ressentant les passions des personnages : la peinture d'histoire est ainsi un genre de peinture qui représente le cri des passions.

La peinture d'histoire se trouve au centre de la représentation du cri humain par l'évocation des passions. Dès le *Salon de 1759*, Diderot insiste sur l'importance du cri qui n'est pas représenté dans *Jason et Médée* de Michel Vanloo : « C'est bien cela ? Il fallait lever au ciel des bras désespérés, avoir la tête renversée en arrière ; les cheveux hérissés ; une bouche ouverte qui poussât de longs cris ; des yeux égarés ; [...] » (DPV, XIII, 71). Un manque de « longs cris » est manifeste, qui auraient dû caractériser la figure de Jason car il assiste alors, impuissant, à l'assassinat de ses enfants par leur mère. La représentation du cri humain dans la scène pathétique apparaît aussi dans la *Descente de Croix* de Pierre au Salon de 1761 où le

salonnier évoque un parallèle avec une même œuvre de Carrache consacrée au même motif religieux : « Le Carrache a placé sur le fond une sainte Anne qui s'élance vers sa fille, en poussant les cris les plus aigus, avec un visage où les traces de la longue douleur se confondent avec celles du désespoir ; vous avez mis sur le fond du vôtre un homme qui fait à peu près le même effet » (DPV, XIII, 224). Ainsi, l'évocation du cri dans les scènes pathétiques peut devenir plus précise, ici avec « les cris les plus aigus ». Dans la scène de Pierre, le salonnier mentionne le visage du personnage qui pousse les cris qui comporte « les traces de la longue douleur » et « celles du désespoir ». Le cri lié au sentiment du personnage se retrouve aussi au Salon de 1781 où Diderot décrit le *Mars vaincu par Minerve* de Doyen que « Mars pousse un cri de douleur, on croit entendre deux armées qui se chargent et s'égorgent » (Salons, IV, 308). Par ailleurs, le degré de force du cri est exprimé différemment en fonction de la situation dans laquelle se trouvent les personnages. Dans une scène de bataille, la puissance du cri est renforcée comme dans *La Descente de Guillaume le conquérant en Angleterre* [Fig. 50] de Lépicié au Salon de 1765 : « On voit à droite du côté de la mer et des vaisseaux une faible lueur, de la fumée qui indique que l'incendie est tombé ; [...] puis tout seul un gros homme court, les bras étendus, criant à tue-tête, et à qui j'ai demandé cent fois à qui il en voulait sans avoir pu le savoir » (DPV, XIV, 241). Au milieu de la critique sur cette scène qui contient moins de passions que Diderot n'en imagine, le salonnier souligne tout de même une figure qui crie « à tue-tête » pour faire résonner la scène de bataille. Dans le *Salon de 1767*, la figure principale dans la bataille de l'*Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux* de Lagrenée devient une cible de critique au même motif qu'il ne représente pas la passion appropriée à la scène : « Mais où est le caractère du dieu des batailles ? où est celui de Bellone ? où est la verve ? Comment reconnaître dans ce morveux, le dieu dont le cri est comme celui de dix mille hommes » (DPV, XVI, 119-120). Le dieu qui a la force du cri de dix mille hommes ne montre pas sa verve dans cette scène de bataille au point que le salonnier demande de la comparer avec la même scène du poète latin Claudien de l'*In Rufinum*¹. De fait, nous pouvons constater que cette œuvre figurative n'arrive pas à décrire la passion qui traverse et anime le personnage par l'évocation du cri.

Le cri dans la scène mythologique joue le rôle d'accentuer les passions des figures comme dans le cas des *Corésus et Callirhoé* par Fragonard au Salon de 1765. Pour décrire cette

¹ *Œuvres complètes de Claudien*, Traduction nouvelle par MM. Héguin de Guerle et Alph. Trognon, t. I, C. L. F. Panckoucke, Paris, 1830, p. 51-53 : « Le dieu a entendu cette prière, il se lève du sein des roches neigeuses de l'Hémus, et de sa voix puissante excite l'ardeur de ses ministres : "Bellone, apporte-moi mon casque ; Terreur, fixe les rênes à l'essieu ; [...]" »

peinture, le salonnier imagine l'antre de Platon avant d'arriver à décrire la scène de la peinture en rêve ; après avoir décrit le passage de l'antre, il arrive au temple où se déroule la scène. Le salonnier commence à décrire :

Quoi qu'il en soit, tandis que mes yeux parcouraient ce temple et des apprêts qui me présageaient je ne sais quoi [dont] mon cœur était oppressé, je vis arriver seul un jeune acolyte vêtu de blanc ; il avait l'air triste. Il alla s'accroupir au pied du candélabre et s'appuyer les bras sur la saillie de la base de la colonne intérieure. Il fut suivi d'un prêtre. Ce prêtre avait les bras croisés sur la poitrine, la tête tout à fait penchée, il paraissait absorbé dans la douleur et la réflexion la plus profonde ; il s'avavançait à pas lents. J'attendais qu'il relevât sa tête ; il le fit en tournant les yeux vers le ciel et poussant l'exclamation la plus douloureuse, que j'accompagnai moi-même d'un cri quand je reconnus ce prêtre. [DPV, XIV, 258]

Cette description de la scène explique le cri du prêtre « poussant l'exclamation la plus douloureuse ». Après avoir souligné les passions du prêtre, c'est le salonnier qui en vient à pousser un cri en face de cette scène pathétique. En outre, le cri de la figure principale, le grand-prêtre, densifie l'ambiance de cette scène en suggérant ses passions : « À l'instant le grand-prêtre tire le couteau sacré, il lève le bras ; je crois qu'il en va frapper la victime, qu'il va l'enfoncer dans le sein de celle qui l'a dédaigné et que le Ciel lui a livrée ; point du tout, il s'en frappe lui-même. Un cri général perce et déchire l'air » (DPV, XIV, 261). Le cri qui « perce et déchire l'air » stimule la sensation auditive des spectateurs avec les cris du prêtre, et de Diderot. Le cri dans la scène pathétique émerge également dans les paysages de Vernet où le peintre décrit la nature violente qui fait courir de grands risques aux personnages représentés. L'évocation du cri dans les paysages continue à apparaître dans le *Salon de 1759* où le salonnier commente les *Marines* de Vernet : « le tonnerre gronde, la tempête s'élève, les vaisseaux s'embrasent, on entend le bruit des flots, les cris de ceux qui périssent » (DPV, XIII, 79). Ainsi, Diderot indique le cri des personnages dans la scène de tempête aussi bien que dans la scène imaginée au Salon de 1763 où il explique la tempête de Vernet dans laquelle « [l]es matelots crient » (DPV, XIII, 387). De ces deux exemples, nous sommes donc en droit de conclure que le cri humain fonctionne comme une provocation de la sensation sonore dans les peintures au-delà des limites de leur genre. Même quand la scène ne représente pas les figures canoniques de l'histoire ou de la religion, le peintre peut exécuter une représentation auditive des passions par les figures soumises à une sorte de risque, en leur faisant pousser des cris, en dépit de leur marginalité dans la représentation par rapport aux figures historiques ou religieuses.

L'impression auditive de la passion dans les paysages se poursuit dans la description des paysages de Vernet au Salon de 1767. Diderot accède à la réalité de ces paysages d'une manière singulière et sonore. En imaginant sa promenade dans les paysages, il ne cesse de

remarquer des cris représentés ou suggérés. Au troisième site, après avoir décrit la promenade avec l'abbé dans la nature tranquille, le salonnier propose le paysage imaginé qui incite plus de passions chez les spectateurs :

Je vous raconte simplement la chose. Dans un moment plus poétique, j'aurais déchaîné les vents, soulevé les flots, montré la petite nacelle tantôt voisine des nues, tantôt précipitée au fond des abîmes ; vous auriez frémi pour l'instituteur, ses jeunes élèves, et le vieux philosophe votre ami. J'aurais porté de la terrasse à vos oreilles, les cris des femmes éplorées. [DPV, XVI, 189]

La transmission d'une sensation auditive se fait au sein de la description des caractéristiques divergentes du paysage dans lequel Diderot évoque les « cris des femmes éplorées ». Toutefois, le moment plus poétique du salonnier se trouve dans le septième tableau de Vernet : « J'étais éperdu sur le rivage, à l'aspect d'un navire enflammé. J'ai vu la chaloupe s'approcher du navire, se remplir d'hommes et s'éloigner. J'ai vu les malheureux que la chaloupe n'avait pu recevoir, s'agiter, courir sur le tillac du navire, pousser des cris. J'ai entendu leurs cris » (DPV, XVI, 230). Entré dans la scène de tempête de Vernet, le salonnier entend les cris poussés par les malheureuses victimes. Or, une autre forme du cri se présente dans le sixième site de cette « Promenade Vernet » : l'éloge de ce site est justifié en particulier par le cri de Diderot qui dit « [s]i vous ne faites pas un effort pour vous bien représenter ce site, vous me prendrez pour un fou, lorsque je vous dirai que je poussai un cri d'admiration et que je restai immobile et stupéfait » (DPV, XVI, 211). Ce cri d'admiration exprime plutôt la passion du promeneur qui voit le site de Vernet sous les yeux. Diderot propose ainsi le cri non plus comme un vecteur des passions représentés, mais comme l'expression d'une passion qu'inspire la représentation, et donc comme une preuve en soi de la réussite d'un tableau. De la même manière que le toucher, le cri peut être conçu à la fois comme un élément nécessaire pour rendre le tableau fonctionnel sur un plan expressif, et comme un critère indubitable de la réussite de cette expression des passions.

D'autre part, nous pouvons réfléchir sur le cri animal qui compose également la définition du « cri » dans le *Dictionnaire de l'Académie française*. Loin de se limiter à l'espèce des oiseaux, on peut élargir cette portée du cri à tous les animaux représentés dans les œuvres d'art. Avant Diderot, l'abbé Louis Gougenot évoque le cri fondamental des animaux suggéré dans une peinture d'Oudry exposée au Salon de 1748 : « Il y a un feu d'imagination étonnant dans toute cette composition ; elle est rendue avec tant d'expression, qu'on croit entendre crier

le Marcassin qu'un des chiens serre dans sa gueule¹. » De cette façon, la représentation de l'animal est si bien faite dans la peinture d'Oudry qu'elle donne l'illusion de la sensation auditive : on croit entendre crier le marcassin. Cette évocation du cri de l'animal réapparaît dans le commentaire du *Salon de 1750* chez Baillet de Saint-Julien : « On est surpris, surtout, de la véracité étonnante avec laquelle l'ardeur et la vivacité des chiens sont exprimées. Il semble presque entendre leurs aboiements². » Cette fois, c'est l'aboiement des chiens qui est entendu. De ces deux exemples, nous pouvons tirer l'idée que l'évocation du son des animaux implique la qualité des œuvres. Le son provoqué par les animaux s'apparente à leur cri, puisque même la voix humaine est produite par la manière dont les animaux poussent leurs cris, ainsi « le langage naturel est l'expression immédiate de l'émotion et du besoin³ », y compris la représentation des passions. Dans ce contexte, nous pouvons observer plusieurs occurrences dans lesquelles Diderot évoque la sensation auditive provoquée par le son, le cri des animaux. L'apparition du son des animaux commence dès le *Salon de 1761* où le salonnier désapprouve le moment choisi dans le *Jugement de Pâris* de Pierre. Il recommande à la place une scène plus pastorale : « Que la scène se passe donc au bout de l'univers ; que tout annonce l'éloignement des regards indiscrets ; que de nombreux troupeaux paissent dans la prairie et sur les coteaux ; que le taureau poursuive en mugissant la génisse ; que deux béliers se menacent de la corne, [...] » (DPV, XIII, 226). Dans la scène où Pâris prend sa décision, le peintre Pierre choisit une scène par trop grandiose, dans laquelle Diderot ne trouve pas le silence et le repos nécessaires à la représentation du mont Ida et du pâtre mythique. Il veut voir Pâris représenté comme « un pâtre important » (DPV, XIII, 226), pas comme un héros triomphant. Bien que la scène principale soit l'événement mythologique qui implique des divinités, le salonnier s'attache à faire appel à la sensation sonore produite par un animal représenté, le taureau qui mugit.

Le cri des animaux est surtout mis en valeur dans les scènes de bataille. Au début du commentaire sur un peintre représentatif du sujet de la bataille, c'est-à-dire sur Casanove, Diderot décrit au Salon de 1765 :

C'est un grand peintre que ce Casanove. Il a de l'imagination, de la verve ; il sort de son cerveau des chevaux qui hennissent, bondissent, mordent, ruent et combattent, des hommes qui s'égorgent en cent manières diverses, des crânes entrouverts, des poitrines percées, des cris, des menaces, du feu, de la fumée, du sang, des morts, des mourants, toute la confusion, toutes les horreurs d'une mêlée. [DPV, XIV, 156]

¹ Louis GOUGENOT, *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture. À M**** Seconde édition, revue & augmentée de nouvelles Notes, & de réflexions sur les Tableaux de M. de Troy (Salon 1748, Paris)*, Amsterdam, 1749, p. 110-111.

² Louis Guillaume BAILLET DE SAINT-JULIEN, *Lettres sur la peinture à un amateur, op. cit.*, p. 21.

³ Yvon BELAVAL, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot, op. cit.*, p. 62.

De cette manière, le peintre représente les batailles en faisant lui-même un peintre qui « sort de son cerveau des chevaux qui hennissent, bondissent, mordent, ruent et combattent ». Le verbe « hennir » au XVIII^e siècle est réservé au cheval comme le définit le *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e édition, 1762) : « [i]l se dit du cheval quand il fait son cri ordinaire » tandis que la définition actuelle développe et s'élargit : « Faire entendre des sons ressemblant à ceux qu'émet un cheval ». Le cheval paraît également dans une scène de bataille de Lagrenée au Salon de 1767 où Diderot décrit l'*Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux* [Fig. 65], mais sous une forme de critique : « Derrière Bellone sur le fond, deux chevaux de bois qui voudraient hennir, écumer de la bouche, vivre des naseaux, mais qui ne le peuvent, parce qu'ils sont d'un bois bien dur, bien poli, bien roide et bien lisse » (DPV, XVI, 119).



Fig. 65 - Louis-Jean-François Lagrenée dit l'Aîné, *L'Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux*, 1766, Peinture à l'huile, 99 x 145 cm, New Jersey, Princeton University Art Museum.

Les chevaux, un animal qui constitue et souligne la scène de bataille par son cri, sont l'objet de reproches dans cette scène de bataille à cause d'un manque dans leur expression. Ils paraissent comme faits en bois, de sorte qu'ils ne peuvent pas pousser le cri en évoquant la sensation auditive même s'ils « voudraient hennir, écumer de la bouche, vivre des naseaux ». Dans le même Salon, l'autre scène de bataille intitulée le *Combat sur terre* exprime d'une façon différente la fonction sonore de l'animal : « À droite, un autre fantassin s'est emparé de la bride de son cheval ; mais l'animal furieux lui tient le bras entre ses dents et lui arrache des cris » (DPV, XVI, 389). Dans cette scène, c'est le cheval qui « arrache des cris » au « fantassin », l'évocation d'une impression sonore est faite par l'animal. D'autre part, comme le fait Oudry

aux Salons précédents, Diderot remarque le cri des animaux eux-mêmes face à la qualité d'expression des peintures dans le même Salon ; une *Poule huppée* de Madame Vien est admirée par la description dans laquelle il dit que c'est une « belle huppe, belle cravate, bien hérissée, bec entrouvert et menaçant, œil ardent, ouvert et saillant, caractère inquiet, querelleux et fier ; j'entends son cri » (DPV, XVI, 247). En se focalisant sur le caractère de cette poule représentée, le salonnier fait émerger la sensation auditive en admettant qu'il entend le cri de cet animal.

Parmi les animaux qui stimulent le sens de l'ouïe dans les œuvres d'art, il y a un animal qui apparaît souvent dans diverses scènes picturales, le chien qui aboie. Montrer l'aboiement du chien, c'est « faire apparaître son silence¹ » dans la représentation picturale selon l'analyse de Marc Buffat, qui met aussi en avant l'animation, le souffle vital que suggère cet animal dans les peintures. Le chien en tant qu'animal prend une place primordiale en particulier dans les scènes de genre du peintre Greuze. Le XVIII^e siècle est le siècle qui voit naître la pratique de l'animal de compagnie, dans les maisons bourgeoises et nobles : on possède un chien non plus pour le faire travailler, mais simplement pour qu'il tienne compagnie. Il devient donc un élément majeur des portraits et scènes de genre. Même avant que ce peintre l'introduise dans ses scènes familiales, l'animal est représenté dans l'*Autre Portrait de Mme Greuze* au Salon de 1765 : « Le chien que la belle main caresse est un épagneul à longs poils noirs, le museau et les pattes tachetés de feu. Il a les yeux pleins de vie ; si vous le regardez quelque temps, vous l'entendrez aboyer » (DPV, XIV, 190-191). Ainsi, le chien dans la peinture semble vivre, il devient un symbole de la vie, en plus d'être classiquement un symbole de fidélité. Loin d'être uniquement dépeint par son apparence, le chien est évoqué par l'ouïe et sa voix est transmise aux spectateurs par son aboiement. Dans le même Salon, le chien du même peintre dans la *Mère bien-aimée* est remarqué : « Plus sur la gauche et sur le devant, un chien qui aboie de joie et se fait de fête » (DPV, XIV, 195). Dans cette scène, le chien qui « aboie de joie » transmet l'ambiance de la scène où la famille de la mère bien-aimée, cette famille bourgeoise se réjouit sereinement. Le chien émerge également dans les séries des scènes de famille du *Fils ingrat* [Fig. 40] et du *Fils puni* [Fig. 41] de Greuze au Salon de 1765. De même que le chien dans la *Mère bien-aimée* souligne l'ambiance familiale, l'aboiement du chien dans le *Fils ingrat* met l'accent sur la tension de la famille autour du fils ingrat et son père : « J'oubliais qu'au milieu de ce tumulte un chien placé sur le devant l'augmentait encore par ses aboiements » (DPV, XIV, 197). Le chien qui dramatise la scène par son aboiement est ainsi remarqué par le salonnier

¹ Marc BUFFAT, « L'emprise du tableau », dans *Le Travail des Lumières, op. cit.*, p. 451.

étant donné qu'il déclenche une sensation auditive chez les spectateurs. Cet animal revient, mais en silence, à la scène suivante, où le peintre décrit le *Fils puni* : « Et puis voici le même chien qui est incertain s'il reconnaîtra cet éclopé pour le fils de la maison, ou s'il le prendre pour un gueux » (DPV, XIV, 199). Ainsi, la fonction auditive du chien est changée en s'adaptant au sujet : par son silence, non seulement l'aboïement de la scène précédente du *Fils ingrat* est accentué par contraste, mais aussi il indique le changement du fils puni. En tenant compte de ces divers exemples de l'aboïement des chiens dans les peintures de Greuze, nous pouvons constater que le son des animaux est mentionné maintes fois dans la description des œuvres d'art chez Diderot.

6.1.6. La voix parlée

Enfin, nous en arrivons à la voix parlée des êtres humains, une autre composante essentielle du sens de l'ouïe dans les *Salons*. Avec l'approfondissement des idées esthétiques de Diderot, il est indispensable de concevoir que le langage est « son objet premier¹ » dans la mesure où il s'agit de composer les commentaires par le langage avant tout. La liaison entre le langage et la voix est sans aucun doute très étroite comme la définition de la « voix humaine » dans l'*Encyclopédie* le montre : « La formation de la *voix* humaine, avec toutes ses variations, que l'on remarque dans la parole, dans la musique, *etc.* est un objet bien digne de notre curiosité et de nos recherches² ». Le langage constitue la parole, de sorte que Diderot ne cesse de décrire les paroles dans les œuvres d'art pour les commenter en s'appuyant sur le sens de l'ouïe. Le salonnier ne se limite pas à décrire ce sens par la représentation de la musique ou par le cri figé des êtres humains et des animaux, mais il développe ses impressions dans ses *Salons* à travers la construction de la voix parlée comme dans la poésie³. Le sourd-muet dans la *Lettre sur les sourds et muets* démontre la relation entre le langage et la peinture :

[C]elui qui se promène dans une galerie de peintures fait, sans y penser, le rôle d'un sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus. Ce point de vue est un de ceux sous lesquels j'ai toujours regardé les tableaux qui m'ont été présentés ; et j'ai trouvé que c'était un moyen sûr d'en connaître les actions amphibologiques et les mouvements équivoques ; [...]. [DPV, IV, 147-148]

¹ Arnaud BUCHS, *Diderot et la peinture, op. cit.*, p. 64.

² Article « Voix (*Physiologie*) », L'*Encyclopédie*, Volume XVII, 1765, p. 428a.

³ Philippe Déan analyse la relation entre le langage des images et la musique dans son *Diderot devant l'image, op. cit.*, p. 234 : « Afin de retrouver le langage des origines perceptives, il faudra recouvrir un mode d'énonciation qui apparente le discours à la musique. La musique doit pouvoir être parlée ou le discours s'apparenter à la musique : c'est-à-dire qu'en même temps que l'écriture s'attachera au type de représentation susceptible de puiser aux sources de l'auto-affection pure, à la reprise du corps en son entier dans la palpitation de la phrase, elle se construira au rythme de l'accentuation musicale, de l'effusion au plus proche du chant et de la mélodie. »

En tant que critique d'art, Diderot fait apparaître le sens de l'ouïe en repérant les paroles dans les peintures – raison pour laquelle il préfère la peinture, plus parlante, à la sculpture muette¹. Le dégagement de la voix parlée fait partie intégrante de l'évaluation des œuvres d'art. Le salonnier va au-delà d'une simple description visuelle, il cherche à faire considérer l'art figuratif à partir du langage, lui-même dérivé du sens de l'ouïe. Pour le salonnier, la peinture est un art qui parle, de telle sorte qu'il affirme que les « ruines [lui] parlaient » (DPV, XVI, 360). Or, Roger de Piles a indiqué ce côté rhétorique de la peinture en disant que « [l]e peintre est comme l'orateur, le sculpteur comme le grammairien². » L'image repose sans doute ici non seulement sur l'idée que l'artiste plastique parle, raconte, mais aussi sur la conviction que la composition visuelle est analogue à la composition rhétorique, à la structure classique des discours, qui est au fondement de l'apprentissage des lettres à l'époque. À partir de la caractéristique auditive du langage, Diderot s'attèle à relater une histoire présente dans la peinture, il dégage une « lisibilité du visible³ » en commentant les œuvres d'art. Comme l'affirme René Démoris, il est nécessaire pour la peinture et ses figures de parler par le biais de l'âme : « Il faut que cela parle, il faut que cela fasse parler, les personnages ou les spectateurs, ou les deux entremêlent leurs discours⁴. »

6.1.7. Les figures qui parlent

La tentative de saisir les paroles dans les tableaux se manifeste notamment dans le recours imaginaire au « discours direct » des figures qui fait imaginer aux spectateurs qu'ils entendent les paroles échangées dans la scène. Diderot mentionne plusieurs fois le discours provenant d'une figure représentée et qui serait même destiné aux spectateurs : dès le *Salon de 1759*, il évoque le discours direct du personnage dans la *Résurrection* de Bachelier en déléguant sa critique à la parole du Christ : « si on le faisait parler d'après son geste, il dirait au spectateur : “Adieu, Messieurs, je suis votre serviteur ; il ne fait pas bon parmi vous, et je m'en vais.” » (DPV, XIII, 78). En récitant les paroles imaginées à la place de la figure, le salonnier se rapproche de l'évocation d'une sensation auditive chez les spectateurs, et ceux-ci s'imaginent

¹ Jacqueline Lichtenstein explique la raison pour laquelle Diderot préfère la peinture à la sculpture dans *La Tache aveugle*, *op. cit.*, p. 145 : « Si Diderot préfère la peinture à la sculpture, c'est parce qu'il attend d'une œuvre d'art qu'elle agisse sur celui qui la regarde, qu'elle le force à sortir de lui-même, qu'elle lui parle, et que ces statues parlent aussi, mais contrairement à ce qui se passe avec la peinture, Diderot n'entend pas ce qu'elles disent en silence comme une parole qui lui serait adressée. »

² Roger DE PILES, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, Langlois, 1677, p. 106.

³ Julie BOCH, « L'art et la matière : Diderot et La Font de Saint-Yenne », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIe-XVIIIe siècles)*, *op. cit.*, p. 143.

⁴ René DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, *op. cit.*, p. 142.

écouter les paroles prononcées par les personnages. On retrouve ici aussi une disposition romanesque, ou du moins fictionnelle, du salonnier, qui a envie de donner la parole, d'imaginer les mots dans une situation donnée. La prédilection de Diderot pour la peinture qui parle se trouve surtout dans les commentaires des œuvres de Greuze. Dans le *Salon de 1761*, en commentant son *Fermier incendié*, Diderot écrit : « J'aime assez dans un tableau un personnage qui parle au spectateur sans sortir du sujet » (DPV, XIII, 260). Cette préférence du personnage qui parle est révélée par la suite dans le *Salon de 1765* où le salonnier commente la *Mère bien-aimée* de Greuze : « vous auriez introduit dans ce moment cet homme si gai, si content d'être l'époux de cette femme et si vain d'être le père de tant d'enfants ; vous lui auriez fait dire : C'est moi qui ai fait tout cela... » (DPV, XIV, 194). Dans ce cas, Diderot n'emploie même pas les guillemets pour introduire le discours direct du père des enfants, et, en outre, il met l'accent sur le fait que le peintre fait parler cette figure. Le discours direct de la figure stimule la sensation auditive à travers une forme ambivalente, qui s'oriente vers les spectateurs dans la scène et vers ceux du Salon en dehors de la peinture. De même, Hippomène et Atalante parlent aux spectateurs dans la *Course d'Hippomène et d'Atalante* d'Hallé au Salon de 1765 :

Atalante est encore loin du but, Hippomène y touche, la victoire ne peut plus lui échapper, il ne se donne pas la peine de courir, il s'étale, il se pavane, il se félicite. C'est comme nos acteurs lorsqu'ils ont exécuté quelque danse violente, ils s'amusent encore à faire quelques pas négligés au bord de la coulisse ; c'est comme s'ils disaient au spectateur : Je ne suis point las, s'il faut recommencer, me voilà prêt ; vous croyez que j'ai beaucoup fatigué, il n'en est rien. [DPV, XIV, 72]

Dans cette scène, les figures d'Atalante et d'Hippomène révèlent leur obstination en s'adressant aux spectateurs du tableau, en même temps qu'aux personnages de la scène.

D'ailleurs, la destination du propos des figures des peintures peut être multiple, en particulier lorsque Diderot détourne sa critique à travers les paroles des personnages, tout comme le Christ dans la *Résurrection* de Bachelier. Dans les *Portraits* de Roland de la Porte au Salon de 1765 où Diderot écrit : « Monsieur Roland, portez l'oreille à vos deux portraits, et vous les entendrez, malgré l'air faible et éteint qu'ils ont, vous dire d'une voix claire et forte : Retourne à la chose inanimée... Ils sont de bon conseil, ils disent s'ils étaient vivants » (DPV, XIV, 175). La critique envers ce peintre, qui avait tendance à représenter des natures proprement mortes, apparaît par ce discours sévère des figures dans les portraits. En outre, Diderot n'hésite pas à déléguer sa parole aux autres figures qui n'existent ni dans le Salon réel ni dans la peinture : pour apprécier les œuvres de Nicolas Vénevault, Boizot, Bachelier et Francisque Millet, il fait émerger deux figures imaginées, « Apollon et Mercure s'étant transportés le matin au Salon du Louvre où les artistes de France avaient exposés leurs

productions, [...] » (DPV, XIII, 381). Dans les commentaires qui suivent, ces figures fictives participent à l'appréciation des œuvres d'art à travers ses paroles : « À effacer avec la langue pour avoir osé peindre des dieux sans en avoir d'idée » (DPV, XIII, 381) ; la réplique répétée plusieurs fois chez Diderot lui-même « Au pont Notre-Dame » (DPV, XIII, 381) ; « Voilà un poète de mes amis qui fait faire de bien mauvais tableaux ! Au pont Notre-Dame, au point Notre-Dame » (DPV, XIII, 381) ; enfin Apollon n'arrive qu'à dire « Au pont » (DPV, XIII, 382). Ces critiques sont prononcées par les alter egos du salonnier, qui peut ainsi dédoubler son procédé critique, avant de se voir réduits au silence face à une toile : « il avança la lèvre inférieure, hocha de la tête, et se tut » (DPV, XIII, 382). Selon un mécanisme plus subtil, Greuze, lorsqu'il représente sa femme, dans l'*Autre Portrait de Mme Greuze* au Salon de 1765, superpose au regard du spectateur son propre regard amoureux, si bien qu'il est d'abord spectateur avant d'être peintre et suggère dans le portrait de sa femme son propre désir (selon le phénomène que la modernité a appelé *male gaze*), comme Diderot le remarque très bien : « Le peintre a penché sa figure en devant, et par cette attitude il semble dire au spectateur : Voyez la gorge de ma femme » (DPV, XIV, 191). Sans parler directement lui-même, et sans faire parler son modèle, Greuze parvient à communiquer son désir au spectateur par le point de vue adopté.

Imaginer le discours direct des figures permet de concrétiser le sens de la scène peinte pour affermir et éclaircir la situation : même si l'événement dans la peinture fait conjecturer assez clairement les paroles des personnages, Diderot les imagine de sa propre manière dans son écriture des *Salons*. De nombreux discours sont ainsi révélés par la plume du salonnier, car celui-ci cherche à réaliser la sensation auditive en faisant apparaître les paroles des personnages au milieu de ses commentaires descriptifs. Les paroles ainsi imaginées, parce qu'elles prennent place dans un contexte critique, doivent être interprétées très souvent en relation avec le jugement esthétique formulé par Diderot. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas uniquement d'imaginer les paroles des personnages pour donner plus de relief à la scène, mais d'appuyer, d'introduire ou d'imager la critique du salonnier. En outre, les discours imaginés par Diderot peuvent parfois donner lieu à des interprétations différentes car ils ne sont pas exactement les mêmes que ceux contenus dans les toiles ou suggérés par les peintres – l'écriture de Diderot devient alors critique au sens où elle engage un bras de fer avec la peinture sur le terrain de la signification¹.

¹ Frédéric Calas explique cette possibilité comme une concurrence : « Le dialogue imaginé peut servir de relais entre le réel de la représentation produite par le peintre et la version idéale que Diderot aurait souhaité voir, et que l'artifice du dialogue lui permet de restituer. Le dialogue imaginé entre alors en concurrence avec le représenté,

En décrivant les peintures d'histoire qui représentent des scènes connues puisqu'elles dérivent d'anecdotes historiques ou religieuses, Diderot fait émerger les paroles de figures appartenant à l'imaginaire collectif. L'enjeu est alors moins fictif que dans d'autres genres picturaux, et la parole imaginée a encore plus une valeur normative : une figure historique connue doit sembler exprimer telle ou telle parole en accord avec ce que l'on sait d'elle (ou ce que Diderot veut voir en elle). Dans le *Salon de 1761*, le salonnier fait parler Hérodiade dans la *Décollation de Saint Jean* [Fig. 66] de Pierre : « Voici le discours qu'il fallait que je lusse sur le visage d'Hérodiade : “Prêche à présent. Appelle-moi adultère à présent. Tu as enfin obtenu le prix de ton insolence.” » (DPV, XIII, 226).



Fig. 66 - Jean-Baptiste Marie Pierre, la *Décollation de Saint Jean*, 1761, Peinture à l'huile, 98 x 131 cm, Avignon, Musée Calvet.

Ce discours imaginé succède à une critique sur l'expression de la figure d'Hérodiade, car son expression n'était pas bien exécutée : on peut présupposer, à partir de ce discours imaginé comme plus apte à la scène, la représentation idéale du visage de la figure. Pour Diderot, les traits d'Hérodiade doivent exprimer son triomphe terrible face à Hérode au moment de lui présenter la tête de Jean-Baptiste. De même, le reproche formulé contre la figure de Trajan se transforme en discours imaginé dans la *Justice de Trajan* [Fig. 10] d'Hallé au Salon de 1765 : « Monsieur Hallé, votre Trajan imité de l'antique est plat, sans noblesse, sans expression, sans caractère ; il a l'air de dire à cette femme : Bonne femme, je vois que vous êtes lasse ; je vous

avec le pictural. » Voir Frédéric CALAS, « Le dialogue imaginé, l'autre scène des *Salons* de Diderot », *Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq, op. cit.*, p. 89-.

prêterais bien mon cheval, mais il est ombrageux comme un diable... » (DPV, XIV, 67). Ici, au lieu d'imaginer un discours à valeur normative sur un plan esthétique, Diderot produit le discours qu'inspire la figure, pour mieux faire sentir le décalage entre le sujet annoncé et l'impression qui se dégage du personnage. La parole peut ainsi servir une forme de démonstration par l'absurde de l'échec d'une représentation historique. Elle traduit comiquement et fictivement le jugement technique exprimé, par accumulation, juste avant dans la critique du salonnier.

D'autre part, la parole apparaît sous une forme imaginaire même lorsque le sujet de la parole n'apparaît pas dans la peinture. L'émergence virtuelle d'une figure a lieu dans le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard exposé au Salon de 1765. Dans l'allégorie de la caverne qui ouvre le commentaire, Diderot semble ici, par l'intermédiaire de son rêve, s'interroger sur la valeur mimétique des toiles, sur ce que l'on peut en tirer dans la mesure toutefois où elles ne sont que des représentations (*eidôla* en langage platonicien). Les peintres sont, dans ce rêve, figurés par des charlatans, qui interdisent au spectateur de regarder autre chose que la toile sur laquelle apparaissent des scènes qui, du reste, sont émouvantes :

Malgré le prestige de cet apprêt, il y en avait dans la foule quelques-uns d'entre nous qui le soupçonnaient, qui secouaient de temps en temps leurs chaînes et qui avaient la meilleure envie de se débarrasser de leurs éclisses et de tourner la tête ; mais à l'instant tantôt l'un, tantôt l'autre des charlatans que nous avions à dos se mettait à crier d'une voix forte et terrible : Garde-toi de tourner la tête ! Malheur à qui secouera la chaîne ! Respecte les éclisses... [DPV, XIV, 255]

La parole est donc, dans ce rêve, la deuxième et indispensable arme des peintres-charlatans, pour charmer les spectateurs, et les empêcher de se détourner de l'illusion picturale. Diderot semble suggérer ainsi que, dans la représentation plastique, l'importance de la voix est aussi du côté du peintre, et de la force de persuasion qu'il doit exercer sur son spectateur. L'exploitation de la parole imaginée constitue l'explication de ce tableau étant donné que cette parole nous invite à entrer dans le rêve de Diderot. Dans un autre cas, même si le contenu des paroles ne peut pas être présupposé, le salonnier attribue un discours imaginé à une existence ambiguë dans la scène de meurtre en disant « j'entends très distinctement le dieu ou peut-être le fripon subalterne qui était derrière la toile, dire : *Qu'elle meure, ou qu'un autre meure pour elle* » (DPV, XIV, 257). L'allusion à l'intrigue qui a conduit au meurtre, et qui rend fascinant ce terrible tableau, se traduit ainsi par une parole prononcée par une figure qui peut être soit un dieu, soit un fripon subalterne, même dans la situation où cette parole n'est pas constitutive de l'histoire de la scène à première vue.

Le discours imaginé de « Dieu » se présente souvent dans les peintures d'histoire alors même que cette figure n'apparaît pas directement dans la scène représentée. Dans le *Salon de 1765*, Diderot critique le *Baptême de Jésus-Christ* de Brenet : « Du reste la scène se passe clandestinement entre Saint Jean, le Christ et des anges ; pas une âme qui entende crier la Voix qui dit : *Celui-ci est mon fils bien-aimé*, que ceux pour qui il était inutile qu'elle parlât » (DPV, XIV, 209). De cette manière, après avoir critiqué l'expression des figures représentées, le salonnier en appelle au sens de l'ouïe des spectateurs à travers une figure *in absentia*, symbolique, décrite comme une Voix. La parole biblique par laquelle Dieu présente son fils baptisé au commun des mortels perd ici tout son sens pour Diderot, puisque seuls sont présents les personnages qui connaissent déjà la nature du Christ. La parole divine est ici un test des limites de la conception de la toile, qui n'aborde pas son sujet de façon suffisamment cohérente avec les Écritures au goût du salonnier. Le *Jésus-Christ baptisé par Saint Jean* de Lépicié au même Salon fait l'objet de reproches sur un mode semblable : l'expression de trois apôtres entraîne la réprobation de Diderot dans laquelle il explique qu'« [o]n voit, à droite, sur le fond, trois apôtres effrayés, et de quoi ? une voix qui dit : *Voilà mon fils bien-aimé* n'a rien d'effrayant » (DPV, XIV, 244). La parole divine ne devrait inspirer que la confiance des spectateurs, et non leur effroi, toujours selon le salonnier. Ainsi, en face de scènes de baptême exécutées par deux peintres dans le même Salon, le salonnier cherche à suggérer la parole symbolisée et imaginée de Dieu même lorsqu'il prend une position critique envers ces deux œuvres. La plupart des paroles imaginées par Diderot dans la peinture d'histoire amène ses critiques, toutefois il y a un cas où Diderot loue l'expression de la toile en employant la parole symbolique de dieu. Dans le *Salon de 1767*, la *Conversion de Saint Paul* de Lépicié est jugée réussie par le salonnier qui évoque au début de son commentaire la sensation sonore basée sur le texte biblique : « La lumière d'où se fit entendre la voix qui disait, *Saule, Saule, quid me persequeris* (pourquoi me persécutes-tu ?), part de l'angle supérieur gauche du tableau » (DPV, XVI, 412). On retrouve ici la coïncidence entre jugement positif du salonnier et insistance sur un phénomène de synesthésie (en l'occurrence, l'accord entre la lumière et la voix divines).

La mise en jeu de la parole se comprend bien dans la scène de genre dans les *Salons*. Étant donné que ce genre de peinture ne s'appuie pas sur un texte (ou sous-texte) original, nous pouvons mieux repérer, et avec plus de précision, l'intention du salonnier qui cherche à inventer son propre discours imaginé à partir de la représentation picturale. Afin de transporter jusqu'aux spectateurs une sensation auditive, Diderot conjecture et décrit les discours des figures dans la scène de genre en utilisant une sorte d'intermédiaire littéraire comme les expressions « avoir l'air de dire », « sembler dire », qui mettent à distance sans souligner de rupture. Diderot, en

tant qu'écrivain, s'invite alors dans la toile, voire dans l'atelier du peintre exécutant la toile. Il se fait créateur en même temps que critique, par ces recours à la parole et à l'ouïe de ses lecteurs-spectateurs.

Dans le *Salon de 1761*, la parole imaginée apparaît dans la description de l'*Accordée de village* [Fig. 13] de Greuze où le père de l'accordée se met à parler à sa fille : « Les bras étendus vers son gendre, il lui parle avec une effusion de cœur qui enchante. Il semble lui dire : Jeannette est douce et sage ; elle fera ton bonheur ; songe à faire le sien... ou quelque autre chose sur l'importance des devoirs du mariage... Ce qu'il dit est sûrement touchant et honnête » (DPV, XIII, 268). De cette manière, Diderot concrétise la scène morale de cette famille en transmettant le discours « touchant et honnête » du père qui paie la dot de sa fille. Peu à peu se dessine une répartition des rôles dans la critique du salonnier, où le peintre accomplit sa représentation en songeant à l'histoire, et où « c'est au critique de la compléter et de substituer la parole aux gestes¹. » Cette transformation de la scène en discours dans les commentaires de Diderot fait appel à la sensation auditive des spectateurs qui regardent la toile.

Or, la substitution de la parole aux gestes peut donner lieu à une élaboration littéraire sur les scènes représentées dans certains commentaires de Diderot, en particulier lorsque les toiles, fonctionnant en séries, appellent tout particulièrement un discours pour combler les vides qui les séparent. C'est le cas de la série de peintures morales de Greuze au Salon de 1765 : les paroles imaginées de Diderot pour ces peintures morales rappellent les drames bourgeois de cet écrivain, comme le *Fils naturel*² et le *Père de famille*³. Dans le commentaire du *Fils ingrat*, la manière de tirer l'habit du frère occasionne un discours de la sœur : « la mère et la sœur semblent par leur attitude chercher à les cacher l'un à l'autre ; celle-ci a saisi son frère par son habit et lui dit par la manière dont elle le tire : Malheureux ! que fais-tu ? tu repousses ta mère ! tu menaces ton père ! Mets-toi à genoux et demande pardon... » (DPV, XIV, 197). De même, les bras de la mère dans le *Fils puni* dévoilent sa parole : « Il [Le fils] entre. C'est sa mère qui le reçoit ; elle se tait, mais ses bras tendus vers le cadavre lui disent : Tiens, vois, regarde : voilà l'état où tu l'as mis !... » (DPV, XIV, 199). Ainsi, les deux gestes des figures dans les scènes pathétiques de Greuze incitent le salonnier à citer leurs paroles qui dramatisent la situation de

¹ Julie BOCH, « L'art et la matière : Diderot et La Font de Saint-Yenne », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIIe-XVIIIe siècles)*, op. cit., p. 144.

² La parole de Constance met en évidence le côté moral dans cette pièce : « Il n'y a point d'exemple qui captive plus fortement que celui de la vertu, pas même l'exemple du vice ?... Ah ! Dorval, combien de moyens de rendre les hommes bons ! » dans *Œuvres complètes*, tome VI, Chez A. Bélin, Paris, 1819, p. 343.

³ La forme du discours de Saint-Albin à son père exprime le côté pathétique du drame bourgeois : « Mon père, vous saurez tout. Hélas ! je n'ai que ce moyen pour vous fléchir !... » dans *Œuvres complètes*, tome VI, op. cit., p. 441.

ces scènes. Les spectateurs, de leur côté, en arrivent à avoir l'impression qu'ils écoutent les paroles annoncées par le salonnier à partir de son imagination. Ce cas de figure apparaît aussi quand Diderot critique la scène de genre, dans le même Salon, la *Fille qui reconnaît son enfant à Notre-Dame* de Baudouin qui est un « [b]eau sujet manqué » (DPV, XIV, 168). Sur cette scène où la cadette retient sa sœur, Diderot décrit la parole de cadette : « Pendant que cette cadette lui dit tout bas : Ma sœur, vous êtes folle, vous n'y pensez pas ; mon père... » (DPV, XIV, 168).

6.1.8. Diderot s'adresse à un personnage

De même que la voix divine, on l'a vu, peut être placée entre la scène représentée et la manifestation concrète qu'est le Salon dans certaines peintures d'histoire, Diderot lui-même peut proposer ses paroles en influençant le sens de l'ouïe des spectateurs et des lecteurs en tant que figure au statut et à l'autorité équivoques. Le salonnier s'adresse aux figures des œuvres comme s'il entrait dans la scène représentée : il devient un interlocuteur dans les peintures pour adresser des paroles aux figures présentes, mais en même temps il maintient son statut de spectateur du Salon, auquel s'ajoute celui de critique et écrivain. On le voit, les cas où Diderot s'adresse directement aux personnages des œuvres poussent à son extrême le trouble entre les arts et les niveaux de discours artistiques sur lequel reposent tous les *Salons*.

Dans le *Salon de 1761*, Diderot s'adresse à la *Bacchante endormie* de Pierre : « Dormez, charmante, dormez. Personne ne sera tenté d'abuser de votre état et de votre sommeil » (DPV, XIII, 361). Afin d'asseoir sa critique envers cette figure qui est « mal dessinée » (DPV, XIII, 361), le salonnier emploie ainsi sa parole à destination de cette figure pour la pousser, à dessein, à continuer à dormir. Ce motif du réveil réapparaît dans le *Salon de 1765* où Deshayes expose *Jupiter et Antiope* : dans cette scène, Diderot estime qu'Antiope n'est pas assez belle pour éveiller son effroi à la vue du faune lubrique qui menace sa tranquillité, et il affirme que « je ne suis pas tenté de crier : Antiope, réveillez-vous ; si vous dormez un moment de plus, vous... » (DPV, XIV, 97). La tentation de réveiller les figures est contrecarrée d'emblée en raison de l'expression mal exécutée, et le salonnier décide de réveiller le sens de l'ouïe des spectateurs à travers ses paroles. En entendant la parole du salonnier, les spectateurs arrivent à concevoir le défaut de la représentation.

Diderot ne cesse d'utiliser ses paroles en entrant dans la peinture d'histoire. Ainsi, dans le *Salon de 1761*, il s'adresse à la sainte Madeleine de Carle Vanloo de la *Madeleine dans le désert* : « Belle sainte, venez ; entrons dans cette grotte, et là nous nous rappellerons peut-être quelques moments de votre première vie » (DPV, XIII, 218). Cette invitation faite à la figure

principale de la part du critique peut être perçue comme une prémisse de la « Promenade Vernet » où le salonnier entre directement dans les paysages de Vernet au *Salon de 1767*¹. Or, les paroles de Diderot ici expriment sa critique envers la Madeleine représentée, qui lui semble plutôt séduisante que repentante. L'attitude du salonnier suggère une érotisation de cette toile par lui-même en appelant « Belle sante » à la caverne. La sollicitation de Diderot par ses discours se manifeste aussi dans *Mercuré, Hersé, et Aglaure jalouse de sa sœur* de Lagrenée au Salon de 1767, où il critique les gestes du personnage de Mercuré, mal exécutés par rapport à la figure d'Hersé qui, elle, est attirante :

Ô Mercuré que fais-tu ? qu'attends-tu ? tu laisses reposer cette cuisse sur la tienne, et tu ne t'en saisis pas, et tu ne la dévores pas ? et tu ne vois pas l'ivresse d'amour qui s'empare de cette jeune innocente, et tu n'ajoutes pas au désordre de son âme et de ses sens, le désordre de ses vêtements ; et tu ne t'élances pas sur elle. Dieu des filous ! ... [DPV, XVI, 134]

Le salonnier n'hésite ainsi pas à solliciter les gestes du personnage en s'adressant directement à lui. Ces occurrences ont la particularité de placer les spectateurs du côté des personnages, qui écouteront le discours de Diderot.

En outre, en regardant les paysages où les périls se multiplient, Diderot incite à l'évasion les personnages par ses paroles. Dans la description de *l'Autre Paysage* de Louthembourg au Salon de 1767, le salonnier décrit :

Et le monstre terrible qui veille dans la contrée perfide dont le charme les a invités au repos, va peut-être tromper toutes ces espérances. On est tenté, à l'aspect de cette scène, de crier à cet homme qui se lève d'inquiétude ; fuis ; à cette femme qui lave son linge ; quittez votre linge ; fuyez. À ces voyageurs qui se reposent ; que faites-vous là ? fuyez, mes amis. Fuyez. [DPV, XVI, 401]

En l'occurrence, cette invitation à la fuite des figures, constituant le paysage avec le pronom personnel « on », nous fait écouter la suggestion du salonnier et en même temps nous fait devenir les récepteurs de cette parole. Dans le *Salon de 1771*, Diderot commente *Un Naufrage* de Louthembourg, et finit sa critique en faisant référence à un autre tableau du même peintre, probablement la *Marine au soleil couchant*. Dans celle-ci, il ironise, au moyen du motif de la fuite, sur un ciel trop embrasé pour être simplement un soleil couchant : « Il y a un de ces tableaux de Louthembourg où le ciel est si ardent, si chaud à l'horizon que cela ressemble plutôt à un incendie qu'à un soleil couchant ; on est tenté de crier à cette bergère assise : *Fuyez, si*

¹ Geneviève CAMMAGRE analyse ce point dans *Diderot, l'expérience de l'art Salons de 1759, 1761, 1763, et Essais sur la peinture*, ouvrage coordonné par Geneviève CAMMAGRE et Carole TALON-HUGON, PUF, 2007, Paris, p. 38-39.

vous ne voulez être brûlée » (Salons, IV, 183). L'objet du péril devient ici un ciel qui est comme un incendie, de sorte que Diderot invite la bergère à fuir ce ciel brûlé.

Même si les discours de Diderot à destination des personnages des toiles sont majoritairement unilatéraux, il existe des cas où une conversation entre le salonnier et son allocutaire est insérée dans les commentaires. La description d'*Une Jeune fille qui pleure son oiseau mort* [Fig. 25] de Greuze au Salon de 1765 est représentative d'un tel procédé. Dans cette peinture, le salonnier entame le dialogue avec cette jeune fille qui « permet de connaître le fond de l'histoire¹ » où l'anecdote de la jeune fille et de son amant entraîne la mort de l'oiseau. Le salonnier, qui fait face à cette fille, se met à parler en assurant que « [b]ientôt on se surprend conversant avec cette enfant et la consolant » (DPV, XIV, 180) et il s'ensuit de nombreuses interrogations posées à cette fille : « Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie ! Que signifie cet air rêveur et mélancolique ? Quoi, pour un oiseau ! » (DPV, XIV, 180) ; « Ça, petite, ouvrez-moi votre cœur, parlez-moi vrai, est-ce la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même ?... » (DPV, XIV, 180) ; « Et laissez-moi continuer ; pourquoi me fermer la bouche de votre main ? » (DPV, XIV, 180) ; « Et pourquoi pleurer ? » (DPV, XIV, 181). Cet enchaînement des questions fait penser les spectateurs à la situation où la vraie conversation entre le salonnier et la jeune fille a lieu. En plus, il se révèle que ce dialogue n'était pas univoque même si la réponse de cette jeune fille apparaît par la relation du salonnier : « Et mon oiseau ?... Vous souriez... [...] Je continuai : Eh bien votre oiseau ? » (DPV, XIV, 181). La mise en parole de la jeune fille met en valeur l'attitude ambiguë du salonnier, oscillant entre son rôle d'interlocuteur qui essaie de la consoler et celui d'un homme séduit par cette figure.

L'ambiguïté de la présence de Diderot à l'aune de ses paroles se fortifie dans le commentaire de son portrait exécuté par Michel Vanloo au Salon de 1767. En commentant le *Monsieur Diderot*, le salonnier adresse ses idées à ses petits-enfants : « Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu'ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux coquet-là ? Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. [...] Mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là » (DPV, XVI, 82). Ainsi, pour critiquer ce portrait de lui, Diderot en appelle même à ses petits-enfants qui regarderont son portrait : dans ce cas, l'évocation de la sensation auditive est étendue jusqu'à sa vie privée, en mettant ses petits-enfants dans la position d'auditeurs. Or, ce discours peut pousser les spectateurs à se positionner eux-mêmes comme s'ils devenaient ses petits-enfants. Le lien avec sa propre vie réapparaît

¹ Daniel ARASSE, *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, op. cit., p. 69.

dans le *Salon de 1761* où il commente l'*Esther évanouie devant Assuerus* de Restout. Dans sa description, il projette la figure de Sophie Volland sur celle d'Esther, puis il s'adresse à cette figure : « Pour moi, qui ne règne par bonheur que sur le cœur de Sophie, si elle se présentait à mes yeux dans cet état, que ne deviendrais-je pas ? comme je serais éperdu ! [...] Belle Sophie, qui est le malheureux qui vous a causé de la peine ? » (DPV, XIII, 350). De cette façon, le charme de la figure féminine se révèle par la mise en parallèle entre une femme vraiment aimée et la figure représentée, et aussi par la tentative de converser chez Diderot.

6.1.9. Les adresses aux artistes et à Grimm

Jusqu'ici, nous avons considéré comment le salonnier s'efforce de prêter une voix parlée à certaines figures : il cite tantôt les paroles de ces figures, tantôt devient lui-même un personnage entré dans la scène pour provoquer la sensation auditive chez les spectateurs, et ce, dans le but d'apprécier les œuvres d'art à travers le sens de l'ouïe. Après avoir étudié ces phénomènes sous la catégorie du discours direct, puisqu'elles sont limitées aux figures dans la représentation, nous pouvons considérer les différentes adresses de Diderot envers les artistes, le destinataire Grimm, voire les autres gens dans le Salon. Toutes ces adresses apparaissent dans les commentaires de Diderot, elles fonctionnent sur le même plan car leur objectif est avant tout d'évaluer les œuvres. Cet objectif de l'écriture du salonnier amène des sous-textes et implications, qui constituent une « critique indirecte et ironique¹ » envers les peintres et leurs œuvres. Le salonnier ne se contente pas de critiquer les œuvres d'art par les paroles des figures de la toile, il use de son « droit d'instruire les peintres en sa qualité d'homme de lettres et de philosophe² » par ses apostrophes dans le commentaire. Les paroles de Diderot visant les artistes évoquent la sensation auditive car les peintres n'existent ni dans leurs œuvres, ni dans le Salon, et cette ambiguïté de leur existence révèle qu'il est possible de nous positionner nous-mêmes à la place des artistes qui écoutent le discours du salonnier. Il est remarquable que la convocation des peintres chez Diderot au centre de ses commentaires n'apparaisse que pour adresser des reproches aux artistes. La forme du discours envers les peintres se montre différemment selon les cas. Tout d'abord, il y a l'apostrophe unilatérale comme dans le *César face à la statue d'Alexandre* de Vien au Salon de 1767 :

¹ Frédéric CALAS, « Le dialogue imaginé, l'autre scène des *Salons* de Diderot », *Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq, op. cit.*, p. 84.

² Geneviève CAMMAGRE, *Diderot, l'expérience de l'art Salons de 1759, 1761, 1763, et Essais sur la peinture*, Première partie, *op. cit.*, p. 34.

Plus sur la droite et sur le devant, on voit un vieillard, la main droite posée sur le bras de Caesar ; l'autre dans l'action d'un homme qui parle. Que fait là cette espèce de cicerone ? qui est-il ? que dit-il ? maître Vien, est-ce vous n'auriez pas dû sentir que le Caesar devait être isolé, et que ce bavard épisodique détruit tout le sublime du moment. [DPV, XVI, 113]

Cette posture pédagogique de Diderot se poursuit dans le Salon de 1781 où il dit à David sur son *Bélisaire reconnu par un soldat qui avait servi sous lui, au moment qu'une femme lui fait aumône* (dit le *Bélisaire demandant l'aumône*) : « Est-ce que tu ne trouves pas Bélisaire assez humilié de recevoir l'aumône ? fallait-il encore la lui faire demander ? Passe ce bras élevé autour de l'enfant ou lève-le vers le ciel qu'il accusera de sa rigueur » (Salons, IV, 350). Les questions servent à amener la critique sous la forme d'une maïeutique qui reste forcément inachevée, avant de conduire à la formulation positive de conseils, des techniques que Diderot aurait aimé voir appliquées sur la toile en question.

Une autre forme de discours pour les peintres est établie par le dialogue réciproque, maïeutique plus aboutie cette fois. Il s'agit d'une autre manière d'exprimer une appréciation négative à travers la sensation auditive. Dans ce cas, l'existence équivoque des artistes disparaît, et on reste pour écouter la conversation de deux sujets en la comparant avec la toile représentée. Dans le *Salon de 1765*, Diderot commente le *Céphale se réconcilie avec Procris ; elle lui donne un dard et un chien. Procris par l'erreur de Céphale, est tuée du même dard qu'elle lui avait donné* (dit le *Céphale se réconcilie avec Procris*) de Parrocel en recourant à la conversation avec le peintre : « En regardant ce Céphale tuer Procris en plein Salon, je lui disais : Tu fais bien pis que tu ne crois... [...] Il me voit, il m'aborde, voilà mes tableaux, me dit-il ; eh bien, qu'en pensez-vous ? – Mais, j'aime votre Procris, elle a de beaux gros tétons. – Eh oui, cela séduit, cela séduit... – Tirez-vous-en mieux, si vous pouvez » (DPV, XIV, 177). En faisant entendre la conversation entre le peintre et le salonnier, celui-ci cherche à démontrer son jugement positif sur ce tableau aux spectateurs. La séduction de la figure de Procris est mise en évidence par cette conversation virtuelle, qui va à l'encontre du caractère propre à une peinture d'histoire, entre le peintre et Diderot : ce dernier souligne les « beaux gros tétons » de cette figure, et le peintre l'assume à travers ses adresses. Pareillement, la conversation avec Julliard sur ses *Trois paysages* au Salon de 1767 montre son appréciation positive : « Mais, me dira-t-il, est-ce que celui où j'ai mis sur le devant une fuite en Égypte, vous déplaît ?... Moins que les autres ; votre Vierge est assez belle de draperie et de caractère ; mais elle est roide [...] » (DPV, XVI, 254). Le débat parfois serré entre le peintre et le salonnier fait que les spectateurs et les

lecteurs remarquent différents points de la toile en imaginant cette conversation sonore, qu'ils n'auraient probablement pas examinés sans elle.

L'adresse de Diderot se réalise également dans sa conversation avec son ami Grimm auquel il délègue fréquemment le rôle – et la légitimité – du critique d'art : sous le pronom personnel « vous », Diderot ne cesse d'appeler son ami afin de commenter les œuvres d'art dans les *Salons*. Cela apparaît aussi sous la forme d'une conversation virtuelle avec Grimm, comme à la fin du commentaire sur *Mars et Vénus surpris par Vulcain* de Lagrenée au Salon de 1767 :

Si l'on mettait à l'encan toute cette boutique-là de M. La Grenée, que me conseilleriez-vous de prendre ?
– Rien. – Je veux acheter, dites-vous. – Revenons sur tout cela et voyons. [...] Je ne veux rien savoir. — Vous saurez donc qu'il y a une très modique *Vierge aux anges* ; tête de Vierge d'un petit caractère. — Je n'entends pas. — Enfant Jésus de vingt ans. — Je n'entends pas. — Point assez de masse, et partant point d'effet. Vous avez beau courir, je vous suivrai. Vous saurez donc qu'à ce *Bain de l'Enfant Jésus* la Vierge est manquée, que la position en est mauvaise, qu'elle a la tête et les bras d'une paysanne, que, de la tête aux pieds, son enfant est un morceau de brique, d'un dessin lourd et d'une brique très égale... Vous bouchez vos oreilles ? Je crierai. [DPV, XVI, 593-595]

La discussion décousue qui entend repérer toutes les œuvres de Lagrenée dans le but de les acquérir explique que l'interlocuteur Grimm n'existe que virtuellement pour construire une nouvelle méthode d'estimation des peintures. La recherche du salonnier pour trouver ses propres manières de décrire les toiles se poursuit tout au long de ses *Salons*. La question de l'expression littéraire reste toujours importante depuis la *Lettre sur les sourds et muets*, de sorte que le salonnier en vient à relater des contes afin d'éviter la monotonie de ses commentaires ; c'est même son « résultat le plus significatif¹ ». Le salonnier demande ainsi à Grimm au Salon de 1765 : « Optez, mon ami : voulez-vous la description de ce tableau, ou aimez-vous mieux un conte ? » (DPV, XIV, 250). En l'invitant à choisir entre une description ou une fable, Diderot propose un parallèle intéressant, qui à la fois oppose les deux formes et les met sur un même plan. Le passage de la description à la fable n'est du reste pas une nouveauté dans les *Salons* : nous avons vu comment Diderot en vient, par exemple, à raconter son rêve dans la caverne de Platon.

Ainsi, son ami Grimm devient un co-énonciateur qui participe indirectement à l'appréciation des œuvres. Or, cela ne se manifeste pas seulement dans le cas des critiques négatives, mais aussi pour les « louanges [qui] sont rares² ». Dans le *Salon de 1765*, en

¹ Michael T. CARTWRIGHT, *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, in *Diderot Studies*, Vol. XIII, Edited by Otis Fellows and Diana Guiragossian, Librairie Droz, Genève, 1969, p. 209.

² Frédéric CALAS, « Le dialogue imaginé, l'autre scène des *Salons* de Diderot », *Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq*, op. cit., p. 89.

commentant les *Deux Esquisses* de Deshays, Diderot écrit : « regardez les caractères et les actions de ces moines, et puis vous direz : C'est cela qui est vrai... » (DPV, XIV, 98). Ainsi, l'avis de Grimm, sous forme de discours, contient un éloge de cette œuvre qui est bien réalisée. Cela s'applique aussi à l'estimation du talent du peintre, par exemple, à la fin du commentaire d'*Une Saint Famille* de Durameau au Salon de 1767, où Diderot appelle à nouveau Grimm : « Ce Du Rameau est un homme. Voyez son Saint François de Salle ; voyez sa Salpêtrière, et vous direz avec moi, oui, c'est un homme » (DPV, XVI, 447). Malgré la caractéristique littéraire des *Salons* pensés sous une forme épistolaire, les spectateurs et les lecteurs parviennent de la sorte à écouter, plus qu'à lire, ces paroles adressées à Grimm pour ressentir ce qu'éprouve le salonnier.

Parmi les adresses qui sollicitent le sens de l'ouïe, il y a des occasions où Diderot écoute les avis des autres personnes pour la description des tableaux. Afin d'évaluer les œuvres, le salonnier fait parfois entendre d'autres voix élogieuses ou critiques en fonction des œuvres représentées, pour sortir de l'effet de soliloque d'une part, mais aussi car il semble penser que les murmures et réactions autour d'une œuvre sont indispensables pour juger l'œuvre, au même titre que sa description. Il est « curieux du bavardage du public¹ » car les *Salons* sont destinés avant tout aux gens qui visitent et regardent les tableaux, qui pourraient faire partie de ce public. Cette fois, le salonnier se rapproche donc des personnes attroupées au Louvre et de ses proches qui peuvent influencer ses commentaires. Dans le *Salon de 1763*, le salonnier remarque cette caractéristique du Salon : « C'est une chose bizarre que la diversité des jugements de la multitude qui se rassemble dans un Salon. Après s'y être promené pour voir, il faudrait aussi y faire quelques tours pour entendre » (DPV, XIII, 353). En l'occurrence, la sensation auditive fonctionne doublement, celle de Diderot qui fait face aux avis des gens et celle des lecteurs qui entendraient ces avis par le biais de l'écriture du salonnier. Le Salon, comme univers à la fois pictural et sonore, doit donner lieu à un compte-rendu littéraire qui tienne compte de cette complexité.

Tout d'abord, le discours des proches de Diderot peut amener de la profondeur et de la variété aux Salons en créant une polyphonie de la critique. De même que son ami Grimm apparaît souvent en tant qu'interlocuteur de Diderot, la figure de Sophie Volland est convoquée pour donner son avis sur une œuvre comme la *Piscine miraculeuse* de Vien :

Au-dessus des malades, il y a un ange qui est très bien en l'air ; derrière le Christ un apôtre en gris de lin que Le Sueur ne dédaignerait pas, mais qu'il revendiquerait peut-être ; et sur le milieu, un malade assis

¹ Giuseppe DI LIBERTI, « Dans le corps de l'œuvre : Pour une préhistoire du médium chez Diderot », *Art, médium, média, op. cit.*, p. 40.

par terre qui fait de l'effet. Il est vrai qu'il est vigoureux et gras. Et que ma Sophie a raison quand elle dit que s'il est malade, il faut que ce soit d'un cor au pied. [DPV, XIII, 74]

Ainsi, dès le *Salon de 1759*, apparaissent les avis de « [s]a Sophie », et, en l'occurrence pour Lesueur, la voix de cette femme permet d'introduire un commentaire comique, dont Diderot se dédouane tout en le transmettant, un mot d'esprit tout en rendant palpable un défaut de la toile. Le salonnier ajoute des avis de Sophie étant donné qu'il partage souvent dans la vie ses avis sur les œuvres d'art dans ses correspondances avec elle.

Au-delà d'une simple allusion à des avis extérieurs, il y a des moments où les autres figures se présentent au premier plan du commentaire ; par exemple, pour comparer la peinture du rêve et celle du réel, Diderot fait émerger la figure de Grimm tout au long du commentaire de *Corésus et Callirhoé* de Fragonard au Salon de 1765 : « GRIMM. Je dis que voilà deux assez beaux tableaux, à peu près du même genre » (DPV, XIV, 256). La figure de Grimm, en face du salonnier dans le commentaire, expose indirectement son appréciation sur l'œuvre sous la forme d'une conversation rapportée par Diderot. En outre, à la fin du commentaire sur Lagrenée au Salon de 1767, les figures de Jacques-André Naigeon et de Grimm interviennent en tant qu'interlocuteurs de Diderot. Cette tendance s'impose définitivement au Salon de 1775 où le salonnier compose tout son Salon comme un dialogue entre lui-même et le peintre Jacques-Philippe-Joseph De Saint-Quentin¹ : « J'avais été précédé par un jeune homme fougueux, jetant sur tout un coup d'œil rapide et sévère, et très résolu de ne rien approuver » (Salons, IV, 259). La prise en compte d'avis de personnes quelconques, voire anonymes au Salon se manifeste à plusieurs reprises dans l'écriture des *Salons* parce que Diderot s'efforce d'écouter les commentaires sur place. Les commentaires des autres personnes apparaissent sous forme de discours rapportés, dans lesquels l'accent est mis sur l'accord ou sur le désaccord entre le salonnier et ces personnes. Dans le *Salon de 1761*, en regardant la *Décollation de Saint Jean de Pierre*, le salonnier obtient le commentaire d'un autre spectateur : « Cet homme n'a pas senti l'effet du sang qui eût descendu le long du bras de l'exécuteur, et arrosé le cadavre même. Mais je l'entends qui me répond, et qui est-ce qui eût osé regarder cela ? » (DPV, XIII, 226). La dissonance entre un visiteur et Diderot est nettement rendue : tandis que le salonnier critique le manque d'effet sur le sang qui provoque l'horreur du spectateur, le visiteur n'hésite pas à mettre en avant une sensibilité différente, interrogeant la capacité de l'observateur à soutenir une telle vision. Cette intervention divergente d'un autre spectateur est marquée par une forme de double énonciation théâtrale, dans la mesure où, au Salon, elle était dirigée vers Diderot, mais, dans le

¹ L'introduction (Salons, IV, 252) de Else Marie Bukdahl explique que ce jeune peintre rencontre Diderot au Salon.

Salon, elle est aussi reçue par les lecteurs. Au contraire, dans la *Piété filiale* [Fig. 14] de Greuze au Salon de 1763, le salonnier évoque une jeune fille qui montre une réaction concordante avec Diderot : « Que n'étais-tu à côté de cette jeune fille qui regardant la tête de son *Paralytique*, s'écria avec une vivacité charmante : *Ah, mon Dieu, comme il me touche ; mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer ;* et que cette jeune fille n'était-elle la mienne ! » (DPV, XIII, 394). Cette écoute clandestine rehausse le sentiment provoqué par cette œuvre, cela va de pair avec l'émotion de Diderot, ainsi on peut dégager une concordance entre le salonnier et la jeune fille. Cet exemple en particulier doit nous permettre d'envisager que Diderot invente certains dialogues ou certains commentaires : il n'est pas impossible que, pour renforcer stylistiquement la description d'un effet pictural qui l'a ému, et éventuellement par pudeur, Diderot ait inventé cette jeune fille dont la pâmoison opportune permet l'aveu exclamatif final, confession de l'émotion sincère du salonnier.

En allant plus loin, le salonnier introduit volontiers la présence d'une autre personne pour lui demander son avis sur les œuvres. Pour commenter l'*Achille prêt à être submergé par le Scamandre et le Simoïs, et secouru par Junod et par Vulcain* de Deshayes au Salon de 1765, Diderot a recours à un procédé semblable : « On demandait à une des petites filles de Vanloo qui a cinq ans ce que c'était que cela. Elle répondit : Ma bonne, c'est un feu d'artifice... et c'est bien répondu » (DPV, XIV, 96). Le salonnier insère donc sa critique contre cette œuvre dans l'opinion d'une des petites filles, qui insiste sur le fait que l'expression montre l'excès du chaud jusqu'à ce que cette fille l'appelle « un feu d'artifice ».

Les différents avis concernant les tableaux sont parfois résumés en un effet de groupe par le salonnier, jugeant que ces avis auraient sans doute plus de portée, parce qu'autour du Salon à l'époque se forme toujours une opinion publique, avec des points de vue partagés. Les avis du groupe apparaissent par une forme de paroles transmises à Diderot, un « on-dit » esthétique. Dans ce contexte, l'opinion majoritaire des artistes est prise en compte autour d'une œuvre de Greuze dans le *Salon de 1769* :

La Petite Fille en camisole qui saisit et joue avec un chien noir est sans contredit le morceau le plus parfait qu'il y eût au Salon. On n'a rien fait de mieux que la tête et le genou de cet enfant depuis le rétablissement de la peinture, ce sont les artistes même qui le disent ; c'est le chef-d'œuvre de Greuze. [DPV, XVI, 648]

Ainsi, la portée des avis majoritaires est considérée comme un élément primordial au point que Diderot ouvre son commentaire par l'avis concordant des artistes. Cet aspect du salonnier se trouve aussi dans la « Promenade Vernet » où il s'agit de décrire les suites de paysages de

Vernet ; tout à la fin du commentaire du sixième site, le salonnier avoue : « [j']ai ouï dire à des personnes qui avaient fréquenté longtemps les bords de la mer, qu'elles reconnaissent sur cette toile, ce ciel, ces nuées, ce temps, toute cette composition » (DPV, XVI, 224). Après avoir déambulé dans les six sites en tant que promeneur, Diderot révèle que les sites étaient les paysages de Vernet, et il reconnaît ces sites à la lumière des « personnes qui avaient fréquenté » la mer. Enfin, le salonnier en vient à décrire le septième tableau de Vernet en empruntant à la parole des gens : « On dit de ce tableau, que c'est la plus beau de Vernet, parce que, c'est toujours le dernier ouvrage de ce grand maître qu'on appelle le plus beau » (DPV, XVI, 226). À partir de cette description du dernier paysage, il est probable que Diderot soit constamment conscient de l'opinion majoritaire du public. D'ailleurs, le pronom personnel « on¹ » apparaît pour transmettre les avis de plusieurs personnes et, en même temps, il suggère l'écoute des différents avis de la part de Diderot et de la part des lecteurs.

D'ailleurs, le procédé du groupe de personnes réunis sous un pronom personnel globalisant émerge plusieurs fois dans les commentaires du salonnier, ce qui suppose un avis mondain en dehors du Salon. Dans le commentaire d'*Un Père arrivant dans sa terre où il est reçu par ses enfants dont il était tendrement aimé* de Roslin au Salon de 1765, Diderot évoque la parole des spectateurs mondains après avoir décrit cette peinture comme celle où « on voit le théâtre de Nicolet » (DPV, XIV, 142), en référence au théâtre forain de la célèbre famille Nicolet : « [o]n se dit à soi-même : Voilà le père Cassandre, c'est lui, je le reconnais à son air long, sec, triste, enfumé et maussade » (DPV, XIV, 142). Par ce discours des spectateurs qui comparent la toile avec un cirque, Diderot introduit implicitement le contexte social de l'époque où les gens ont une culture commune du divertissement populaire. En plus, l'admiration des gens pour la *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze au même Salon se dévoile par leurs paroles, leurs exclamations sur cette peinture : « Quand on aperçoit ce morceau, on dit : Délicieux ! Si l'on s'y arrête ou qu'on y revienne, on s'écrit : Délicieux ! Délicieux ! » (DPV, XIV, 180). Enfin, la comparaison entre les deux peintres Casanove et Louthembourg au Salon de 1767 est établie par ce groupe de personne : « Sous ces deux Casanove on avait placé deux Louthembourg, et l'on disait : Voilà le maître, voilà l'écolier » (DPV, XVI, 619). La présence du « on » – à travers leurs paroles, la sensation auditive – s'est étendue au fil des Salons, ce qui implique que le salonnier transmet l'avis de différentes personnes par le biais du sens de l'ouïe.

¹ Dans le Dictionnaire de l'Académie française (9^e édition, actuelle), le pronom indéfini masculin « On » est défini ainsi : « Désigne une personne ou un groupe de personnes. » « 1. Les hommes en général, l'être humain. 2. Un ensemble d'individus, dont le locuteur ou la personne dont on parle peut ou non faire partie. 3. Un individu non différencié, anonyme ou inconnu. »

6.1.10. La composition sonore

En dernier lieu, nous pouvons songer aux cas où Diderot fait parler directement la composition des tableaux, ou du moins imagine le bruit qu'elles dégageraient en raison, principalement, de leur chaos (plutôt que de leur harmonie). La description de Diderot peut nous faire percevoir une composition tapageuse et bruyante, autrement dit le désordre et l'inconvenance de la constitution des composantes du tableau. La sensation sonore est ainsi métaphorisée dans les œuvres d'art en termes liés à l'ouïe. La définition de l'époque du mot « tapage » implique la sensation sonore comme l'indique le *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e édition, 1762) : « Désordre accompagné d'un grand bruit. *Faire tapage. Faire du tapage.* Il n'est que du style familier ». Même, si l'on observe la définition de l'adjectif « Bruyant » de l'Académie française (9^e édition, actuelle), on peut concevoir un lien entre ces deux mots : « Qui se manifeste de façon indiscrete, excessive et tapageuse. » La relation entre la composition picturale et le sens de l'ouïe se trouve dans la troisième définition où on dit que cet adjectif est lié à une « façon tapageuse ».

Dans le domaine pictural, il y a d'abord le peintre Boucher à la tête de cette métaphore sonore. En effet, il a été critiqué par Diderot en raison de ses compositions bruyantes et tapageuses. Dans le *Salon de 1761*, le salonnier décrit ainsi ses *Pastorales et paysages* : « Quel tapage d'objets disparates [!] on en sent toute l'absurdité ; avec tout cela, on ne saurait quitter le tableau » (DPV, XIII, 222). Dans ce Salon, Diderot ne peut pas se dérober à l'attraction des peintures de Boucher en dépit de son « tapage d'objets disparates ». Cependant, la composition de ce peintre est critiquée car elle est encombrée par de nombreux objets, figures, et accessoires qui sont traités en détail. Dans le *Salon de 1763*, le salonnier souligne ce point : « Entre tant de détails tous également soignés, l'œil ne sait où s'arrêter. Point d'air. Point de repos » (DPV, XIII, 356). L'exubérance de la composition devient sujet à critique, métamorphosée en tapage à travers la métaphore sonore. Ce terme sonore contient un sens péjoratif, c'est ainsi que Diderot poursuit sa critique envers Boucher dans le *Salon de 1765* : « Ces analogies fines et déliées qui appellent sur la toile les objets et qui y lient par des fils imperceptibles, sur mon Dieu, il ne sait ce que c'est. Toutes ses compositions font aux yeux un tapage insupportable. C'est le plus mortel ennemi du silence que je connaisse » (DPV, XIV, 55). L'analogie est ici explicite : Diderot déplore dans la composition un amas de bruits embrouillés, une impression désagréable aux yeux comme aux oreilles, comme si l'on faisait sonner aléatoirement un instrument mal accordé, de façon continue. L'effervescence de la composition capte à la fois le regard et l'écoute, établissant ainsi une symbiose entre la vue et l'ouïe dans l'appréciation de la peinture. Les emplois de « tapage », même dans un contexte où le sens auditif ne semble pas mobilisé,

doivent se comprendre dans cette opposition entre tapage et silence, et surtout, en réalité, entre tapage et harmonie. Il s'agit pour la composition des tableaux d'accorder du repos, du silence pour que les yeux puissent s'arrêter, pour que la toile soit lisible. Au contraire, la composition de Boucher est remplie d'objets produisant anarchiquement du tapage. Dans le *Salon de 1769*, Diderot transforme les tableaux de Boucher en attraction foraine : « On aurait dû placer au bas de ce tableau un de ces polissons qu'on voit à l'entrée des jeux de la foire ; il aurait crié : “Approchez, Messieurs, c'est ici qu'on voit le grand tapageur”... » (DPV, XVI, 574). Cette description d'une œuvre du « vieil athlète » (DPV, XVI, 574) qui a peint toute sa vie en tant que peintre du roi nous amène à considérer la portée de la composition tapageuse chez Diderot. La figure du polisson redouble l'impression de tapage, en ajoutant au tapage visuel le tapage sonore, et en indiquant à nouveau ce lien déjà souligné entre désordre de la composition et inconfort auditif. Le tapage apparaît également comme un élément à critiquer dans un autre tableau. Face à l'*Esquisse. Projet de tableau, à la gloire de S. Maj. le roi de Pologne, duc de Lorraine* de Renou au Salon de 1767, Diderot décrit la scène où « des femmes, des génies d'art qui parent de fleurs un autel, y jettent de l'encens ; une Renommée qui prend son vol, un tapage à assourdir, une allégorie enragée à faire devenir fous les Sphinx et les Œdipes, avec son noir et son jaunâtre » (DPV, XVI, 461-462). De cette manière, le salonnier énumère les descriptions des figures de la scène en y signalant « un tapage à assourdir », qui signale avec ironie combien il est dubitatif devant cette représentation pompeuse et sans subtilité. Les trompettes de la Renommée ne produisent que des bruits, en accord avec la composition peu soignée.

Cette méfiance pour les compositions tapageuses se porte également vers un autre peintre qui produit du bruit dans ses compositions. Lagrenée aîné est critiqué pour ses peintures, parmi elles, le *Tiers-État ou l'Agriculture et le Commerce qui amènent l'Abondance* au Salon de 1767, qui est décrit ainsi :

Traduisons cette composition. Voilà le Commerce qui présente l'Abondance à l'Agriculture. Quel galimatias ! Ce même galimatias pourrait tout aussi bien être rendu, par l'Abondance qui présenterait le Commerce à l'Agriculture, ou par l'Agriculture qui présenterait le Commerce à l'Abondance ; en un mot en autant de façons qu'il y a de manières de combiner trois figures. [DPV, XVI, 124]

Cette fois apparaît un terme rhétorique qui sous-tend la métaphore sonore, le galimatias. D'après le *Dictionnaire de l'Académie française* de l'époque (4^e édition, 1762), le « galimatias » est défini comme un « discours embrouillé et confus, qui semble dire quelque chose, et ne dit rien. » Ce terme est employé pour adresser un reproche de confusion à la composition incongrue de Lagrenée. En raison de la complexité qu'il y a à combiner trois

figures, Lagrenée fait de sa composition un galimatias qui ne peut pas être compris par le spectateur. La complexité de composer la scène est soulignée par Diderot à la fin du commentaire sur le *Dauphin mourant, environné de sa famille* de Lagrenée au même Salon : « Il y a peu d'hommes, même parmi les gens de lettres, qui sachent ordonner un tableau » (DPV, XVI, 150). Ainsi revient une référence, plus ou moins implicite, à la composition rhétorique, et à la structure du discours hérité de l'étude des humanités : le bon peintre doit savoir ordonner un tableau comme Cicéron ordonne un bon discours. Par conséquent, c'est l'envers de cette analogie qui est utilisé quand Diderot trouve dans des compositions picturales mal pensées un tapage ou, pire, un galimatias, c'est-à-dire les signes d'une prise de parole manquée et confuse.

Conclusion

Jusqu'ici, nous avons écouté attentivement les sons produits dans les *Salons* où Diderot s'attache à les écouter et à les interpréter, ainsi qu'à les mobiliser de façons différentes pour sa critique. À partir de la théorie de base sur le sens de l'ouïe, on a vu comment ce sens s'est exercé dans l'art de la musique et dans les passions. En approfondissant la relation entre le sens de l'ouïe et la musique, la notion du hiéroglyphe et la *Lettre sur les sourds et muets* de Diderot nous amènent à nous concentrer sur la sensibilité et sur la subjectivité dans l'appréciation de la beauté des arts. En revenant aux *Salons*, nous avons porté nos analyses sur la musique représentée dans la description des œuvres d'art ; la théorie musicale, les chants, les sons de paysage, les cris humains et animaux, les sons d'instruments ont ainsi été pris en compte. En outre, la voix humaine est traitée de différentes façons : paroles des personnages sur la toile, du salonnier, ou même des autres gens dans le Salon. Enfin, nous avons vu comment une composition « tapageuse » provoque le bruit et, donc, la critique de Diderot dont la conception de la composition englobe à la fois la peinture et la rhétorique. Comme Montesquieu l'indique dans l'article « Goût » de l'*Encyclopédie*, notre organe a besoin du repos car « tout nous fatigue à la longue, et surtout les grands plaisirs : on les quitte toujours avec la même satisfaction qu'on les a pris ; car les fibres qui en ont été les organes ont besoin de repos ; il faut en employer d'autres plus propres à nous servir, et distribuer pour ainsi dire le travail¹. » Désormais, penchons-nous sur le repos de l'ouïe, en observant comment le silence est mis en jeu dans les *Salons*.

¹ Article « Goût (*Gramm. Litterat. & Philos.*) », *L'Encyclopédie*, Volume VII, 1757, p. 764b.

6.2. Le silence dans les *Salons*

Diderot, comme nous l'avons déjà mentionné, met en exergue l'importance d'un sens en analysant des exemples de leur privation. Il est donc d'autant plus important de prendre en compte dans nos analyses de l'ouïe dans les *Salons* la présence du silence, posé comme préférable au tapage et aux galimatias dans les derniers exemples que nous avons étudiés. Le silence est considéré dans ce contexte, parmi les éléments mettant en jeu la sensation sonore dans les œuvres d'art, comme celui qui se situerait plutôt du côté de l'harmonie. Il y a les occurrences qui soulignent les vertus du silence : elles cherchent à se retenir, à ne pas dire trop, pour ne pas transmettre d'expérience auditive (comme dans le cas du discours des personnages de la toile), « au risque d'une sorte de mutisme iconographique¹ ». Nous allons consacrer nos analyses dans cette partie à ce mutisme dans les peintures, où il joue un rôle mystérieux en privant le spectateur de la sensation sonore, tout en attirant souvent son attention sur ce qui est tu, caché, non-dit.

Remontons d'abord à l'Antiquité, où nous pouvons trouver un fondement théorique au mutisme de la peinture, dans une comparaison avec la poésie : « Simonide cependant appelle la peinture une poésie muette et la poésie une peinture parlante². » Cette phrase du poète grec, transmise par Plutarque, constitue la doctrine classique des arts avec une autre doctrine, d'Horace cette fois-ci, *ut pictura poesis* : ces deux doctrines dominent la réflexion sur les arts jusqu'au XVIII^e siècle. Elles postulent toutes les deux une ressemblance fondamentale entre peinture et poésie, qui partageraient, au fond, un même matériau : l'image. Là où la poésie construit les images dans les mots, avec les avantages que procure la précision du langage, la peinture dépeint directement ces images, avec la puissance d'évocation immédiate du dessin et de la couleur.

¹ *L'emprise des sens*, dir. Temenuzhka Dimova, Martial Guéron, Mylène Mistre-Schaal, *op. cit.*, p. 243. Dans cette étude l'histoire du « silence » dans l'art s'explique : « La déclaration de discrétion, ou invitation à se taire, est principalement associée, dans l'art, à la figure du dieu grec Harpocrate, abusivement relié aux effigies de la divinité égyptienne Horus enfant. Harpocrate effectue le geste du doigt sur les lèvres – *signum harpocraticum* – et alerte sur la nécessité de ne pas divulguer des savoirs précieux à ceux qui ne sauraient pas s'en servir ou les supporter. D'après les interprètes de l'époque moderne, il pourrait s'agir du secret des prêtres égyptiens à propos de la pierre philosophale, voire de la connaissance de la véritable nature de Dieu. Dans les deux cas, la communication de ces savoirs fondamentaux au plus grand nombre pourrait se révéler dangereuse. Les savants aux XVIII^e et XIX^e siècles emploient le geste du silence afin de symboliser leur volonté de retraite intellectuelle, ainsi que la vertu de sagacité politique. »

Cf. Sur l'indiscrétion dans les œuvres d'art, voir la thèse de Floriane DAGUISÉ, « L'indiscrétion du rococo, Épier, découvrir, surprendre dans la première moitié du XVIII^e siècle français », sous la direction de M. Christophe Martin, soutenue le 22 novembre 2019 par l'École doctorale III de Sorbonne Université.

² PLUTARQUE, « Les Athéniens se sont-ils davantage illustrés par la guerre ou par l'art ? », 346F, in *Œuvres morales*, t. V, 1^{ère} partie, *op. cit.*, p. 189.

En outre, la poésie et la peinture peuvent être aussi comparées en fonction de leur caractéristique sonore, la première représentant l'art de parole, et la deuxième l'art de silence. La peinture est une poésie muette ; cet adjectif explicite l'origine de cet art dans sa définition du *Dictionnaire de Trévoux* : « Se dit figurément des choses inanimées qui expriment, et qui signifient quelque chose. [...] La peinture est un art *muet*, qui ne parle qu'aux yeux¹. » La peinture est un art basé sur son caractère muet, de sorte que les spectateurs, qui apprécient cet art par leur regard, sont obligés de lire les significations représentées sans usage de la parole, du moins proférée : d'où naît la forme particulière de lisibilité de l'art figuratif accentuée surtout par les critiques d'art.

Le retentissement de cette doctrine classique s'est étendu jusqu'au XIX^e siècle, lorsque le philosophe allemand Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling remarque le caractère muet de la peinture dans son « Discours des arts plastiques » en 1807 dès le début son discours : « L'art plastique doit être, suivant la formule très ancienne, une poésie muette². » Après l'évocation de l'aphorisme de Plutarque, il explique que l'art plastique emploie une nature silencieuse tandis que l'art poétique s'explique par les paroles. Il y ajoute que « [l]a nature n'était pour eux [les peuples antiques] qu'une image muette, totalement inerte, elle n'avait à sa naissance aucun verbe intérieur pour l'animer non plus³ ». L'idée est que la conception grecque de la poésie et de la peinture repose sur une certaine conception de la nature, étant admis que l'art est mimésis de la nature. Si la peinture peut être un art muet, c'est parce qu'il y a, pour les Anciens (dit Schelling) une nature muette à imiter. Ainsi, l'opposition entre la poésie et la peinture informe toute une tradition esthétique en caractérisant chaque art : la peinture s'explique par son mutisme et la poésie par les paroles.

Quant à Diderot, il aborde le silence d'une façon différente par rapport à l'époque précédente, il se concentre plutôt sur « des connotations positives⁴ » du silence avec le chevalier de Jaucourt. Cela se manifeste dans la définition dans l'*Encyclopédie* :

¹ *Dictionnaire universel François et Latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Tome VI, Nouvelle édition, corrigée et considérablement augmentée, La Compagnie des Libraires associés, Paris, 1771, p. 96.

Selon Antoine Furetière dans son *Dictionnaire universel* (1690), l'adjectif « Muet » se définit : « Qui ne peut parler, ou qui ne le veut point faire. On tient que les sourds de naissance sont muets, parce qu'ils n'ont pu apprendre aucunes paroles. (...) se dit figurément des choses inanimées. »

² Friedrich Wilhelm Joseph von SCHELLING, *Textes esthétiques*, Klincksieck, Paris, 1978, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 158.

⁴ Katalin BARTHA-KOVÁCS, « Le silence et la peinture », AGAPES Francophones 2017, Étude de lettres francophones : actes du XVIII^e Colloque international d'Études Francophones (CIEFT 2017), « Silence(s) » : tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, Études réunies par Ioana MARCU, les 17-18 mars 2017, JATEPress, Hongrie, p. 46.

SILENCE, s. m. *terme relatif*, c'est l'opposé du bruit. Tout ce qui frappe l'organe de l'ouïe, rompt le *silence*. On dit le *silence* des temples est auguste, le *silence* de la nuit est doux, le *silence* des forêts inspire une espèce d'horreur, le *silence* de la nature est grand, le *silence* des cloîtres est trompeur. (DIDEROT)
SILENCE, (*Art orat.*) le *silence* fait le beau, le noble, le pathétique dans les pensées, parce qu'il est une image de la grandeur d'âme ; par exemple le *silence* d'Ajax aux enfers dans l'Odyssée, où Ulysse fait de basses soumissions à ce prince ; mais Ajax ne daigne pas y répondre¹. (JAUCOURT)

Alors que la définition de l'époque précédente par Furetière et par Trévoux s'attache à configurer le silence par rapport à l'ouïe², les descriptions de Diderot et de Jaucourt soulignent plutôt l'aspect positif de ce terme. Comme Furetière, Diderot commence sa définition en remarquant le caractère relatif du silence par opposition au bruit, cependant il se replace ensuite du point de vue du silence en disant que « tout ce qui frappe l'organe de l'ouïe, rompt le silence » ; l'élément principal devient le silence, et le bruit est considéré comme un élément extérieur qui brise le silence. S'ensuivent des exemples de silence avec des termes positifs comme « auguste, doux, grand ». Le silence est investi d'un mystère et d'une grandeur qui le teintent de sagesse. De même, en dépit de sa focale plus restreinte sur le seul art oratoire, la définition de Jaucourt constitue une description positive du silence qui « fait le beau, le noble, le pathétique dans les pensées » avec son « image de la grandeur d'âme ». La grandeur d'âme vient ainsi du silence qui fait « le pathétique dans les pensées » ; pour la construction du pathétique des pensées, il est indispensable de cultiver le silence sur lequel insistent des philosophes comme Montaigne et Pascal³.

Même si la doctrine classique de Plutarque établit une démarcation entre « le langagier et le visuel⁴ », la tâche du critique d'art consiste à lire et à faire parler l'œuvre d'art afin de la transmettre aux lecteurs qui ne peuvent pas l'avoir sous les yeux. La lisibilité de la peinture est

¹ Article « Silence », « Silence (*Art orat.*) », *L'Encyclopédie*, Volume XV, 1765, p. 191b.

² Dans le *Dictionnaire de Trévoux*, Tome III, *op. cit.*, p. 713. Le « Silence » est défini : « C'est proprement l'état d'une personne qui se tait, qui s'abstient de parler. » Furetière le définit : « Terme relatif, opposé à bruit, cris, et tumulte. [...] se dit aussi de la discrétion qui fait qu'on retient des paroles qu'on n'ose ou qu'on ne veut pas prononcer. [...] se dit aussi d'un empêchement de parler ou d'agir. [...] est aussi une souffrance, un manque de réclamer, ou de se plaindre, de s'opposer à quelque chose. »

³ La nécessité du silence a déjà été théorisée par ces deux philosophes qui indiquent que le bruit les empêche de penser. Michel de MONTAIGNE écrit dans ses *Essais* (1580), Chapitre XXXIX, Précédée d'une notice par M. l'Abbé Musart, Périsse Frères Libraires-Éditeurs, Paris, 1847, p. 489 : « j'ai l'esprit tendre et facile à prendre l'essor ; quand il est empêché à part soi, le moindre bourdonnement de mouche l'assassine. »

En outre, Blaise PASCAL écrit dans ses *Pensées de Pascal* (1670), Publiées dans leur texte authentique avec un commentaire suivi et une étude littéraire par Ernest Havet, Dezobry et E. Magdeleine Libraires-Éditeurs, Paris, 1852, p. 44. « L'esprit de ce souverain juge du monde n'est pas si indépendant qu'il ne soit sujet à être troublé par le premier tintamarre qui se fait autour de lui. Il ne faut pas le bruit d'un canon pour empêcher ses pensées : il ne faut que le bruit d'une girouette ou d'une poulie. »

⁴ Gérard DESSONS, « La peinture est une poésie silencieuse », *Penser la voix*, Chant - Communication - Linguistique clinique - Littérature - Musique - Peinture - Psychanalyse - Théâtre, Textes réunis et présentés par Gérard Dessons, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, 1997, p. 217.

montrée par les paroles du critique d'art : il s'agit de faire apparaître l'œuvre dans son silence, et le critique est obligé de chercher ce que l'œuvre veut dire dans son statut muet. Le défi du salonnier se profile alors : il s'agit à la fois de restituer l'œuvre peinte dans son silence (mystérieux, sage, grand) tout en utilisant nécessairement les mots pour assurer la transmission des impressions esthétiques. Si la peinture est un art muet, la critique des toiles ne peut se faire qu'avec des mots.

En plus du silence qui la caractérise, la peinture peut mettre en jeu le silence dans sa représentation. La quête de lisibilité s'arrête alors et les œuvres d'art tentent de représenter leur « dire même¹ ». Le silence est présent en ne changeant pas la sensation audible dans les œuvres d'art, et il prend une place particulière : à travers la représentation silencieuse, la peinture peut parfois arriver à « auréoler la volupté² » des figures religieuses, à montrer le repos délicieux dans les paysages ou dans la nature morte, et à renforcer l'ambiance terrifiante de la scène historique en s'opposant aux voix parlées des figures. Comme les définitions de Diderot et de Jaucourt l'explicitent, c'est le silence qui peut construire cette fois l'effet dans la peinture. De ce fait, le silence ne s'apparente pas à une absence sémantique n'ayant aucune signification, il joue au contraire un rôle éminent en créant sa propre valeur dans la représentation esthétique, parfois contre ce qui est proféré. Nous pouvons rappeler naturellement la définition de Diderot, dans laquelle le salonnier remarquait les réalisations diverses du silence : les peintres exercent le silence dans ses scènes religieuses comme celui des temples qui est « auguste », dans les paysages où celui de la nuit est « doux », et où celui des « forêts » évoque l'ambiance d'horreur. Dans les *Pensées détachées sur la peinture*, il exprime même sa préférence pour la peinture d'histoire silencieuse par rapport à celle qui met en jeu trop de sonorités :

En général la scène silencieuse nous plaît plus que la scène bruyante. Le Christ au jardin des Oliviers, l'âme triste jusqu'à la mort, délaissé de ses disciples endormis autour de lui, m'affecte bien autrement que le même personnage flagellé, couronné d'épines et abandonné aux risées, aux outrages et à la criaillerie de la canaille juive. [Salons, IV, 414]

Il explique que les sujets graves sont mieux servis par une composition qui invite à la méditation, au recueillement, à l'effroi ou à l'admiration muets, en bref à la contemplation. Dans le cas de cette scène biblique, le bruit qualifie, pour Diderot, une scène bassement (et fausement) réaliste, en passant à côté du vrai sujet, c'est-à-dire la souffrance du Christ et la grandeur de son sacrifice que le spectateur peut apprécier en silence. Cette position de Diderot nous permet de

¹ Gérard DESSONS, *L'art et la manière : art, littérature, langage*, Honoré Champion, Paris, 2004, p. 361.

² Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, op. cit., p. 28.

comprendre pourquoi il accorde autant d'importance au silence représenté quand il commente les peintures d'histoires dans ses *Salons*. Par ailleurs, même dans la scène de bataille, le silence apparaît en un moment tranquille où les figures ne se présentent pas par un mouvement puissant, mais dans un mouvement tranquille que Diderot appelle « je ne sais quoi de sublime qui s'accorde très bien avec la tranquillité » (DPV, XIV, 242).

6.2.1. Le silence dans la composition

Au sommet de la représentation du silence dans la peinture se trouve la nature morte de Chardin, car la caractéristique propre de ce genre de peinture implique déjà constitutivement le silence des objets. Diderot associe le silence de la nature morte à sa théorie du hiéroglyphe sur lequel le philosophe s'attarde dans sa *Lettre sur les sourds et muets*. En observant les natures mortes, le salonnier conçoit le hiéroglyphe pictural par la sensibilité visuelle, celui-ci étant réalisé à travers une composition muette. Paradoxalement, le salonnier peut s'approcher du hiéroglyphe pictural à travers un genre de peinture qui représente les objets immobiles. On peut donc analyser la valeur artistique et le hiéroglyphe d'autres arts impliquant par d'autres matériaux comme les sons, les mots dans la musique et dans la poésie.

La prépondérance de la nature morte de Chardin conduit à de très nombreuses allusions au sens de l'ouïe : non seulement son harmonie des couleurs crée l'effet, mais la composition muette influence aussi les spectateurs. Même s'il n'y a pas de composante dans la nature morte qui peut susciter sans ambages une sensation sonore comme les paroles, le cri des personnages, des animaux et les sons naturels des composantes pittoresques, la nature morte composée d'objets non-vivants peut être associée à une sensation auditive. Les couleurs de Chardin sont métaphorisées en une harmonie qui est un des caractères de la sensibilité des arts, l'« harmonie des sons » d'après Hutcheson¹. Le contraste se trouve par rapport au commentaire sur Chardin dans le même Salon, où le salonnier associe la composition muette à l'harmonie de ce peintre : « Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes ! Qu'elles parlent éloquemment à l'artiste ! tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature, la science de la couleur et l'harmonie ! » (DPV, XIV, 117). Tandis que l'harmonie des composantes dans la nature morte de Chardin fait allusion à la sensation sonore avec ses objets muets, le salonnier ne peut pas trouver cette harmonie dans la nature morte de Roland de la Porte. Cet aspect explique non seulement que la nature morte transmet une sensation auditive aux spectateurs par ses objets muets, mais aussi que ce genre de peinture n'est pas une garantie pour accéder à cette

¹ Francis HUTCHESON, *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* (1725), *op. cit.*, p. 108.

sensation admirée par le salonnier. L'apologie de l'harmonie dans la nature morte se poursuit jusqu'aux *Attributs des arts* [Fig. 38] de Chardin dans le *Salon de 1769* :

Chardin est entre la nature et l'art, il relègue les autres imitations au troisième rang. Il n'y a rien en lui qui sente la palette. C'est une harmonie au-delà de laquelle on ne songe pas à désirer ; elle serpente imperceptiblement dans sa composition, toutes sous chaque partie de l'étendue de sa toile ; c'est comme les théologiens disent de l'esprit, sensible dans le tout et secrète en chaque point. [DPV, XVI, 599]

Grâce à l'harmonie qui « serpente imperceptiblement dans la composition », le magicien Chardin fait remarquer ses compositions muettes remplies pourtant d'objets silencieux. Or, la métaphore de l'harmonie est aussi employée pour critiquer une mauvaise composition comme dans le *Salon de 1769* face aux œuvres de Huet :

Eh bien, mon ami, sur tout cela il n'y a qu'un mot à dire, c'est qu'il n'y a pas assez de dessin, et que cela est d'une discordance que la vigueur du pinceau rend d'autant plus choquante. Sans harmonie point de salut ; l'harmonie est en peinture ce que le nombre est en poésie, le grand charme, le prestige qui sauve une infinité de défauts, et que les qualités les plus rares ont bien de la peine à suppléer. [DPV, XVI, 640]

Comme l'explique ce commentaire de Diderot, l'harmonie dans la peinture joue un rôle essentiel à tel point qu'elle « sauve une infinité de défauts ». De ce fait, une composition trop embrouillée peut être une cible de réprobation de la part du salonnier.

Le caractère muet de la nature morte provient du fait qu'elle représente la « vie silencieuse des objets¹ » ; même si les objets de Chardin ont trait à une nature « basse, commune et domestique » (DPV, XIII, 245) d'après Diderot, ils expriment leur propre « langage muet² » à travers leur nature silencieuse : de cette façon, les objets immobiles parlent « éloquemment à l'artiste » (DPV, XIV, 117), mais par ses compositions muettes. Dans ce contexte, la nature morte de Chardin transmet une « qualité de silence³ » en conférant une signification à ses objets, considérés modestes avant que le salonnier les estime au-delà du genre pictural.

L'abondance de tableaux qui, par des sujets mythologiques, historiques, religieux, allégoriques ou autres tentent de raconter une histoire trouvent un contrepoint bienvenu dans la nature morte, qui semble relever d'« une esthétique du silence⁴ ». Il est difficile d'interpréter ce genre de peinture en mots comme l'indique René Démoris dans son étude, où il affirme que « la nature morte de Chardin se laisse mal analyser par le langage puisqu'elle réduit au

¹ Daniel ARASSE, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, op. cit., p. 194.

² Nathalie KREMER, *Traverser la peinture, Diderot-Baudelaire*, op. cit., p. 82.

³ Jean SEZNEC, « Les Salons de Diderot », dans *Harvard Library Bulletin*, Vol. 5, Number 3, Published by the Harvard University Library, Cambridge, Massachusetts, 1951, p. 286-287.

⁴ Philippe DÉAN, *Diderot devant l'image*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 86.

minimum les éléments nommables¹ ». Cette caractéristique matérielle de la nature morte devient la base de ses compositions « calmes, lourdes d'une matière silencieuse² » ; elle mobilise le silence par des objets proprement anonymes et muets, ou par leur désignation générique représentant une universalité qui n'a pas de sens précis à interpréter, à développer.

La nature morte fait remarquer l'immobilité des objets contrairement à une toile qui s'attacherait à la représentation du mouvement des objets mobiles. Les objets figés mettent en valeur le silence, à l'encontre d'autres genres de peinture qui mettent en avant l'histoire des personnages, et donc mobilisent un discours implicite : par exemple, dans la peinture d'histoire, les figures cherchent à représenter une scène historique par leurs actions mouvementées ; dans la scène de genre, les personnages ordinaires représentent une scène quotidienne au sein de la famille ; dans le paysage, les figures ou les animaux pastoraux cherchent à montrer une scène dans la nature ; et dans le portrait, la primauté est donnée à la ressemblance, la vraisemblance d'une figure représentée au point que le spectateur a l'impression qu'elle se trouve en face de lui. Ainsi, tous les genres de peinture, à l'exception notable de la nature morte, s'adonnent plutôt à représenter le mouvement des objets et des personnages, et la nature morte s'astreint seule à un rejet de la description en tentant de redéfinir la portée du silence. Elle crée son propre langage, qui est le langage muet construit dans une composition harmonieuse mais silencieuse. Chardin se situe aux antipodes des autres peintres, il s'évertue à bien décrire ses matières immobiles en les composant dans le silence, peut-être pour mieux rendre, comme le poète, « le langage des fleurs et des choses muettes » (Baudelaire, « Élévation », *Les Fleurs du Mal*).

L'admiration de l'esthétique du silence dans la nature morte amène Diderot à se taire lui-même : cette fois, le salonnier devient silencieux face à la perfection technique des objets représentés. Tout comme les raisins de Zeuxis, la nature morte de Chardin « décourage la parole³ » du salonnier au point qu'il estime en silence la « magie⁴ » de ce peintre. La tautologie du commentaire avec le retour anaphorique du tour démonstratif « c'est » fait preuve de la

¹ René DÉMORIS, « La nature morte chez Chardin », *Revue d'esthétique*, t. XXII, n° 4, 1969, p. 377.

² Marianne ROLAND-MICHEL, « Le bruit dans la peinture », *Corps Écrit, op. cit.*, p. 128.

³ Nathalie KREMER, *Traverser la peinture, Diderot-Baudelaire, op. cit.*, p. 81.

⁴ Antoine-Joseph PERNETY explique la « Magie » dans son *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...*, *op. cit.*, p. 396-397 : « Terme employé par métaphore dans la peinture, pour exprimer le grand art à représenter les objets avec tant de vérité, qu'ils fassent illusion, au point de pouvoir dire, par exemple, des carnations, ce bras, ce corps est bien de chair, ce mur est bien de pierre, cette colonne est bien de marbre, etc. Cette magie ne dépend pas des couleurs prises en elles-mêmes, mais de leur distribution, suivant l'intelligence de l'Artiste dans le clair-obscur. Quand il est bien traité, il en résulte un charme séduisant, qui attire les spectateurs, les arrête avec satisfaction, et les force à l'admiration et à l'étonnement. » Jacques LACOMBE concrétise la magie chez le peintre « Zeuxis » dans son *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ..., op. cit.*, p. 704 : « Ce peintre porta à un plus haut degré que son maître, l'intelligence et la pratique du coloris et du clair-obscur ; ces parties essentielles qui sont principalement la magie de l'art, (...) ».

réduction au silence de Diderot qui cherche toujours à relater ses impressions pour mieux expliquer les peintures. Le salonnier ne décrit que les natures mortes de Chardin dans son *Salon de 1763* : « C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine » (DPV, XIII, 380), « c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang » (DPV, XIII, 380). En outre, cet aspect se montre par la répétition de l'apostrophe dans le *Salon de 1769* : « Qu'est-ce que cette perdrix ? Ne le voyez-vous pas ? c'est une perdrix. Et celle-là ? c'en est une encore » (DPV, XVI, 602). La parole semble échapper au salonnier, dont les moyens verbaux sont impuissants pour rendre le mystère silencieux des natures mortes auxquelles il fait face.

Cette réaction de Diderot peut être interprétée du point de vue du critique d'art. On peut ainsi y trouver une « menace de silence¹ » comme l'indique l'analyse de René Démoris. Cette menace signifie une sorte de limite, de défaite du salonnier Diderot qui doit s'exercer à sa tâche d'*ekphrasis* des tableaux exposés afin de transmettre ses impressions aux lecteurs². L'écrivain du *Rêve de d'Alembert*, dans lequel il s'attache à réveiller les objets inanimés, se mesure à ses limites stylistiques pour décrire la nature morte de Chardin par ses mots et il reste silencieux en répétant la même formule en guise d'explication. Tandis que les natures mortes du siècle précédent comportent souvent des éléments symboliques qui donnent une signification transcendante aux toiles facilement identifiables par les spectateurs (par exemple la représentation de la vanité de la vie à travers un objet comme le squelette³), Diderot en face de Chardin se trouve dans un silence où il ne peut pas expliquer l'effet ou la signification des objets comme il le fait dans ses longues descriptions des autres peintures. La récurrence d'une forme de description où le salonnier ne peut que désigner l'objet démontre ses commentaires « à la fois redondants et lacunaires⁴ », ce qui nous amène à envisager comme un objet d'étude à part

¹ René DÉMORIS, « Diderot et Chardin : La voie du silence », *Diderot, les beaux-arts et la musique*, Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence, les 14, 15 et 16 décembre 1984, Centre Aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIIIe siècle (C.A.E.R. XVIII), Université de Provence, Aix-en-Provence, 1986, p. 44.

² Volker SCHRÖDER explique dans « “Le Langage de la Peinture est le langage des muets” : remarques sur un motif de l'esthétique classique », René Démoris. Hommage à Elizabeth Sophie Chéron: Texte et peinture à l'âge classique, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp.95-110, 1992, 2-87854-033-6. halshs-02431269, p. 4 : « C'est précisément ce rapport au langage que le mutisme de la peinture, qui n'est pas un silence choisi et volontaire, mais bien une incapacité innée, semble exclure d'avance. Car ce qui fait défaut aux tableaux, c'est non seulement le “son” dans sa matérialité, mais la voix qui, elle, n'est pas un simple support matériel parmi d'autres (...) »

³ René DÉMORIS, « Diderot et Chardin : La voie du silence », *Diderot, les beaux-arts et la musique, op. cit.*, p. 43. Il explique le fait que la nature morte comporte sa signification à l'époque précédente : « La nature morte (pour user de ce terme moderne, mais qui couvre bien le domaine du peintre dit « à talents » ou « dans le talent des animaux et des fruits ») n'a pas toujours été silencieuse. Les *Vanités* des XVIIe siècle (en sa première moitié surtout) tiennent un discours sur les fins dernières et le crâne, la montre, le sablier ramènent le spectateur au texte biblique. Ainsi se trouve mimé le paradoxe évangélique : de grandes choses sont dites avec, sinon de petits mots, du moins de petits, de pauvres objets. Discours symbolique dont l'effacement se compense mal, à l'ère louis-quatorzienne, par le luxe et la complexité de grandes machines décoratives ; du moins cette dernière solution donne-t-elle à l'écrivain de quoi décrire. »

⁴ Katalin BARTHA-KOVÁCS, *Diderot et Watteau, Vers une poétique de l'image au XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 25.

entière les blancs dans les commentaires de Diderot, considérés comme « les formes matérielles de la manifestation du silence¹. » Le terme de « blanc » qui désigne l'interruption de la description reflète le silence imposé au salonnier en termes rhétoriques. Le silence dans le domaine de la rhétorique s'explique ainsi selon Pierre Van den Heuvel :

L'acte de la *non-parole* ou du *non-mot* qui produit un manque dans l'énoncé. Ce vide textuel est évidemment *signe* au même titre que la *parole* : on sait bien que le silence « parle », que son « éloquence » joue un rôle capital dans la communication et qu'il peut être aussi « effrayant » qu'un cri. Le silence est donc, dans sa signification fondamentale, un acte énonciatif *in absentia*, inscrit dans le discours par une causalité contextuelle [...]. L'acte de la non-parole ne produit pas un énoncé linguistique, mais un *vide* textuel, un *blanc*, un *manque* qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée².

Cette description d'Heuvel peut être mise en relation avec le silence de Diderot face aux natures mortes de Chardin : en dépit de sa répétition descriptive, l'éloge du salonnier est au contraire exprimé par son silence, qui est aussi « un acte énonciatif *in absentia* ». Ce blanc dans le discours inspire aux spectateurs tout d'abord les sensibilités visuelles en face des objets inanimés, et cela les incite également à se concentrer sur les objets visuels et à perdre leurs mots en profitant des compositions muettes de Chardin. Quant au salonnier, qui est aussi un des spectateurs des œuvres dans les expositions, il arrive à assumer la limite de sa description verbale lorsqu'il regarde un tableau bien exécuté, même dans le commentaire des *Deux Petits Tableaux dont l'un représente un maréchal ; l'autre un cabaret* de Casanove au Salon de 1767 : « Je ne saurais le nier, car je ne me rappelle pas d'avoir jamais rien vu de ressemblant à cette magie ; mais elle est si douce, si harmonieuse, si durable, si vigoureuse que je regarde, admire et me tais » (DPV, XVI, 283). Ainsi, l'estimation du salonnier est parfois décrite par le silence lui-même. En tant que spectateur, Diderot se plonge dans un état de « dépossession de soi³ » face aux œuvres d'art qui suscitent son silence, il se focalise sur leurs aspects silencieux plus que sur ses explications : il se contente d'être avec « la satisfaction silencieuse⁴. » Cette satisfaction se trouve dans son commentaire du *Salon de 1769* sur Chardin : « En regardant ses *Attributs des arts*, l'œil récréé reste satisfait et tranquille » (DPV, XVI, 599). Renonçant à verbaliser les effets silencieux de la nature morte, le salonnier se borne à rester tranquille et

¹ Katalin BARTHA-KOVÁCS, « Le silence et la peinture », AGAPES Francophones 2017, *op. cit.*, p. 46.

² Pierre Van Den HEUVEL, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 67.

³ René DÉMORIS, « Diderot et Chardin : La voie du silence », *Diderot, les beaux-arts et la musique*, *op. cit.*, p. 51.

⁴ Katalin BARTHA-KOVÁCS, *L'expression des passions dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*, *op. cit.*, p. 123.

satisfait face aux œuvres qui lui imposent le silence avec leur effet pictural. De ce fait, nous sommes donc en droit de conclure que les natures mortes de Chardin sont « triplement muettes¹ » : sémiologiquement, le silence s'impose dans la peinture aussi bien que dans la sculpture, l'architecture, et les objets représentés dedans sont muets à cause de ses matières inertes, enfin les natures mortes de Chardin invitent le critique d'art et les spectateurs à se taire en face de leur matérialité visuelle bien exécutée.

À présent, nous pouvons observer dans quelle mesure le silence se présente dans la composition des œuvres d'art. Un état de repos, tranquille fait allusion au silence dans la composition des œuvres. Cela s'applique non seulement à la nature morte de Chardin, mais aussi aux autres genres de peintures : cet adjectif « tranquille » est défini dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e édition, 1762) de l'époque comme un état « paisible, calme, sans aucune émotion. » La composition tranquille de la peinture s'impose dans les *Salons*, le caractère silencieux fonctionne comme un atout dans la peinture d'histoire où les peintres sont obligés d'exprimer le « sublime² » des figures divines. Le silence devient dès lors une façon pour la peinture de dépasser l'immanent. Dès le *Salon de 1759*, Diderot remarque un manque de silence dans la peinture d'histoire dans son commentaire sur *Chartreux en méditation* [Fig. 67] de Jeurat : « Point de silence ; rien de sauvage ; rien qui rappelle la justice divine ; nulle idée ; nulle adoration profonde ; nul recueillement intérieur ; point d'extase, point de terreur » (DPV, XIII, 72).



Fig. 67 - Étienne Jeurat, *Chartreux en méditation*, 1759, Peinture à l'huile, Paris, Église Saint-Bernard-de-la-Chapelle.

¹ Nathalie KREMER, *Traverser la peinture, Diderot-Baudelaire, op. cit.*, p. 82.

² Même si sa définition est catégorisée dans un art poétique, le chevalier de Jaucourt décrit le « Sublime (*Art orat. Poésie, Rhétor.*) » lié au sujet divin et noble dans l'*Encyclopédie*, Volume XV, 1765, p. 566a : « Le Sublime peint la vérité, mais en un sujet noble : il la peint toute entière dans sa cause & dans son effet : il est l'expression ou l'image la plus digne de cette vérité. C'est un extraordinaire merveilleux dans le discours, qui frappe, ravit, transporte l'ame, & lui donne une haute opinion d'elle-même. »

Alors que la scène représente la méditation des figures, le salonnier ne peut pas en dégager le silence, il regrette la composition de cette peinture religieuse qui devait « rapp[e]ler la justice divine » par son silence.

En rapportant la peinture au silence, le caractère tranquille ou calme se présente comme une qualité dans les peintures d'histoire, c'est ainsi que Diderot intercale cet élément parmi ses compliments face à la *Marchande à la toilette* [Fig. 48] de Vien dans le *Salon de 1763* : « Et puis c'est une élégance dans les attitudes, dans les corps, dans les physionomies, dans les vêtements ; une tranquillité dans la composition ; une finesse ; tant de charmes partout, qu'il est impossible de les décrire » (DPV, XIII, 363). La tranquillité de la composition de Vien fonctionne comme un charme, au sens magique, dans cette peinture, en lui conférant une aura indescriptible qui arrête le spectateur. Le salonnier passe outre certains défauts grâce à ce charme du même peintre exercé dans le *Saint Grégoire pape* au Salon de 1767 : « Il est certain que la figure est on ne peut plus naturelle et simple de position et d'expression, cependant un peu fade ; qu'il règne dans cette composition un calme qui plaît » (DPV, XVI, 115). Le plaisir de la peinture réside plutôt dans le calme de sa composition que dans la figure fade. Le compliment sur la tranquillité dans les commentaires Diderot se retrouve dans le *Salon de 1769* où il décrit *Ulysse reconnaît Achille au milieu des filles de Lycomède* d'Hallé. Face à cette scène, en imaginant une conversation avec son ami Grimm, Diderot repère les qualités de cette peinture : « L'éloge n'est pas outré, me direz-vous. D'accord. Les plans en sont nets et décidés, les figures merveilleusement en perspective, bien dégradées selon les distances, la scène tranquille, plus à la vérité qu'elle ne devrait l'être, mais grande, quoique un peu symétriquement ordonnée » (DPV, XVI, 583). La scène tranquille constitue l'un des éléments de l'admiration de Diderot, ainsi le silence exécuté dans les scènes religieuses et historiques est remarqué tout particulièrement par le salonnier. Celui-ci remarque encore une fois dans le même Salon sur l'*Inauguration de la statue de Louis XV* [Fig. 5] de Vien : « Je serais assez porté à croire qu'il en est du peintre ainsi que du comédien, et que celui d'entre eux qui ne saura pas rendre la scène tranquille ne sera jamais que médiocre » (DPV, XVI, 585). L'importance du caractère silencieux est révélée par ces descriptions différentes des peintures d'histoire, dans lesquelles le salonnier souligne sans cesse que le peintre doit savoir rendre la scène tranquille au fur et à mesure qu'il représente les scènes historiques qui ont besoin de ce caractère tranquille.

Toutefois, le silence dans la peinture n'aboutit pas toujours à une admiration chez Diderot car il y a des moments où le salonnier critique les œuvres d'art en raison de leur aspect muet. Même si le mutisme a trait au silence dans les peintures, Diderot critique dans certains

cas le mutisme des peintures qui ne parlent pas au spectateur, ne transmettent aucune histoire ni aucune idée. L'œuvre entière de la *Tête de Pompée présentée à César* [Fig. 18] de Lagrenée est sévèrement critiquée par Diderot au Salon de 1767 : « rien n'y répond à l'importance de la scène. Il n'y a nul intérêt. Tout est d'un caractère petit et commun. Cela est muet et froid » (DPV, XVI, 145). Dans cette scène historique, le caractère muet caractérise une représentation qui ne suscite pas l'intérêt de Diderot, autrement dit qui ne transmet aucune impression malgré la dimension privilégiée de ce genre qui raconte des histoires, exécuté par de nombreux peintres excellents à l'époque. Sur cette attitude péjorative face aux quelques œuvres qui ne l'intéressent pas, Diderot écrit dans son *Salon de 1761* : « Peut-être y a-t-il de belles choses et parmi les tableaux dont je ne vous ai point parlé et parmi les sculptures dont je ne vous parle pas ; c'est qu'ils ont été muets et qu'ils ne m'ont rien dit » (DPV, XIII, 264). Une œuvre d'art qui ne dit rien reste silencieuse comme elle n'évoque aucun effet, n'inspire rien au salonnier et aux spectateurs.

6.2.2. Le repos dans la peinture

Le caractère silencieux peut apparaître sous la forme d'un repos dans la peinture : même si nous l'avons déjà considéré en traitant de l'arrêt de la vue dans la scène picturale, nous pouvons y réfléchir à nouveau du point de vue auditif en mettant en parallèle le repos et le silence. La dimension sonore du repos se trouve également dans le *Dictionnaire portatif de peinture* de Pernety :

Si la peinture est sœur de la poésie, elle ne l'est pas moins de la musique. Un tableau doit faire sur l'œil, l'effet d'un concert sur l'oreille : si on introduit dans celui-ci un instrument trop bruyant, ou discordant, l'harmonie est rompue, l'agréable repos ne s'y trouve plus, et l'on se sent étourdi, loin d'en être flatté¹.

En associant la peinture à la musique, Pernety insiste sur le fait que le repos dans la peinture est primordial de même qu'il constitue une étape essentielle de la composition musicale. On retrouve là le sous-texte de la remarque de Diderot qui opposait le bruit (le tapage) au silence dans une logique musicale : l'harmonie musicale implique des pauses, qu'une bonne composition picturale doit aussi ménager. Le repos est construit ainsi à partir de l'idée d'harmonie en peinture comme en musique, et la composition cherche à représenter le repos. La composition muette de Chardin incite les spectateurs à se reposer comme un « voyageur fatigué de sa route » (DPV, XVI, 174) selon Diderot. Cela est lié directement à l'admiration silencieuse de la nature morte de ce peintre. La notion de repos n'implique pas seulement le

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...*, op. cit., p. 80.

repos de l'organe comme l'indique Montesquieu dans l'*Encyclopédie* sur son article « Goût » : « les organes ont besoin de repos¹ », mais aussi une insinuation du silence dans le tableau². Le repos dans la nature morte s'oppose au tapage de la composition de Boucher encombrée de nombreuses composantes, et aussi au galimatias de Lagrenée où la combinaison des figures produit une trop grande complexité. Avec le repos dans la peinture, les spectateurs peuvent observer les moindres détails de la composition tranquillement ; de cette façon, le concept de silence peut être associé à ce terme du repos étant donné qu'il met l'accent sur la tranquillité des compositions. En outre, l'excès de détails est un défaut à éviter, car les détails abondants peuvent provoquer « la mobilité du regard du spectateur³ », et celle-ci peut renvoyer à un anéantissement de la tranquillité puisqu'il faut que les spectateurs changent leurs regards sans cesse. L'inconfort visuel dessert la lisibilité du tableau, et donc la clarté de l'effet.

Le caractère silencieux des œuvres d'art suggère non seulement une composition muette qui incite les spectateurs à remarquer les objets silencieux, mais aussi le repos qui permet des regards tranquilles du côté des spectateurs dans le but de se concentrer sur les détails dans la peinture, en ne faisant pas de ces détails un tapage qui distrait ou détourne. Le repos dans la peinture vient d'un espace vide au sein de l'accumulation des objets dans la composition picturale, ce que la définition du chevalier de Jaucourt justifie du point de vue technique dans l'*Encyclopédie*⁴. Ainsi, le repos aide la vue à éviter d'être encombrée par un enchevêtrement d'objets, et même il confère une sorte de silence en marquant un intervalle vide au milieu de la composition. Afin de permettre le repos dans la composition, il faut partir d'une « unité intérieure⁵ » fondée sur l'harmonie des composantes sans détails excessifs. C'est pourquoi Diderot décrit le *Pendant de Rafrâichissements* de Chardin au Salon de 1765 : « Combien d'objets ! Quelle diversité de formes et de couleurs ! et cependant quelle harmonie ! quel repos ! » (DPV, XIV, 121). Même si le peintre magicien représente de nombreux objets avec des formes diverses, l'harmonie et le repos sont bien réalisés dans cette composition, de sorte

¹ Article « Goût (*Gramm. Litterat. & Philos.*) », *L'Encyclopédie*, Volume VII, 1757, p. 764b.

² Pour Pernety, le « silence » est considéré pareillement comme le repos, dans son *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...*, *op. cit.*, p. 515 : « SILENCE, en termes de peinture, signifie la même chose que *repos*. » Et pour Furetière, il définit plutôt du côté des yeux du spectateur qui veulent se reposer en regardant les tableaux. Il définit le « Repos » dans son *Dictionnaire universel* : « en termes de Peinture, se dit de certaines masses ou grands endroits d'un tableau qui sont si bien entendus, qu'ils empêchent la confusion des objets, et attachent tellement la vue, qu'ils empêchent pendant quelque temps de considérer les autres parties du tableau, en sorte qu'on considère les groupes l'une après l'autre. »

³ Katalin BARTHA-KOVÁCS, *Diderot et Watteau, Vers une poétique de l'image au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 23.

⁴ Article « Repos (*Peint.*) », *L'Encyclopédie*, Volume XIV, 1765, p. 140a : « c'est le contraste des clairs opposés aux bruns, et alternativement des bruns opposés aux clairs. Ces masses de grands clairs et de grandes ombres s'appellent repos, parce qu'en effet elles empêchent que la vue ne se fatigue par une continuité d'objets trop pétillants ou trop obscurs. »

⁵ Hans MØLBJERG, *Aspects de l'esthétique de Diderot*, *op. cit.*, p. 174.

qu'il donne ces deux sonorités contrastantes en même temps : sa composition est harmonieuse malgré la diversité des objets, et en même temps elle est calme et permet le repos.

Le repos dans la composition de Chardin s'accompagne de différentes caractéristiques du silence. Ainsi Diderot décrit les *Deux Tableaux représentant divers instruments de musique* [Fig. 28] au Salon de 1767 : « L'œil est toujours récréé, parce qu'il y a calme et repos. On s'arrête devant un Chardin, comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais » (DPV, XVI, 174). La métaphore du repos d'un « voyageur fatigué » fait remarquer le calme et le repos exécutés dans cette composition. Nous pouvons nous reposer en regardant cette peinture, les caractéristiques silencieuses renforcent sa qualité d'expression. À l'inverse, la métaphore auditive peut également se retrouver dans le commentaire sur Boucher, qui remplit sa composition d'éléments traités sur le même plan et avec le même niveau de précision, comme dans la *Bergerie* au Salon de 1763 : « Entre tant de détails tous également soignés, l'œil ne sait où s'arrêter. Point d'air. Point de repos » (DPV, XIII, 356). Le contraste entre les compositions de Boucher et de Chardin s'est éclairci, celle de Boucher est « un tapage insupportable [et] le plus mortel ennemi du silence que je connaisse » (DPV, XIV, 55). L'analyse de cet exemple nous permet de comprendre en outre que le repos n'est pas nécessairement synonyme de pauvreté en objets représentés, mais exige en revanche que le peintre pense une hiérarchie entre ces objets, et nous invite, par sa technique, à nous attarder plus sur certains d'entre eux, tandis que d'autres sont relégués au second plan. Le repos est donc affaire de lisibilité technique plus que d'une simple économie visuelle.

La désapprobation causée par cet ennemi du silence qu'est l'accumulation non organisée apparaît aussi dans le commentaire d'un autre peintre comme Carle Vanloo. En effet, en commentant l'esquisse *Saint Grégoire dictant ses homélies* au Salon de 1765, Diderot appelle Boucher en l'opposant à la composition bien exécutée de Carle Vanloo : « La nature, la vérité, la solitude, le silence de ce cabinet, la lumière douce et tendre qui l'éclaire de la manière la plus analogue à la scène, à l'action, aux personnages, voilà, mon ami, ce qui rend sublime cette composition, et ce que Boucher n'a jamais conçu » (DPV, XIV, 47). Carle Vanloo se démarque de Boucher par le caractère silencieux de sa peinture, tandis que Boucher fait de sa composition un tapage insupportable. La préférence pour le registre auditif chez Diderot continue d'apparaître dans la comparaison entre le silence – tel que dans la composition de Chardin – et le bruit – le tapage de Boucher.

L'utilisation des termes sonores dans les *Salons* peut être interprétée comme une tentation de Diderot d'expliquer l'art visuel en termes auditifs, et en relation avec l'art sonore

qu'est la musique. À travers les termes renvoyant au sens de l'ouïe comme le silence, le repos, le tapage, le bruit, le salonnier essaie de « désigner métaphoriquement un excès de figures ou au contraire la sérénité d'une composition¹. » La tentative d'exprimer l'arrêt de l'œil par le biais du repos se trouve dans plusieurs commentaires sur différents genres de peinture dans les *Salons*. Le salonnier ne se contente pas de considérer ces différentes caractéristiques du côté du sens de la vue, il y accède également du côté du sens de l'ouïe.

En plus de l'explication du repos de l'œil dans ses *Essais sur la peinture* sur le clair-obscur, Diderot mentionne à nouveau le repos dans la composition dans ses *Pensées détachées sur la peinture* à travers un développement sur le manque de repos :

Si l'on veut définir par l'effet le manque de repos dans un tableau, c'est une prétention égale de toutes les figures à mon attention : c'est une compagnie de beaux esprits qui parlent tous à la fois sans s'entendre, qui me fatiguent et qui me font fuir, quoiqu'ils disent d'excellentes choses. Il y a le repos de l'esprit dont je viens de parler, et le repos des couleurs et des ombres, des couleurs ternes ou brillantes, le repos de l'œil. [Salons, IV, 410]

Le manque de repos est accentué encore une fois par son évocation de la fatigue, et le salonnier emploie une explication recourant à des termes auditifs : « de beaux esprits qui parlent tous à la fois sans s'entendre ». Cette remarque nous rappelle le tapage de Boucher qui est rempli de détails traités à égalité, le repos devenant ainsi un élément qui est construit à partir d'une composition espacée, sans provoquer la fatigue par « les couleurs brillantes² » de ses composantes.

D'ailleurs, plusieurs peintures d'histoire sont critiquées pour leur manque de repos. Dans le *Salon de 1763*, Carle Vanloo expose l'*Aîné des Amours qui fait faire l'exercice à ses cadets* sur lequel Diderot affirme péremptoirement : « Point d'air. Point de repos. Un amas confus de petites figures pressées, toutes pareilles d'ajustements, de position et de physionomies » (DPV, XIII, 345). La critique souligne le manque de repos dans cette peinture, caractérisé par un surchargement de la composition habilement capturé par l'expression pléonastique « un amas confus ». De même, dans le *Salon de 1765*, face à l'*Achille prêt à être*

¹ Michèle CROGIEZ-LABARTHE, « La promenade de Diderot, ou l'essayiste au salon », *Naissance de la critique littéraire et de la critique d'art dans l'essai*, Sous la direction de Patrick Née, Collection Rencontres, n° 393, Classiques Garnier, Paris, 2019, p. 303.

² Nous pouvons considérer ce caractère « brillant » en nous rapportant à la définition du « Repos » du chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* qui dit « la vue [ne] se fatigue par une continuité d'objets trop pétillants ou trop obscurs », et en fonction de la définition du verbe « Pétiller » chez Pernety dans son *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...*, *op. cit.*, p. 461-462 : « donner trop de coups de lumières et des réveillons à un tableau. Il faut du repos, et ménager en conséquence les masses d'ombres et de clairs, de manière que l'œil ne couvre pas et ne se fatigue point en cherchant à s'arrêter. On doit former différents groupes qui se soutiennent les uns et les autres par des *repos* ménagés, et qui sans être trop égaux et symétrisés, laissent promener le spectateur en l'amusant agréablement. »

submergé par le Scamandre et le Simoïs, et secouru par Junod et par Vulcain de Deshays, le salonnier regrette : « Cela est pensé chaudement, mais durement exécuté ; point d'air entre les objets, point de vapeur, point d'harmonie, point de liaison et de passage ; tout est cru et plaqué sur le devant » (DPV, XIV, 96). Malgré son idée chaude, cette scène de Deshays est encombrée par les objets qui ne sont pas aérés suffisamment. En raison de cela, les objets ne peuvent pas construire une harmonie, ni apporter le repos nécessaire dans la peinture.

La déficience du repos se trouve également dans les scènes de genre, qui sont critiquées à leur tour quand elles ne ménagent pas l'espace suffisant pour que l'œil et l'oreille s'arrêtent. Dans le *Salon de 1765*, le salonnier reproche à Baudouin sur sa *Fille qui reconnaît son enfant à Notre-Dame parmi les Enfants-trouvés, ou la force du sang* : « Beau sujet manqué. Je prétends que cette foule nuit à l'effet et réduit un événement pathétique à un incident qu'on devine à peine ; qu'il n'y a plus ni silence, ni repos, qu'il ne fallait là qu'un petit nombre de spectateurs » (DPV, XIV, 168). En raison de ce manque, le sujet pathétique n'est pas bien exprimé par l'encombrement de la foule. En finissant son commentaire sur l'*Enfant gâté* [Fig. 27] de Greuze exposé au même Salon, le salonnier regrette également le manque de repos en renvoyant aux objets entassés : « Il y a aussi trop d'accessoires, trop d'ouvrage. La composition en est alourdie, confuse. La mère, l'enfant, le chien et quelques ustensiles, auraient produit plus d'effet. Il y aurait eu du repos qui n'y est pas » (DPV, XIV, 185). Ainsi, l'excès du nombre de figures ou d'objets devient une cible de critique de la part du salonnier puisque la composition picturale n'est pas appropriée à son sujet ou à l'expression de l'harmonie.

Il n'est pas facile d'exprimer le repos de manière adéquate dans la peinture, car il faut bien ajuster la densité et le repos dans les compositions, c'est-à-dire qu'il ne faut pas mettre trop de repos dans certaines peintures dont le sujet ne l'exige pas. Pour cette raison, la *Tête de Pompée présentée à César* de Lagrenée au Salon de 1767 est critiquée : « on ne pouvait mettre trop de simplicité, de silence et de repos dans cette scène. Autre raison pour en exagérer davantage les caractères » (DPV, XVI, 147). Dans cette peinture, la profusion de simplicité, de silence et de repos pose un problème dans la mesure où le peintre Lagrenée représente une scène historique qui doit comporter de grandes figures et beaucoup d'actions afin de bien traiter la gravité et l'horreur de son sujet.

D'autre part, en décrivant les figures dans la peinture, Diderot préfère le repos, la tranquillité du personnage comme il l'indique dans ses *Essais sur la peinture* : « Supposez l'Antinoüs devant vous : Ses traits sont beaux et réguliers. [...] Il est tranquille ; nous aimons le repos » (DPV, XIV, 371). Cela s'applique également à un *Cavalier espagnol vêtu à l'ancienne mode* de Casanove au Salon de 1767 où le salonnier dit qu'« [i]l n'y a ici ni éclat,

ni tumulte, ni fracas de couleur et de figures ; rien de ce qui en impose à la multitude ; mais du repos. De la tranquillité, un art sévère. On n'aperçoit qu'un cavalier sur son cheval » (DPV, XVI, 279). Dans ce commentaire, tous les termes opposés au repos, méthodiquement niés, font ressortir par la négative l'admiration du salonnier en nous rappelant le contre-modèle tapageur de Boucher : « éclat », « tumulte », « fracas de couleur et de figures », « multitude ». Le repos impliqué dans les œuvres de Casanove est remarqué encore une fois dans ses *Deux Sujets de chasse* exposés au Salon de 1769 sur lesquels Diderot écrit « lorsque vous croirez avoir accordé à votre admiration, vous vous serez trompé et vous y reviendrez. Comme l'œil s'y repose agréablement, surtout après s'être si fatigué et si déçu ailleurs ! » (DPV, XVI, 618). Ainsi les figures de différentes peintures peuvent conférer un repos agréable aux spectateurs. Même dans le *Salon de 1775* où Diderot dialogue avec Saint-Quentin, il délègue son admiration sur le repos dans la scène de l'*Éducation de la Sainte Vierge* de Lépicié à son interlocuteur : « Et pour ne rien laisser à désirer à son éloge, ajoutez qu'il est harmonieux et coloriste ; que ses masses ne sont ni trop lumineuses ni trop blanches, que tout est d'accord et nous tient dans un doux repos, et que personne ne sait mieux observer les nuances particulières qui arrondissent les objets » (Salons, IV, 267). En somme, le repos exécuté dans les différentes œuvres d'art est l'un des caractères incontournables d'une toile réussie au fur et à mesure que Diderot commente les différents genres de tableaux.

6.2.3. Le silence dans les paysages

Les paysages dans les *Salons* comportent aussi du silence : la mise en valeur du silence est effectuée lorsque Diderot contemple une scène pittoresque. Suivant les deux styles de paysages dont nous avons traité auparavant, à savoir le style héroïque et le style pastoral, le salonnier observe les paysages dans les scènes historiques et dans les scènes champêtres, et il y découvre inévitablement l'expression du silence.

Avant de nous pencher sur le genre du paysage, nous entamons notre réflexion par la scène pittoresque exécutée dans les peintures d'histoire, où Diderot souligne la représentation du silence. Les deux *Jugement de Pâris* sont commentés en mettant l'accent sur le paysage silencieux dans la représentation mythologique : à son premier Salon de 1759, Diderot regrette le paysage exécuté par Lagrenée en disant qu'« [i]l semble que le lieu de la scène devait être un paysage écarté, silencieux, désert, mais riche ; [...] M. de La Grenée n'y a pas vu tant de difficulté. Il était bien loin de soupçonner l'effet sublime du lieu de la scène » (DPV, XIII, 75-76). Cette scène mythologique aurait dû contenir « un paysage écarté, silencieux, désert, mais riche » pour évoquer « l'effet sublime du lieu », ainsi le manque de silence est reproché par le

salonnier. L'effet sublime de l'endroit est sans doute important dans la mesure où la scène s'attache à représenter une forme de dignité et de gravité, car son sujet est noble et connu de tous. Pour la même raison, après avoir critiqué le *Jugement de Pâris* de Pierre au Salon de 1761, Diderot en vient à proposer en regard ce qui aurait été la scène idéale :

C'est, mon ami, comme je crois vous l'avoir déjà dit, que tout l'effet d'un pareil tableau, dépend du paysage, du moment du jour, et de la solitude ; si des déesses viennent déposer leurs vêtements et exposer leurs charmes les plus secrets aux yeux d'un mortel, c'est sans doute dans un endroit de la terre écarté. [...] Que tout particulièrement annonce un grand silence, une profonde solitude, et la chute du jour. Voilà, mes amis, ce qu'il faut savoir imaginer et exécuter, quand on se propose un pareil sujet. [DPV, XIII, 226-228]

Ainsi, pour la composition de la scène où Pâris choisit la plus belle parmi les déesses, il s'agit avant tout d'exprimer « la solitude » dans un lieu écarté qui « annonce un grand silence ». En réitérant son insistance sur la scène de la « solitude¹ » pour ce sujet, le salonnier appelle de ses vœux un silence qui produirait un effet sublime. Diderot souligne l'adéquation entre la scène représentée et le sujet de peinture, « entre la représentation et ce que [la peinture] a pour mission de représenter, la solitude, le silence² ».

Les scènes historiques et religieuses vont de pair avec le silence et la solitude. Cet aspect apparaît dans le *Salon de 1765* où Diderot commente les *Grâces* [Fig. 32] de Carle Vanloo en évoquant le paysage idéal dans lequel se présentent les trois figures principales : « Le lieu était solitaire et tranquille » (DPV, XIV, 32). Afin de décrire la scène paisible où les trois grâces « chantaient et dansaient » (DPV, XIV, 33) sous « un beau clair de lune » (DPV, XIV, 32), il faut rendre l'endroit solitaire et tranquille. Ce caractère silencieux, qui va de pair avec le temps et l'apparence du ciel, se trouve également dans l'*Artémise au tombeau de Mausole* de Deshayes exposé au même Salon : « La nuit y est profonde ; un rayon de lumière ajouterait à son horreur et même à son obscurité et n'en détruirait pas l'effet, le silence » (DPV, XIV, 99). L'effet du silence apparaît de cette manière par le temps qui rend le paysage tranquille et silencieux.

Le silence de la scène est exprimé avec des termes analogiques comme le substantif « solitude » ou l'adjectif « tranquille », et on peut y ajouter la notion de repos. En effet,

¹ La corrélation entre le « silence » et la « solitude » est immanquable car le sujet de la peinture d'histoire comporte la scène religieuse, mythologique qui montre la divinité, dans l'*Encyclopédie*, la « Solitude » se définit par le chevalier de Jaucourt, Volume XV, 1765, p. 325b : « SOLITUDE, s. f. (*Religion.*) lieu désert et inhabité. (...) Mais il est à propos de se livrer quelquefois à la *solitude*, et cette retraite a de grands avantages ; elle calme l'esprit, elle assure l'innocence, elle apaise les passions tumultueuses que le désordre du monde a fait naître : c'est l'infirmerie des âmes, disait un homme d'esprit. »

² Colas DUFLO, « Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, op. cit., p. 97.

l'opposition connue entre les deux grandes peintures de Vien et de Doyen au Salon de 1767 explique bien ce qui est attendu du repos exécuté dans le contexte d'une scène religieuse. Dans la description du *Saint Denis prêchant la foi en France* de Vien, Diderot écrit :

Cette composition est vraiment le contraste de celle de Doyen. Toutes les qualités qui manquent à l'un de ces artistes, l'autre les a ; il règne ici la plus belle harmonie de couleur, une paix, un silence, qui charment. (...) Vien est large, sage comme le Dominiquin. De belle têtes, un dessin correct, de beaux pieds, de belles mains, des draperies bien jetées, des expressions simples et naturelles ; rien de tourmenté, rien de recherché soit dans les détails soit dans l'ordonnance. C'est le plus beau repos. Plus on le regarde, plus on se plaît à le regarder. [DPV, XVI, 97]

Le peintre Vien réalise un silence qui charme et il établit « le plus beau repos » dans sa scène religieuse : à partir du silence de la scène, les spectateurs peuvent profiter du repos où ils regardent la scène représentée tranquillement. En revanche, dans le même Salon, Doyen est réprimandé en raison de sa représentation du *Miracle des Ardents* parce « qu'il n'y a point de repos ; que vous y ressentez partout la *furia francese* » (DPV, XVI, 275). Cette « furie française » provient des incidents vivement soulignés dans la composition ; le peintre Doyen n'y offre aucun repos en superposant les figures et les actions violentes. Cela suggère que la scène de ce peintre transmet des impressions désordonnées qui peuvent être interprétées du point de vue auditif comme un bruit insupportable, comme pour le tapage d'objets de Boucher. À partir de ce contraste emblématique entre les deux grands peintres de l'époque, nous pouvons constater que les termes associés au silence comme le calme, le repos, la tranquillité deviennent « des valeurs que Diderot exalte¹ » lorsqu'il analyse les peintures à l'aune de la sensation auditive, de la métaphore sonore.

Or, comme l'harmonie bien exécutée supplée aux défauts de certaines peintures, l'aspect silencieux de certaine scène explique le charme de quelques œuvres malgré les critiques de Diderot. Face au *Germain qui donne médaille à Sainte Geneviève* de Vien au Salon de 1761, le salonnier écrit : « Rien ne m'en paraît sublime, mais tout m'en paraît beau. Je n'y trouve rien qui me transporte, mais tout m'en plaît et m'arrête. Il y règne d'abord une tranquillité, une convenance d'actions, une vérité de disposition qui charment » (DPV, XIII, 234). Alors que cette scène ne produit pas d'effet sublime, Diderot considère sa « tranquillité » comme un des éléments qui constituent tout de même son charme incontestable. Cet aspect se manifeste à nouveau dans le commentaire d'*Angélique et Médor* [Fig. 20] par Boucher au Salon de 1765 : Diderot décrit le lieu en disant « Comme le lieu de son aventure est plus beau, plus grand, plus

¹ Pierre RÉTAT, « Le “moment” dans la critique et l'écriture des *Salons* », *Diderot, les beaux-arts et la musique*, *op. cit.*, p.5.

pittoresque et mieux choisi ! C'est un antre rustique, c'est un lieu retiré, c'est le séjour de l'ombre et du silence » (DPV, XIV, 59). Ce silence du lieu pastoral dans la scène mythologique nous rappelle une critique formulée contre ce même peintre à travers la comparaison avec le *Saint Grégoire dictant ses homélies* de Carle Vanloo : « La nature, la vérité, la solitude, le silence de ce cabinet, [...] voilà, mon ami, ce qui rend sublime cette composition, et ce que Boucher n'a jamais conçu » (DPV, XIV, 47). Ainsi, en fonction de la représentation du silence dans la peinture, tantôt le salonnier admire le paysage dans la scène religieuse où il critique néanmoins les figures représentées, tantôt il remarque le manque de silence d'un peintre en le reliant à autre peintre qui utilise bien le silence.

Le silence dans les peintures d'histoire est primordial lorsque les peintres construisent des scènes appropriées à leurs sujets. Au contraire c'est en raison du manque de ce silence que le salonnier critique les scènes historiques. Dans la description sur le *Saint Pierre délivré de la prison* de Deshays au Salon de 1761, il compare ce peintre avec son prédécesseur :

La tête [de saint Pierre] en est belle ; mais on se rappelle le même sujet peint dans un des tableaux placés autour de la nef de Notre-Dame ; et l'on sent tout à coup que le peintre de ce dernier a mieux entendu l'effet des ténèbres sur la lumière artificielle. La lumière des Deshays est pâle et blafarde. Celle de son prédécesseur est rougeâtre, obscure, foncée, on y discerne ces masses de corpuscules qui voltigent dans les rayons et leur donnent de la forme. Il y a là plus de silence, plus d'effroi, plus de nuit. [DPV, XIII, 240]

Deshays est donc jugé inférieur à son prédécesseur en raison, entre autres, de son échec à rendre le silence mystérieux qui doit entourer une telle scène, et il est intéressant de remarquer que ce silence est ici relié à la lumière, chargée d'imprimer une atmosphère lugubre sur la toile. De même, dans la *Chaste Suzanne* [Fig. 21] de Carle Vanloo au Salon de 1765, une composante qui empêche de créer le silence est critiquée par Diderot : « sur le devant un canal d'où jaillit vers la droite un petit jet d'eau mesquin, de mauvais goût et qui rompt le silence » (DPV, XIV, 37). Le « petit jet d'eau mesquin » qui casse le silence de la scène est critiqué dans le paysage de cette scène. Il s'agit pour les paysages représentés dans certaines peintures d'histoires d'exprimer le silence pour que leurs sujets soient correctement exprimés et soulignés. Ici, Diderot semble imaginer le petit bruit que l'eau ferait en tombant, un glouglou ridicule et malvenu dans la scène biblique où Suzanne est surprise au bain par les vieillards. On comprend ici que Diderot imagine toujours l'univers sonore des toiles, car ici il ne critique pas le dessin, ou la couleur du jet d'eau, mais le bruit qu'il ferait entendre dans la scène, si l'on s'y trouvait vraiment.

Par ailleurs, l'aspect silencieux dans la peinture peut aussi être un objet de reproche dans certaines toiles, où le silence ne caractérise plus un recueillement bienvenu mais une absence

de message, un échec à transmettre quoi que ce soit au spectateur. Dans *Auguste fait fermer les portes du temple de Janus* [Fig. 33] de Carle Vanloo au Salon de 1765, Diderot emploie le silence dans un sens péjoratif : « Cela est froid, cela est insipide ; tout est d'un silence morne, d'un triste à périr : c'est un enterrement de vestale » (DPV, XIV, 31). Le silence complète cette fois la description d'une scène qui ne parle pas, c'est-à-dire qui n'atteint pas les spectateurs. Cet emploi péjoratif apparaît dans la critique du coloris d'*Une Marche d'armée* de Casanove au même Salon : « Ce tableau est sombre, il est terne, il est sourd » (DPV, XIV, 159). Le terme « sourd », qui implique son aspect silencieux, implique que la toile n'inspire rien au salonnier, ou plutôt qu'elle ne lui répond rien quand il essaye de l'interroger, de la sonder : il n'y a rien à expliquer.

Le silence touche également les critiques de paysages dans les *Salons*. Déjà, Diderot décrit le silence du paysage dans sa divagation imaginaire sur un site délicieux dans ses *Essais sur la peinture* : « Si je vois une verte prairie, de l'herbe tendre et molle, un ruisseau qui l'arrose, un coin de forêt écarté qui me promette du silence, de la fraîcheur et du secret, mon âme s'attendrira ; je me rappellerai celle que j'aime : où est-elle, m'écrierai-je ; pourquoi suis-je seul ici ? » (DPV, XIV, 360-361). Au sein du site imaginé, le salonnier reste solitaire et constate le silence dans un coin de forêt, ce qui est idéal pour lui. De même, en entrant dans les *Paysages* de Louthembourg au Salon de 1763, Diderot propose à son ami de profiter du silence pastoral :

Tandis que nous admirerons l'ouvrage du Créateur, la conversation de ce pâtre et de cette paysanne nous amusera. Nos oreilles ne dédaigneront pas les sons rustiques de ce bouvier qui charme le silence de cette solitude, et trompe les ennuis de sa condition, en jouant de la flûte. Reposons-nous. Vous serez à côté de moi. Je serai à vos pieds, tranquille et en sûreté, comme ce chien, compagnon assidu de la vie de son maître et garde fidèle de son troupeau. [DPV, XIII, 384]

Malgré l'évocation sonore de la conversation des deux figures et malgré le son de la flûte, le salonnier en tant que promeneur s'enrichit par le silence de la solitude, et par son repos dans le site où il reste tranquille comme le chien représenté.

Le peintre spécialiste du paysage à l'époque, Vernet, mobilise aussi le silence dans ses paysages. En effet, Diderot explique la création du paysage chez ce peintre au début des commentaires sur ce paysagiste dans le *Salon de 1763* en insistant sur le calme :

Comme ses jours sont sereins ! Comme ses nuits sont tranquilles ! Comme ses eaux sont transparentes ! C'est lui qui crée le silence, la fraîcheur et l'ombre dans les forêts. C'est lui qui ose, sans crainte, placer le soleil ou la lune dans son firmament. Il a volé à la nature son secret : tout ce qu'elle produit, il peut le répéter. [DPV, XIII, 387-388]

Ainsi, ce peintre démiurgique peut réaliser tout ce dont le paysage idéal a besoin comme le silence dans les forêts. En outre, celui le silence de la nuit est exécuté dans *Une Marine au clair de la lune* au Salon de 1771 ; ce paysage, Diderot estime qu'il est « [f]rais, vrai ; silence de la nuit, reflet, ondulations de la lumière argentées ; feu artificiel contrastant avec la lumière de la lune avec les masses noires du ciel, contraste pittoresque et frappant » (Salons, IV, 158). Par ailleurs, l'aspect silencieux du paysage de Vernet se retrouve plusieurs fois dans les sites de la « Promenade Vernet » au Salon de 1767. Dans le troisième site, lassé de sa promenade, le promeneur Diderot se rappelle les forêts qu'il a vues au premier site, et il veut les inviter « autour de [ses] demeures » (DPV, XVI, 190). Toutefois, en se méfiant de l'artificialité, il révèle inversement les valeurs qui caractérisent ces forêts : « Mais là elles [les forêts] ont perdu sous la main symétrique de l'art leur silence, leur innocence, leur liberté, leur majesté, leur repos » (DPV, XVI, 190). La place du silence et du repos dans le paysage se manifeste de façon évidente, de sorte que l'élément naturel qui compose le silence du site est remarqué également au quatrième site où le promeneur évoque « ces eaux tranquilles et calmes dont la surface s'étend et se perd dans le lointain » (DPV, XVI, 192). Avec l'adjectif « tranquille », le mot « calme¹ » renforce le caractère silencieux du paysage. Tout au début du cinquième site, Diderot arrive à se rendre à l'endroit où cette caractéristique silencieuse est saillante : « J'allais devant moi, ruminant ces objections qui me paraissaient fortes, lorsque je me trouvai entre des arbres et des rochers, lieu sacré par son silence et son obscurité. Je m'arrêtai là et je m'assis » (DPV, XVI, 203). Le repos se prolonge durant toute la promenade du salonnier, ce qui la fait apparaître comme un lieu sacré par « son silence et son obscurité. » Enfin, juste avant de révéler la vérité (à savoir que son excursion était une appréciation des paysages de Vernet), Diderot énumère toutes les valeurs du paysage qu'il contemple :

Mais comment vous en rendre l'effet et la magie ? Ce ciel orageux et obscur. Ces nuées épaisses et noires; toute la profondeur, toute la terreur qu'elles donnaient à la scène; la teinte qu'elles jetaient sur les eaux; l'immensité de leur étendue; la distance infinie de l'astre à demi voilé dont les rayons tremblaient à leur surface; la vérité de cette nuit, la variété des objets et des scènes qu'on y discernait; le bruit et le silence; le mouvement et le repos; l'esprit des incidents; la grâce, l'élégance, l'action des figures; la vigueur de la couleur; la pureté du dessin; mais surtout l'harmonie et le sortilège de l'ensemble. [DPV, XVI, 223]

Ainsi, dans la mesure où on s'intéresse à l'effet et à la magie des paysages, il faut savoir décrire toutes les qualités dénombrées ci-dessus, parmi lesquelles le silence et le repos occupent une place privilégiée.

¹ Dans le *Dictionnaire de l'Académie française* de l'époque (4^e édition, 1762), le terme « Calme » se définit : « CALME. Adj. Tranquille, sans agitation. *La mer est calme. L'air est calme. Lieu calme, et hors du bruit.* »

Nous pouvons retrouver ces qualités de silence dans les scènes de mœurs de Leprince au Salon de 1765, où Diderot les repère dans la *Pastorale russe* dès le début : « Songez, mon ami, que je laisse toujours là les mœurs que je ne connais point. Les artistes diront celui-ci tout ce qui leur plaira, mais il y a un sombre, un repos, une paix, un silence, une innocence qui m'enchantent » (DPV, XIV, 225). En dépit de son ignorance des mœurs russes, le salonnier parvient à se rendre compte des atouts de cette peinture, car il y trouve repos et silence.

Enfin, comme dans la peinture d'histoire, le silence peut être employé afin d'adresser des reproches à une peinture qui ne transmet pas bien son sujet aux spectateurs. Dans le même Salon, *Un Parti de troupes cosaques* de Leprince est critiqué dès le commencement : « La scène est tranquille. Pourquoi s'asservir si scrupuleusement au costume et aux mœurs ? Il me semble qu'une querelle survenue entre ces brigands aurait animé cette froide composition » (DPV, XIV, 224). Dans cette scène, Diderot évoque même une querelle qui pourrait animer la composition tranquille qui aurait dû plutôt exprimer l'aspect actif des troupes, et même leur agressivité. Le silence est alors une erreur, car le peintre ne doit pas vouloir inviter ses spectateurs au recueillement avec un tel sujet.

6.2.4. Les ruines silencieuses

Parmi les paysages qui provoquent un effet de silence dans leur scène, la scène de ruine a une importance particulière et est très souvent évoquée dans les commentaires de Diderot. Ce thème pictural, où le silence s'impose naturellement, crée une esthétique distincte dans les *Salons*. Observons d'abord la définition donnée dans l'*Encyclopédie* :

RUINE, se dit *en Peinture* de la représentation d'édifices presque entièrement ruinés. De belles *ruines*. On donne le nom de *ruine* au tableau même qui représente ces *ruines*. *Ruine* ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics. On ne dirait point *ruine* en parlant d'une maison particulière de paysans ou bourgeois ; on dirait alors *bâtiments ruinés*¹.

La ruine impose son effet de silence à partir des « édifices presque entièrement ruinés » mais somptueux et monumentaux, comme des palais, des tombeaux ou des monuments publics. La poésie des ruines de Diderot provient de ces monuments ruinés qui représentent « la grandeur impressionnante des traces du passé² ». Les édifices somptueux, devenus des fragments ruinés, adressent de terribles messages aux spectateurs par leur silence même : la ruine représente « l'humaine fragilité³ » en envahissant les endroits solennels ou lieux de pouvoir par le silence,

¹ Article « Ruine (*en Peinture*) », L'*Encyclopédie*, Volume XIV, 1765, p. 433b.

² Marianne ROLAND-MICHEL, « Le bruit dans la peinture », *Corps Écrit, op. cit.*, p. 132.

³ Jean-Louis CHRÉTIEN, *Fragilité*, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 78.

où « ni les prières, ni les débats, ni les décisions ne retentissent plus¹ » comme l'indique Jean-Louis Chrétien. Il ne reste que la vanité de la prospérité humaine où les voix puissantes des hommes deviennent inutiles.

Le salonnier Diderot crée sa poétique des ruines par sa sensibilité : ainsi il fait remarquer la valeur des ruines en préservant le caractère silencieux de ce genre de peinture. Face à *l'Intérieur d'un temple et deux petits tableaux de ruines* de Demachy au Salon de 1761, Diderot écrit :

Ceux-ci et les précédents sont bien peints. Ils font de l'effet. Ce sont des masses qui en imposent par leur grandeur ; et le petit nombre de figures que l'artiste y a répandues m'ont paru de bon goût. En général il faut peu de figures dans les temples, dans les ruines et les paysages, lieux dont il ne faut presque point rompre le silence ; mais on exige que ces figures soient exquises. Ce sont communément des gens ou qui passent, ou qui méditent, ou qui errent, ou qui habitent ou qui se reposent. [DPV, XIII, 252]

Après avoir remarqué les qualités de cette représentation de ruines, le salonnier indique le fait que le nombre de figures peut rompre le silence puisqu'« il faut peu de figures dans les temples, dans les ruines et les paysages ». Pour cette raison, Diderot insiste sur la subtilité des figures : à travers les gens qui réagissent de manière silencieuse dans la ruine, le salonnier cherche à garantir le silence dans cet endroit.

Dans le *Salon de 1765*, Diderot précise sa réflexion sur les ruines en commentant les *Deux Petits Tableaux de ruines antiques* de Servandoni :

Cela est noble et grand, et si vous appliquez à ces restes d'architecture les principes que je viens d'établir, vous vous rendrez raison de leur noblesse et de leur grandeur en petit. Ici, il se joint encore aux objets un cortège d'idées accessoires et morales de l'énergie de la nature humaine, de la puissance des peuples: quelles masses! cela semblait devoir être éternel, cependant cela se détruit, cela passe, bientôt cela sera passé ; et il y a longtemps que la multitude innombrable d'hommes qui vivaient, s'agitaient, s'aimaient, se haïssaient, projetaient autour de ces monuments, n'est plus; parmi ces hommes il y avait un César, un Démosthène, un Cicéron, un Brutus, un Caton. À leur place, ce sont des serpents, des Arabes, des Tartares, des prêtres, des bêtes féroces, des ronces, des épines ; où régnait la foule et le bruit, il n'y a plus que le silence et la solitude. Les ruines sont plus belles au soleil couchant que le matin ; le matin, c'est le moment où la scène du monde va devenir tumultueuse et bruyante ; le soir, c'est le moment où elle va devenir silencieuse et tranquille... [DPV, XIV, 129-130]

En suivant cette description du salonnier, nous pouvons comprendre comment la ruine a émergé avec le temps : l'énergie et la puissance humaines deviennent éphémères, de nombreux hommes qui ont profité des monuments ont disparus. Le remplacement de « la foule » et du « bruit » par

¹ *Ibid.*, p. 80.

« silence » et la « solitude » explique la naissance de la ruine. En outre, le salonnier mentionne le temps qui convient aux ruines, car le soir « la scène du monde » devient « silencieuse et tranquille ». Ainsi, Diderot ne cesse de repérer les caractères silencieux de la ruine, en les remarquant comme des éléments constitutifs majeurs des ruines et de leur effet.

La poétique diderotienne des ruines s'épanouit dans le *Salon de 1767* où Diderot commente les ruines de Hubert Robert. Avant de commencer à décrire les ruines de Robert successivement, le salonnier imagine un voyage à travers ces sites : « Comme ces ruines sont en grand nombre, mon dessein était de les enchâsser dans un cadre qui palliât la monotonie des descriptions, de les supposer existantes en quelque contrée, en Italie, par exemple, et d'en faire le supplément à M. l'abbé Richard » (DPV, XVI, 328). De là naît la poétique des ruines de Diderot, qui apparaît pour la première fois dans la description de la *Ruine d'un arc de triomphe* :

Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons sur les ravages du temps ; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus. Et voilà la première ligne de la poétique des ruines. [DPV, XVI, 335]

L'explication de cette ruine se déroule à travers « nos regards » qui supposent qu'on se mesure à cet édifice ruiné sous nos yeux, où dominant « la solitude et le silence », et nous inspire une réflexion sur nos propres monuments qui ne manqueront pas, un jour, d'être des ruines. À travers un monument connu pour représenter le triomphe humain, Robert augmente paradoxalement la puissance du silence dans ses ruines à travers lesquelles les spectateurs réfléchissent sur la fragilité humaine.

Par la suite, l'admiration pour les ruines de Robert atteint son sommet dans la *Grande Galerie éclairée du fond* où Diderot entame son commentaire avec des exclamations : « Ô les belles, les sublimes ruines ! quelle fermeté, et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau ! quel effet ! quelle grandeur ! quelle noblesse ! » (DPV, XVI, 336). Après cette cascade d'exclamatives élogieuses, le salonnier poursuit ses compliments par des interrogations : « Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée, les masses surimposées à cette voûte ! les peuples qui ont élevé ce monument, où sont-ils ? que sont-ils devenus ! dans quelle énorme profondeur obscure et muette, mon œil va-t-il s'égarer ? » (DPV, XVI, 337). Au sein de la ruine, le salonnier admire la voûte brisée, évoque la vanité de ce monument construit par les peuples, et enfin il arrive à remarquer l'« énorme profondeur obscure et muette » où son œil va s'égarer. Cette profondeur obscure et

muette des ruines implique non seulement la vue par son caractère obscur mais aussi l'ouïe par son caractère muet.

À la suite de ces compliments, Diderot dégage un point faible de Robert par rapport à Vernet, la comparaison entre ces deux peintres ayant déjà été établie dans le commentaire sur *Un Grand Paysage dans le goût des campagnes d'Italie* de Robert au Salon de 1767. En admirant le peintre Vernet, Diderot écrit : « C'est celui-là [Vernet], Monsieur Robert, qui sait avec un art infini entremêler le mouvement et le repos ; le jour et les ténèbres, le silence et le bruit » (DPV, XVI, 333). Par cette description de l'habileté du peintre Vernet, qui sait exécuter des caractères divergents dans ses paysages, Diderot exhorte le peintre de ruines à s'améliorer dans sa représentation :

Je vous en dirai mon avis ailleurs, Monsieur Robert, tout à l'heure. Vous êtes un habile homme. Vous excellerez, vous excellez dans votre genre. Mais étudiez Vernet. Apprenez de lui à dessiner, à peindre, à rendre vos figures intéressantes ; et puisque vous vous êtes voué à la peinture de ruines, sachez que ce genre a sa poésie. Vous l'ignorez absolument ; cherchez-la. Vous avez le faire, mais l'idéal vous manque. Ne sentez-vous pas qu'il y a trop de figures ici, qu'il en faut effacer les trois quarts. Il n'en faut réserver que celles qui ajouteront à la solitude et au silence. Un seul homme qui aurait erré dans ces ténèbres, les bras croisés sur la poitrine et la tête penchée m'aurait affecté davantage. L'obscurité seule, la majesté de l'édifice, la grandeur de la fabrique, l'étendue, la tranquillité, le retentissement sourd de l'espace m'aurait fait frémir. Je n'aurais jamais pu me défendre d'aller rêver sous cette voûte, de m'asseoir entre ces colonnes, d'entrer dans votre tableau. Mais il y a trop d'importuns. Je m'arrête. Je regarde. J'admire, et je passe. [DPV, XVI, 337-338]

La surpopulation de cette scène de ruine disperse l'attention et empêche l'immersion solitaire du spectateur, cherchée par le salonnier comme il imagine « un seul homme qui aurait erré dans ces ténèbres ». Guidé par Diderot, le spectateur est immergé dans le silence de la ruine, enveloppé par toutes ses caractéristiques silencieuses – l'obscurité, la majesté, la grandeur, l'étendue, la tranquillité, le retentissement sourd de l'espace. En tant que spectateur, Diderot lui-même ressent un frisson devant cette ruine tranquille, sourde et obscure : le frémissement devant cette scène vient de « l'expérience émotionnelle du sublime¹ », en particulier dans le silence de la ruine. Le sublime de la ruine peut être caractérisé par la solitude comme celle-ci est accompagnée par le silence dans la contemplation des paysages. Il est indispensable d'être solitaire dans les ruines, c'est pour cette raison que le salonnier préconise à Robert d'effacer quelques figures qui peuvent devenir un obstacle au silence. La solitude réside également dans

¹ Katalin BARTHA-KOVÁCS, « Philosophie du sublime, poésie des ruines : la critique d'art de Diderot », *Entre érudition et création*, éd. P. Hummel, Paris, Éditions Philologicum, 2013, p. 84.

la description de Diderot qui, quand il se promène dans la *Grande Galerie éclairée du fond*, explique :

Dans cet asile désert, solitaire et vaste, je n'entends rien ; j'ai rompu avec tous les embarras de la vie. Personne ne me presse et ne m'écoute. Je puis me parler tout haut, m'affliger, verser des larmes sans contrainte. [...] la solitude retentira de ma plainte ; je déchirerai le silence et l'obscurité de mes cris. [DPV, XVI, 339]

Le salonnier atteste ainsi la solitude de cette ruine, et cette expérience émotionnelle démontre inversement le charme du silence et de la solitude dans la ruine. L'appréciation de Diderot pour cette ruine se manifeste à travers la dimension narcissique de ce silence permettant au salonnier de jouir de sa propre voix. Sa tentative de créer une résonance démontre, à l'inverse, l'exécution excellente du caractère silencieux de cette ruine. Encore une fois, Diderot est imprégné par le silence qui accentue la vanité humaine au point de provoquer les cris du salonnier, libéré à l'idée que personne ne l'écoute dans la ruine. De ce fait, les ruines deviennent l'endroit typique du silence, le « désert humain où les voix se sont tues¹. »

Ce ne sont pas toutes les ruines de Robert qui sont admirées par le salonnier, car il ne suffit pas seulement de faire figurer des ruines pour que l'effet des ruines (et de leur silence) soit réussi. C'est ainsi que les *Ruines du fameux portique du temple de Balbec, à Héliopolis* au Salon de 1767 ont été critiquées : « Faible, faible ; de peu d'effet. Le précédent est l'ouvrage de l'imagination ; celui-ci est une copie de l'art. Ici on n'est arrêté que par l'idée de la puissance éclipsée des peuples qui ont élevé de pareils édifices. Ce n'est pas de la magie du pinceau, c'est des ravages du temps que l'on s'entretient » (DPV, XVI, 334-335). Au travers de cette ruine, le peintre ne montre qu'un *topos* de la finitude de l'existence humaine, il n'arrive pas à bien exécuter la « magie du pinceau ». Malgré cette critique, Diderot met en exergue l'importance des ruines et va jusqu'à écrire dans ses *Pensées détachées sur la peinture* : « Si le peintre de ruines ne me ramène pas aux vicissitudes de la vie et à la vanité des travaux de l'homme, il n'a fait qu'un amas informe de pierres ; entendez-vous, Monsieur de Machy² ? » (Salons, IV, 397). Les ruines pour le salonnier sont une forme de peinture nécessaire pour transmettre la valeur du silence, en évoquant la fragilité humaine dans un endroit où domine l'édifice ruiné, tranquille et solitaire.

¹ Jean-Louis CHRÉTIEN, *Fragilité*, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 95.

² Note n° 68 (Salons, IV, 397) : « Allusion à l'exigence idéale pour la peinture de ruines que Diderot avait exprimée dans ses comptes rendus des œuvres de Hubert Robert et de Demachy dans le *Salon de 1767*.

6.2.5. Les personnages silencieux

Parmi les composantes susceptibles de mettre en jeu le silence dans les toiles, les personnages sont sans doute les plus évidents. Tandis que les paroles des personnages suppléent à la poésie muette qu'est la peinture, qui ne peut pas dépasser la limite de son mutisme sans recourir aux discours suggérés des figures dans l'histoire, la description diderotienne se livre à « une inflation du discours visant à pallier le silence pictural¹. » Au sein de cette exubérance du discours, nous pouvons découvrir une donnée contradictoire, à savoir des figures qui restent silencieuses dans la scène.

Le silence des personnages est très rarement interprété dans un sens positif dans les *Salons* car les peintres cherchent à rendre leurs actions plutôt audibles en recourant à une histoire. Toutefois, dans le cas d'un sujet qui a besoin littéralement du silence, le personnage principal devient silencieux : par exemple, au siècle précédent, plusieurs œuvres de Georges de La Tour décrivent une scène de lecture dans laquelle les personnages s'adonnent à lire en silence en s'entourant de l'« espace introspectif de la méditation² ». Dans un état d'absorption, le personnage dans la scène de lecture peut légitimement rester tranquille et silencieux puisque cette attitude correspond au sujet de la peinture. En avançant plus près du siècle de Diderot, Chardin a recours à un « silence paisible³ » dans les sujets intimistes comme le *Bénédictité* [Fig. 68] en 1740 dans lequel les figures principales restent silencieuses en se plongeant dans leur prière.



Fig. 68 - Jean-Baptiste Siméon Chardin, le *Bénédictité*, 1740, Peinture à l'huile, 49,5 x 38,5 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

¹ Élise PAVY-GUILBERT, « Silence et éloquence. Matière picturale et matière littéraire dans les *Salons* de Diderot », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIe-XVIIIe siècles)*, op. cit., p. 147.

² Pour plusieurs peintures de lecture de ce peintre, voire l'analyse de Dalia JUDOVITZ, « Le visible et le lisible dans l'œuvre de Georges de La Tour », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIe-XVIIIe siècles)*, op. cit., p. 69-.

³ Marianne ROLAND-MICHEL, « Le bruit dans la peinture », *Corps Écrit*, op. cit., p. 128.

De la même manière, les figures dans la peinture d'histoire ont le droit d'être silencieuses dans un état d'absorption, si on rappelle les sujets de peinture où le silence s'impose dont Diderot traite dans ses *Essais sur la peinture* :

Je me suis quelquefois demandé pourquoi les temples ouverts et isolés des Anciens sont si beaux et font un si grand effet. [...] C'est que la divinité ne parle pas dans le tumulte des villes ; elle aime le silence et la solitude. C'est que l'hommage des hommes y était porté d'une manière plus secrète et plus libre. Il n'y avait point de jours fixes où l'on s'y assemblât, ou, s'il y en avait, ces jours-là le concours et le tumulte les rendaient moins augustes, parce que le silence et la solitude n'y étaient plus. [DPV, XIV, 384]

D'après cette réflexion du salonnier, la peinture d'histoire dont le sujet implique la divinité exige la solitude et le silence dans sa représentation : de ce point de vue, nous pouvons observer certaines peintures qui privilégient le silence des figures plus que leurs paroles pour transmettre l'histoire de la scène. Par exemple, au Salon de 1761, Diderot remarque les visages des figures de Deshayes : « le fanatisme et son atrocité muette règnent sur tous les visages de son tableau de Saint Victor » (DPV, XIII, 237). Malgré ces aspects forts de la scène religieuse, le salonnier met en avant l'excellence de cette toile par le contraste paradoxal du mot « atrocité muette » sur les visages de figures exprimant ainsi le caractère sacré du sujet.

En dehors de la peinture d'histoire, le silence des figures est présent dans d'autres genres de peinture selon leur sujet représenté. Dans une scène d'*Une Jeune Fille endormie* de Leprince exposée au Salon de 1767, le sujet rend le personnage silencieux : « Son vieux père et sa vieille mère sont debout aux pieds du lit tout à fait dans l'ombre ; le père plus sur le fond ; il impose silence à la mère qui veut parler » (DPV, XVI, 314). Le silence de la figure peut être de cette façon obligé par l'autre figure qui l'impose pour accentuer le sujet de la peinture.

Malgré tout, le silence exprimé dans les figures suscite beaucoup plus d'opinions péjoratives chez Diderot. Bien que l'ambiance silencieuse soit exigée dans la peinture, la représentation d'un personnage silencieux est vue négativement puisqu'elle implique le fait que le personnage ne dit rien aux spectateurs. Dès le *Salon de 1759*, Diderot critique cet aspect dans *Venus aux forges de Lemnos demandant à Vulcain des armes pour son fils* de Lagrenée : « Le sujet était de poésie et d'imagination, et j'aurais tâché d'en montrer. Au lieu de cela, c'est une grande toile nue, où quelques figures oisives et muettes se perdent » (DPV, XIII, 75). Dans cette scène, les figures oisives et muettes sont critiquées parce qu'elles renvoient à « des figures ratées¹ » qui ne sont ni narratives, ni discursives pour Diderot. De même, la critique de *Zephire*

¹ Élise PAVY-GUILBERT, « Silence et éloquence. Matière picturale et matière littéraire dans les *Salons* de Diderot », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIIe-XVIIIe siècles)*, op. cit., p. 147.

et Flore de Vien au Salon de 1763 est justifiée par le commentaire du salonnier : « La Flore est une figure muette qui ne me dit rien » (DPV, XIII, 232). Cette sentence de Diderot démontre la nécessité que les figures dans les peintures parlent aux spectateurs, pour cette raison il s'attache à décrire scrupuleusement les peintures en employant l'hypotypose¹ « qui donne vie et mouvement à des figures muettes et figées² ». En tant que spectateur, le salonnier lui-même cherche à repérer les paroles de figures pour les transporter par son hypotypose qui complémente la vue par l'ouïe.

Les figures muettes se présentent sans cesse dans le *Salon de 1765* où Lagrenée expose le *Sacrifice de Jephté* dans lequel le salonnier exprime des réserves sur l'expression des personnages secondaires : « Ces deux soldats, oisifs et tranquilles spectateurs de la scène, sont inutiles, et au milieu de ces froids et muets assistants qui donnent à Jephté l'air d'un assassin, ce jeune homme qui prête son ministère sans sourciller, sans pitié, sans commisération, sans révolte, est d'une atrocité insupportable et fausse » (DPV, XIV, 86). Dans cette série de critiques, les personnages oisifs, tranquilles et muets sont décrits comme « inutiles » et sont comparés à « quelques soldats oisifs et muets, sans mouvement, sans passion, sans caractère » (DPV, XIV, 241) dans la *Descente de Guillaume le conquérant en Angleterre* [Fig. 50] de Lépicié. En décrivant les soldats dans ces deux peintures, Diderot persiste à indiquer la futilité de ces figures. Selon le *Dictionnaire de l'Académie française* (3^e édition, 1740), l'adjectif « oisif » signifie « [q]ui ne fait rien, qui n'a point d'occupation. Il se dit aussi de certaines choses, pour marquer qu'elles ne sont point mises en usage. » De ce fait, les personnages oisifs de ces deux peintures de Lagrenée et de Lépicié rendent leur rôle inutile par leur silence dans lequel ils ne disent rien aux spectateurs. Le salonnier l'explique également dans ses *Essais sur la peinture* sur la composition des peintures : « Qu'elle soit simple et claire. Par conséquent aucune figure oisive, aucun accessoire superflu » (DPV, XIV, 386). En ce qui concerne la composition des œuvres, le salonnier prohibe toute figure oisive ou tout accessoire superflu qui peuvent empêcher de rendre la composition de peinture simple et claire. Toutefois, cette affirmation de Diderot dépend du sujet dont traitent les peintres dans leurs œuvres, de sorte qu'il admet plus loin dans ses *Essais* qu'il y a des peintures où les figures oisives servent la composition : « Pour les oisifs, à moins que le contraste n'en soit sublime, cas rare, je n'en veux point. Encore lorsque ce contraste est sublime, la scène change, et l'oisif devient le sujet

¹ La définition de l'hypotypose de Pierre FONTANIER dans ses *Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977, p. 390 : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante »

² Nathalie KREMER, *Traverser la peinture, Diderot-Baudelaire, op. cit.*, p. 59.

principal » (DPV, XIV, 390). En se rendant compte de ce point de vue, il faut rappeler que le terme oisif n'est pas toujours synonyme d'inutile dans la description des œuvres exposées au Salon. Par exemple, dans la scène des ruines de Demachy comme les *Ruines de la foire Saint-Germain* au Salon de 1763, le repos des figures s'accorde bien avec le lieu sublime, c'est ainsi que Diderot commente : « Les petites figures répandues autour de l'édifice, soit oisives, soit occupées, sont fort bien » (DPV, XIII, 402). L'oisiveté des figures, est demandé car les ruines doivent représenter un endroit silencieux dans lequel la prospérité humaine est finie.

En outre, le terme « muet » renvoie à un manque d'expression dans la peinture. Du moins, c'est ainsi que Diderot l'explique dans ses *Pensées détachées sur la peinture* : « Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur, sans quoi il est muet » (Salons, IV, 391). Diderot n'hésite pas à utiliser ce terme jusqu'à son dernier *Salon de 1781* où il commente la *Briséis emmenée de la tente d'Achille* de Vien : « Toutes les têtes sont muettes et sans expression ; nul intérêt » (Salons, IV, 301). Cette critique sévère montre que la figure muette dans la peinture est considérée de manière péjorative dans le sens où elle ne sert pas le sujet de la scène, ne le renforce pas et n'en transmet aucune impression au spectateur.

Les figures critiquées à cause de leur silence se présentent de manières différentes dans les descriptions de Diderot. Le personnage principal muré dans le silence fait l'objet de reproches dans *Auguste fait fermer les portes du temple de Janus* [Fig. 33] de Carle Vanloo au Salon de 1765, où le salonnier décrit la figure en ces termes : « [a]u milieu de la scène et sur le devant, Auguste, seul, debout, en habit militaire, en silence, une branche d'olivier à la main » (DPV, XIV, 29). Cet Auguste qui est « en silence » est critiqué par la suite du commentaire où Diderot commence sa charge par une adresse à l'attention de Carle Vanloo : « Pour votre Auguste, Monsieur Vanloo, il est misérable » (DPV, XIV, 30). La critique se poursuit finalement au point que le salonnier résume « [c]ela est froid, cela est insipide ; tout est d'un silence morne¹, d'un triste à périr : c'est un enterrement de vestale » (DPV, XIV, 31). Dans cette scène de Carle Vanloo, le silence morne est ainsi interprété comme un manque d'expression pour le sujet de peinture dans lequel le personnage principal Auguste fait fermer les portes du temple. En outre, cela est démontré aussi par la comparaison avec une scène idéale imaginée par Diderot : « Si j'avais eu ce sujet à exécuter, [...] [j']aurais assemblé une foule tumultueuse de peuples que les soldats auraient eu bien de la peine à contenir » (DPV, XIV,

¹ Le terme « morne » se rapporte au silence d'après la définition de l'*Encyclopédie*, « Morne (*Gramm.*) », Volume X, 1765, p. 715a : « MORNE, adj. (*Gramm.*) triste, silencieux et sombre. Il ne se dit guère que des personnes et des choses personnifiées. »

31). Ainsi, le salonnier s'attache à briser le silence de cette scène en ramassant plusieurs personnages secondaires, « une foule tumultueuse de peuples ».

Les figures tranquilles sont critiquées dans plusieurs scènes au Salon de 1767 par le biais d'un commentaire général sur l'expression des figures comme dans l'*Autre Bonne Aventure* de Leprince : « ce personnage [le Tartare] est silencieux, grave et tranquille. [...] Il ne manque à cette composition que des têtes qui soient peintes. Les figures plates ressemblent à de belles et riches images collées sur toile. » (DPV, XVI, 316-317). Même si Diderot reconnaît la bonne exécution des figures et loue la posture du Tartare, il manque l'expression, et la couleur locale absente ne laisse qu'une scène muette, qui n'évoque rien malgré la promesse du titre. De même, dans le *Jugement de Midas* de Bonieu, le salonnier remarque :

Je sais bien que toutes ces figures sont sans expression. Je sais bien que la composition entière est froide, blanchâtre, grisâtre et sans couleur. Je sais bien que cet Apollon est sans verve, sans enthousiasme ; qu'il ne dispute pas ; qu'il touche de sa lyre, comme par manière d'acquit ; et qu'il est plus tranquille encore que l'Antinous dont il est imité. [DPV, XVI, 467]

En énumérant ses critiques sur l'expression des figures, le salonnier mentionne la figure d'Apollon, qui est « sans verve, sans enthousiasme » et « tranquille », comme une cible de reproches car, murée dans le silence, elle est caractérisée par une platitude, ou manque d'expression, qui rend la toile inaboutie.

D'autre part, une figure silencieuse peut être interprétée de façon péjorative dans d'autres genres plastiques. C'est le cas d'une *Jardinière en marbre* de Martin-Claude Monot dans le *Salon de 1781* au sujet de laquelle le salonnier écrit : « Bien posée, bien drapée ; tête muette, extrémités négligées, et formes pas assez arrêtées. (Salons, IV, 361) » Ainsi, Diderot décrit simplement la figure muette qui ne dit rien aux spectateurs dans la sculpture. Cela se confirme avec les commentaires qui suivent sur ce même sculpteur. En effet, en décrivant son *Moment où Psyché vient voir l'Amour : deux figures en marbre de grandeur naturelle*, Diderot énumère : « attitude de Psyché agréable et convenable à la scène, beau visage, mais qui ne dit mot, ni désir, ni joie, ni étonnement ; extrémités pas assez faites, raideur dans le tout » (Salons, IV, 361). Si l'on peut retrouver le terme « morne » accompagnant l'idée de silence de la figure, cette mention peut parfois servir un éloge : en se rappelant la statue de Louis XV (DPV, XIV, 311) de Laurent Guiard au Salon de 1767, Diderot décrit : « Ô Guiart, ton monument était simple. Deux seules figures attachaient toute l'attention, tout l'intérêt. Il régnait là un morne silence, une grande solitude. Ce génie qu'ils ont exigé de toi, est beau ; mais tout beau qu'il est, il fait nombre » (DPV, XVI, 468). Ainsi, le caractère silencieux des figures dans les scènes est

interprété de différentes manières selon les rôles que tiennent les personnages dans la peinture : les personnages silencieux sont parfois admirés, parfois critiqués par Diderot à la lumière de la scène représentée.

6.2.6. La bouche entrouverte

Au-delà des cas que nous avons traités où les personnages eux-mêmes ont des attitudes silencieuses, nous pouvons observer des exemples où le silence des personnages relève de l'expression non-verbale, et pas simplement d'une absence de parole. En élargissant la notion de silence jusqu'au non-verbal, nous pouvons considérer dans quelle mesure un personnage silencieux dans la peinture peut prendre part à la transmission du sujet de la peinture. Sur les différents types de la communication gestuelle, Diderot explique déjà dans son *Neveu de Rameau* :

Puis il se mit à sourire, à contrefaire l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant ; il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attaché sur d'autres yeux, la bouche béante, les bras portés vers quelque objet ; il attend un ordre, il le reçoit, il part comme un trait, il revient, il est exécuté, il en rend compte ; il est attentif à tout ; il ramasse ce qui tombe, il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds ; il tient une soucoupe ; il approche une chaise ; il ouvre une porte ; il ferme une fenêtre, il tire des rideaux ; il observe le maître et la maîtresse ; il est immobile, les bras pendants, les jambes parallèles ; il écoute, il cherche à lire sur les visages et il ajoute : Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux. [DPV, XII, 189-190]

Cette description de la « pantomime¹ », qui deviendra une notion centrale chez Diderot dans son esthétique dramatique, démontre le fait que « le personnage, par sa gestuelle imite soit des attitudes soit des émotions². » En prenant en compte cette caractéristique de la pantomime, nous pouvons dégager la particularité unique de la représentation picturale : la bouche entrouverte ou béante des figures n'appartient ni au son (parce qu'elle ne montre que la forme de la bouche), ni au silence (parce qu'elle suggère le cri). La bouche entrouverte d'un personnage peut être indéniablement liée à la représentation d'un cri, puisque le spectateur en face de cette attitude en vient à imaginer son cri comme dans le *Fils puni* [Fig. 41] de Greuze au Salon de 1765 :

¹ Le « Pantomime » est défini par le chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, Volume XI, 1765, p. 827b : « PANTOMIME, s. m. (*Jeux scénique des Romains*) on appelait *pantomimes*, chez les Romains, des acteurs qui, par des mouvements, des signes, des gestes, et sans s'aider de discours, exprimaient des passions, des caractères, et des événements. »

² Jean-Louis HAQUETTE, « “Notre âme est un tableau mouvant”. Énergétique des émotions et puissance de l'image chez Diderot. », *AUC Philologica*, Charles University, 2018, 2018 (3), pp.95-105. 10.14712/24646830.2018.39. hal-02507503, p. 102.

« La cadette placée entre la fenêtre et le lit, ne saurait se persuader qu'elle n'a plus de père, elle est penchée vers lui, elle semble chercher ses derniers regards, elle soulève un de ses bras, et sa bouche entrouverte crie : Mon père, mon père, est-ce que vous ne m'entendez plus ?... (DPV, XIV, 198-199) » Même lorsque Diderot ne lit pas les paroles précises des figures dans la peinture, il repère l'expression du cri dans le langage corporel de la figure. Ainsi, dans la description des *Arts suppliants* de Carle Vanloo au Salon de 1765, le salonnier écrit que « la plus violente alarme est sur son [la peinture] visage, elle s'élance, elle a la bouche ouverte, elle crie. (DPV, XIV, 39) » Ainsi, à partir d'une observation sur l'ouverture de la bouche de la figure, Diderot prête attention à la communication non-verbale dans l'œuvres. Le salonnier oscille entre la voix naturelle libérée et le cri retenu présenté par la bouche de figure : or, malgré la caractéristique silencieuse de cette dernière, comme l'indique Élise Pavy-Guilbert, « c'est paradoxalement l'ouïe, et non la vue, qui rapproche deux toiles, allégorique [Carle Vanloo] et romanesque [Greuze], que tout oppose¹. » Ces deux scènes représentent un cri muet figuré par la bouche entrouverte. Cette caractéristique de l'expression nous fait remarquer l'action non-verbale des personnages en nous poussant à imaginer paradoxalement leurs cris. Cependant, la bouche ouverte d'une figure ne renvoie pas toujours à la transmission d'un cri dans la peinture : la *Descente de Guillaume le conquérant en Angleterre* de Lépicié au Salon de 1765 représente une figure sur laquelle Diderot écrit qu'elle est « placée seule entre Guillaume et les vaisseaux brûlés, les bras étendus et criant sans qu'on l'entende » (DPV, XIV, 241-242). De ce fait, nous pouvons concevoir que la représentation d'une figure qui montre sa bouche se trouve entre la voix et le mutisme. Cette ambiguïté naît de la contradiction entre la bouche fermée de la figure dans la représentation et l'acte expressif de son bras (déictique) qui pointe vers les vaisseaux en flamme. Diderot, en choisissant le verbe « crier », ouvre la voie à une interprétation ambivalente : sa description peut être perçue soit comme une critique du manque d'expression de la bouche, soit comme une valorisation de la communication silencieuse à travers l'expressivité du geste.

Dans la mesure où le peintre de scènes historiques exprime les passions de ses personnages, il doit recourir souvent au procédé qui consiste à montrer l'ouverture de la bouche sur leurs visages. En énumérant les manières dont se présente la peinture dans le commentaire du *Dauphin mourant, environnée de sa famille* [Fig. 53] de Lagrenée dans le *Salon de 1767*, Diderot indique parmi elles l'expression de la figure : « sa bouche était ouverte, ses cheveux se

¹ Élise PAVY-GUILBERT, « Silence et éloquence. Matière picturale et matière littéraire dans les *Salons* de Diderot », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIIe-XVIIIe siècles)*, op. cit., p. 142.

dressaient sur son front, les yeux lui sortaient de la tête, ses muscles se gonflaient sur ses joues ; c'était la fureur, mais où il faut rendre toutes ces choses ; [...] » (DPV, XVI, 151). De là, nous pouvons comprendre qu'il est nécessaire de représenter dans la peinture une bouche ouverte afin de décrire une figure qui souffre, qui subit. La critique envers l'*Allégorie en l'honneur de la publication de la paix d'Aix-la-Chapelle* du Romain au Salon de 1761 explique cet aspect : « Mais après avoir appuyé un des pieds sur les cuisses, pourquoi l'autre n'a-t-il pas pressé la poitrine ? Pourquoi cette action ne l'écrase-t-elle pas ; ne lui tient-elle pas la bouche entrouverte, ne lui fait-elle pas sortir les yeux de la tête ; ne me la montre-t-elle pas prête à être étouffée ? » (DPV, XIII, 217). Afin d'évoquer le sentiment de l'allégorie de la Discorde, Diderot préconise au peintre de rendre sa bouche entrouverte, car cela fait imaginer le cri à venir de cette figure, qui sera ainsi exprimé en silence dans la représentation.

Tandis que la pantomime telle qu'elle est définie dans le *Neveu de Rameau* compte au nombre des gestes non-verbaux la bouche « béante », Diderot en tant que salonnier préfère la bouche « entrouverte » dans la représentation picturale. L'adjectif « entrouvert » qui signifie « à peine ouvert, ouvert à demi » selon le *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e édition, actuelle) se distingue par sa retenue du qualificatif « béant » qui désigne ce qui « présente une large ouverture ». Diderot lui-même reste en silence avec la bouche entrouverte face au deuxième site de la « Promenade Vernet » au Salon de 1767 : « J'étais immobile ; mes regards erraient sans s'arrêter sur aucun objet ; mes bras tombaient à mes côtés. J'avais la bouche entrouverte. Mon conducteur respectait mon admiration et mon silence » (DPV, XVI, 182). Le salonnier lui-même, qui devient une composante du paysage de Vernet en tant que promeneur, exprime son admiration par une signe non-verbal de sa bouche entrouverte, en silence¹. La préconisation de la bouche entrouverte apparaît aussi dans les critiques négatives de Diderot. Par exemple, lorsqu'il décrit la *Psyché* de Vien au Salon de 1763, il regrette que la figure principale, Psyché, ne montre pas sa surprise par une bouche entrouverte sur son visage : « Psyché n'est point cette femme qui vient en tremblant sur la pointe du pied ; je n'aperçois point sur son visage ce mélange de crainte, de surprise d'amour, de désir et d'admiration qui devrait y être. Elle devrait avoir la bouche entrouverte, et craindre de respirer » (DPV, XIII, 232-233). Cette demande de la bouche entrouverte réapparaît dans le commentaire sur la *Tête*

¹ L'admiration face à une œuvre d'art peut s'interpréter en silence même dans la sculpture comme le montre la description d'*Une Baigneuse* de Christophe-Gabriel Allegrain au Salon de 1767 : « Belle, belle, sublime figure ; ils disent même la plus belle, la plus parfaite figure de femme que les modernes aient faite. Il est sûr que la critique la plus sévère est restée muette devant elle. Ce n'est qu'après un long silence admiratif qu'elle a dit, tout bas, que la perfection de la tête ne répondait pas tout à fait à celle du corps ; cette tête est belle pourtant, ajoutait-elle, beaux enchâssements d'yeux, belle forme, belle bouche, le nez beau, quoiqu'il pût être plus fin » (DPV, XVI, 483).

de Pompée présentée à César de Lagrenée au Salon de 1767 : même si le visage de la figure de Pompée ne peut pas être pleinement expressif étant donné qu'il n'est pas vivant, Diderot souligne qu'il aurait fallu lui laisser la bouche entrouverte : « [c]ette tête de Pompée qui devait être si grande, si intéressante, si pathétique, par son caractère, est petite et mesquine. Je ne lui voudrais pas la bouche béante, ce qui serait hideux. Mais je ne la lui voudrais pas fermée, parce que les muscles s'étant relâchés, elle a dû s'entrouvrir » (DPV, XVI, 146). Même lorsque le salonnier décrit la tête décapitée, il cherche à capturer l'expression ultime du visage du moment de l'exécution ; et, dans cette scène où l'horreur est palpable, l'ouverture subtile de la bouche de la figure exprime essentiellement l'essence du sujet. En somme, à travers ces différents exemples du motif de la bouche entrouverte, nous pouvons constater dans quelle mesure la bouche des figures prend une place significative lorsque les peintres représentent les passions de leurs personnages par des indices non-verbaux.

Avant d'observer l'importance des gestes qui suggèrent une sensation sonore dans les œuvres d'art, nous pouvons mentionner le cas de quelques peintures dans lesquelles le silence est imposé par le geste d'une figure. Par exemple, dans le *Salon de 1767*, une figure dans une peinture de Descamps est décrite ainsi : « Le pendant, ou la nourrice placée devant le berceau de son nourrisson qui dort, et recommandant le silence du doigt ; on ne le croirait pas, plus mauvaise encore » (DPV, XVI, 473). Le geste d'imposer le silence par le doigt renforce l'ambiance silencieuse de la scène où le nourrisson dort, et c'est ainsi que Diderot remarque cet aspect dans cette peinture malgré sa critique concernant la figure plate.

6.2.7. Les gestes des figures

Il y a plusieurs procédés dont les peintres usent pour transmettre une signification ou une impression aux spectateurs grâce au silence (et non pas malgré lui). Comme nous l'avons vu par l'explication de la pantomime dans le *Neveu de Rameau*, de nombreux gestes des personnages peuvent servir la valeur d'une représentation picturale en conservant un état silencieux. Diderot met en exergue l'importance du geste dans sa *Lettre sur les sourds et muets* :

On parviendrait à substituer aux gestes à peu près leur équivalent en mots ; je dis à peu près, parce qu'il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Macbeth dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Macbeth s'avance en silence, et les yeux fermés, sur la scène, imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans. Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords ? [DPV, IV, 142-143]

De cette manière, le salonnier souligne le fait que le geste peut surpasser le discours, et même être sublime dans la scène. Autrement dit « Diderot admire, autant que le verbe, le silence¹ ». Pour expliquer son admiration des qualités expressives du silence, il prend un exemple tiré de *Macbeth*, lorsque lady Macbeth en proie à une crise de somnambulisme confesse contre son gré le crime dont le couple s'est rendu coupable – en bref, le geste la trahit. Cette scène installe une ambiance pathétique et est l'exemple même de la puissance du geste pour Diderot, car non seulement le geste amène un aveu que la conscience de lady Macbeth ne voudrait pas faire, mais aussi car le geste traduit et expose le trouble intense qui l'agite. Diderot en oublie presque que la scène de Shakespeare n'est pas muette et que, s'il est vrai que la protagoniste se frotte les mains comme pour enlever le sang du meurtre, elle décrit dans son sommeil ce qu'elle est en train de faire. Il est vrai néanmoins que dans la scène, théâtralement, la parole s'efface derrière le geste, et c'est la leçon qui semble avoir fasciné le salonnier. Si l'on consulte la définition de la notion de « sublime » dans le *Supplément à l'Encyclopédie*, elle semble faite pour qualifier cette scène de *Macbeth* : « Quelquefois même le *sublime* se passe de paroles : la seule action peut l'exprimer : le silence alors ressemble au voile qui, dans le tableau de Timanthe, couvrait le visage d'Agamemnon, ou à ces feuillets déchirés par la muse de l'histoire, dans le fameux tableau de Chantilly. C'est par le silence que dans les enfers Ajax répond à Ulysse, et Didon à Énée² ; [...] ». Cette explication nous fait penser au fait que la valeur du sublime peut se caractériser par le geste d'une figure dans les arts plastiques comme « le tableau de Timanthe ». En outre, la mise en parallèle entre l'expression de figures dans la peinture et la mimique des personnes muettes s'est construite à la fin du XVII^e siècle³, les gestes dans la peinture et ceux des muets sont étroitement liés à partir de cette comparaison. D'un art dit muet, on en passe à un art des muets. La liaison entre la peinture et le geste des muets nous fait réfléchir sur la liaison entre le geste au théâtre et celui dans la peinture : en nous fondant sur la réflexion de Diderot sur le hiéroglyphe des arts dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, nous pouvons lire les gestes des figures dans la représentation picturale à travers l'exemple du geste de lady Macbeth. De ce point de vue, il s'agit de percevoir la signification, l'expression des gestes pour les spectateurs de la peinture. À travers cette corrélation entre les arts, on peut

¹ Pierre FRANTZ, « Le rêve épique de Diderot », *L'Épique : fins et confins*, sous la direction de Pierre FRANTZ, avec la collaboration de Caroline Cazanave, François Jacob et Pierre Nobel, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 187.

² *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M****, Tome 4, Amsterdam, Chez M. M. Rey, Libraire, 1777, p. 834a.

³ Cette idée se trouve dans l'*Art de peinture* de Charles-Antoine Dufresnoy, traduit en français avec des remarques de Roger de Piles, Paris, 1668, p. 153 : « Les muets n'ayant pas d'autre manière de parler que par leurs gestes et leurs actions, il est certain qu'ils les font d'une façon plus expressive que ceux qui ont l'usage de la parole. La peinture qui est muette les imitera donc, pour se bien faire entendre. »

comprendre que « la réflexion dramaturgique de Diderot a des effets sur l'œuvre tout entière¹ », y compris critique, du salonnier. En précisant sa théorie dramaturgique, Diderot s'adonne à mêler la pantomime et le discours pour réaliser une scène composée qui a pour but de transmettre des passions dans l'art dramatique. De là, Diderot juxtapose le théâtre qui est un art du discours et la peinture qui est un art du geste : il fait allusion à des caractéristiques picturales lorsqu'il s'intéresse au théâtre, et inversement il se réfère à des données dramatiques lorsqu'il traite de la peinture².

Le lien entre la peinture et le théâtre en fonction des gestes des figures est également augmenté par l'expérience de Diderot qui regarde le théâtre sans entendre les discours des acteurs volontairement. Diderot prétend que, afin de juger les gestes des acteurs au théâtre, il doit comprendre leur discours sans l'écouter. Il écrit ainsi dans sa *Lettre sur les sourds et muets* :

Le terme de jeu, qui est propre au théâtre, et que je viens d'employer ici, parce qu'il rend bien mon idée, me rappelle une expérience que j'ai faite quelquefois, et dont j'ai tiré plus de lumières sur les mouvements et les gestes, que de toutes les lectures du monde. Je fréquentais jadis beaucoup les spectacles, et je savais par cœur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposais un examen des mouvements et du geste, j'allais aux troisièmes loges ; car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, [...]. [DPV, IV, 148]

Cette pratique de Diderot le porte à prêter attention aux gestes des acteurs plus qu'à leurs discours, cela démontre que ce philosophe met l'accent sur les gestes silencieux dans le théâtre au-delà des discours audibles des acteurs. La valorisation des gestes continue d'apparaître dans son esthétique théâtrale, dans les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) Diderot délègue sa parole à Dorval :

Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelques grandes passions ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. [...] La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur ; et c'est ce qui nous frappe surtout dans le spectacle des grandes passions. [DPV, X, 102]

Le rôle de geste est encore une fois accentué dans ce passage au fur et à mesure que la priorité de l'art dramatique est définie comme la communication des passions aux spectateurs. L'idée

¹ Jean-Claude BONNET, *Les connivences secrètes - Diderot, Mercier, Chateaubriand*, CNRS ÉDITIONS, Paris, 2020, p. 84.

² Sur la notion du « Tableau » dans un concept de poétique dramatique et le geste théâtral dans un concept de peinture, voir les études sérieuses et profondes de Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, PUF, Paris, 1998.

que les passions s'expriment par le geste s'est développée à partir de l'abbé Batteux dans ses *Beaux-Arts réduits à un même principe* :

Les hommes ont trois moyens pour exprimer leurs idées et leurs sentiments, la parole, le ton de la voix et le geste. [...] J'ai nommé la parole la première, parce qu'elle est en possession du premier rang, et que les hommes y font ordinairement le plus d'attention. Cependant les tons de la voix et les gestes, ont sur elle plusieurs avantages : ils sont d'un usage plus naturel ; nous y avons recours quand les mots nous manquent ; plus étendu : c'est un interprète universel qui nous suit jusqu'aux extrémités du monde, qui nous rend intelligibles aux nations les plus barbares, et même aux animaux. Enfin ils sont consacrés d'une manière spéciale au sentiment. La parole nous instruit, nous convainc, c'est l'organe de la raison ; mais le ton et le geste sont ceux du cœur : ils nous émeuvent, nous gagnent, nous persuadent. La parole n'exprime la passion que le moyen des idées auxquelles les sentiments sont liés, et comme par réflexion¹.

Cette description de l'abbé Batteux nous fait remarquer que le geste des acteurs est pris en compte avant Diderot, ce moyen étant en plus accentué pour la représentation des sentiments. L'idée de Batteux qui met en valeur le rôle des gestes, y compris pour les passions des personnages, va de pair avec l'esthétique théâtrale de Diderot². La passion se transforme ainsi en gestes muets, les gestes des acteurs deviennent des éléments primordiaux afin de transmettre les sentiments, les passions provoqués par la scène théâtrale : cette réflexion se trouve également chez un autre théoricien, l'abbé du Bos, qui met l'accent sur le sentiment provoqué dans l'art. Dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, il écrit :

Les gestes naturels font ceux dont on accompagne naturellement son discours et dont on se sert en parlant. Ce geste qui pour user d'une expression poétique parle aux yeux, donne bien plus de force au discours. Il anime à la fois et la personne même qui parle et celle qui écoute. Qu'on empêche un homme vif de gesticuler en parlant, son expression devient languissante, et le feu de son éloquence s'éteint ? D'un autre côté l'orateur que nous voyons et que nous entendons à la fois nous remue bien davantage que celui dont nous entendons la voix, mais dont nous ne voyons pas les gestes³.

En distinguant les gestes naturels des gestes intentionnels, l'abbé du Bos indique que le geste peut conférer une « expression poétique » à la figure alors que si celle-ci ne s'accompagne pas d'un geste pour s'exprimer, l'effet serait moins efficace et moins frappant que quand geste et discours sont conjugués. Par la suite, du Bos explique que même un geste naturel peut être

¹ Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, édition critique par Jean-Rémy Mantion, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, Troisième partie, Chapitre I, p. 231.

² Selon l'analyse d'Hisashi Ida, pour les deux théoriciens Batteux et Diderot, « la vraie voix de la passion signifie un discours mis en acte par les tons de la voix et les gestes du corps ». Voir Hisashi IDA, « La « pantomime » selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 27 | 1999, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/871> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.871>, p. 35.

³ Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Partie I, p. 513.

porteur de sens lorsqu'il exprime un affect : « le geste naturel signifie quelque chose sans le secours de la parole, lorsqu'on reconnaît ce geste pour être la même démonstration qui accompagne ordinairement une certaine phrase¹. » L'enjeu est de transmettre la signification et l'affect aux spectateurs par des gestes exprimés en silence.

Quant à Diderot, la nécessité des gestes dans la transmission des sentiments au théâtre est exprimée par la bouche du « Moi » dans l'*Entretien sur le Fils naturel* :

J'ai pensé quelquefois que les discours des amants bien épris n'étaient pas des choses à lire, mais des choses à entendre. Car, me disais-je, ce n'est pas l'expression, « je vous aime », qui a triomphé des rigueurs d'une prude, des projets d'une coquette, de la vertu d'une femme sensible. C'est le tremblement de voix avec lequel il fut prononcé ; les larmes, les regards qui l'accompagnèrent. [DPV, X, 102-103]

L'expression des figures est réalisée par ses différents gestes au-delà du discours, ainsi les réactions non-verbales évoquent les passions qui transportent vers le sublime. Les gestes des figures impliquent leur signification, et renforcent le discours au théâtre. Cette liaison entre le geste et sa transmission des sentiments se trouve dans la définition de Louis de Cahusac de l'*Encyclopédie* : le geste est un « mouvement extérieur du corps et du visage ; une des premières expressions du sentiment données à l'homme par la nature. L'homme a senti, dès qu'il a respiré ; et les sons de la voix, les mouvements divers du visage et du corps, ont été les expressions de ce qu'il a senti² ; [...] ». De ce fait, nous pouvons nous rendre compte que le geste est une manière dont les hommes expriment leurs sentiments par le visage et le corps.

Par ailleurs, nous pouvons réfléchir sur le fait que les gestes en silence sont apparus avant qu'on commence à s'exprimer par des paroles. Cet argument qui fait du geste un moyen d'expression plus primitif et donc, dans l'idée du XVIII^e siècle, plus pur et plus authentique (ou moins corrompu par le progrès de la civilisation) apparaît en tout cas sous la plume de Diderot. L'homme cherche à s'exprimer, « d'où, en premier lieu, les gestes, puis le langage, apparu plus tardivement dans l'histoire humaine³. » De fait, dans les *Salons*, Diderot souligne l'importance des gestes dans la peinture en les associant à sa théorie théâtrale dans laquelle il met en avant le rôle du geste des figures. Pour le peintre, cette caractéristique théâtrale se trouve en « décidant des gestes et des attitudes de ses figures⁴ » ; puisque les figures dans la peinture ne peuvent pas parler, il s'agit pour le peintre de rendre l'effet par sa représentation visuelle en silence.

¹ *Ibid.*, p. 514.

² Article « Geste », L'*Encyclopédie*, Volume VII, 1757, p. 651b.

³ *Petite philosophie de l'Art, de Platon à Deleuze*, Cyril MORANA, Éric OUDIN, préface d'André COMTE-SPONVILLE, Éditions Eyrolles, Paris, 2010, p. 57.

⁴ Bernard VOUILLOUX, « "La pesanteur et la grâce du geste" Jean Starobinski dans l'espace des peintres », *Littérature*, 2011/1 n° 161, Armand Colin, Paris, DOI 10.3917/litt.161.0033, p. 41.

Dans cette réflexion, Diderot en tant que salonnier indique souvent les gestes des figures dans sa description : à partir d'une simple évocation, il développe ses idées sur le geste en le décrivant précisément pour exprimer le sujet de la peinture, et même il critique quelquefois les gestes mal exprimés, conseille des gestes plus appropriés à la peinture et enfin parfois il fait exprimer la parole par le geste d'un personnage qui écoute dans la représentation. Commençons d'abord par la simple indication du geste ou de l'expression du visage en silence. Dans le *Salon de 1761*, Diderot commente la *Marchande de marrons* de Greuze : « Il y a une grande variété d'actions, de physionomies, et de caractères dans tous ces petits fripons dont les uns occupent cette pauvre Marchande de marrons, et les autres la volent » (DPV, XIII, 259). Dans ce commentaire, le salonnier montre son intérêt pour la diversité d'actions des figures. Cet aspect apparaît pareillement dans le *Salon de 1763* avec la *Marchande à la toilette* [Fig. 48] de Vien où il commente « c'est une élégance dans les attitudes, dans les corps, dans les physionomies, dans les vêtements » (DPV, XIII, 353) à la suite des descriptions de trois figures représentées. En désignant les attitudes des figures comme une des raisons pour lesquelles la toile est pleine de variété, d'élégance, Diderot évoque les physionomies qui sont liées à l'expression du visage : cette notion est traitée souvent dans la description du salonnier étant donné qu'elle exprime les sentiments des figures. D'après le chevalier de Jaucourt, la physionomie est définie dans l'*Encyclopédie* en relation avec le geste : « Il est permis de juger à quelques égards de ce qui se passe dans l'intérieur des hommes par leurs actions, et connaître à l'inspection des changements du visage, la situation actuelle de l'âme¹ ; [...] ». Ainsi, l'expression extérieure d'une physionomie contient « ce qui se passe dans l'intérieur des hommes », et elle transmet les sentiments provoqués dans l'âme des personnages aux spectateurs à travers son apparence extérieure en silence. Dans le Salon suivant en 1765, Diderot remarque toujours les gestes de certaines figures en commentant les *Arts suppliants* de Carle Vanloo : « Les Parques sont ajustées à ravir ; leur action et leurs attitudes sont tout à fait naturelles » (DPV, XIV, 39). Ainsi, les différents termes comme l'action, l'attitude², et la physionomie sont évoqués dans la description de Diderot afin d'accentuer l'expression des figures en silence.

¹ Article « Physionomie (*Scienc. imagin.*) », L'*Encyclopédie*, Volume XII, 1765, p. 538b. Dans la même page, elle est définie par Diderot : « PHYSIONOMIE, s. f. (*Morale.*) la *physionomie* est l'expression du caractère ; elle est encore celle du tempérament. »

² Selon Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...*, *op. cit.*, p. 5 : « ACTION se dit en Peinture de l'attitude et de la disposition du corps, ou du visage, quand elles expriment bien les mouvements que la passion de l'âme produit dans le corps. Quand on peint Jupiter la foudre en main, il doit avoir les yeux animés, l'air menaçant. Il se dit encore du sujet du tableau. » ; p. 16-17. « ATTITUDE ; terme de peinture et de sculpture : action et posture où l'on met les figures que l'on représente. ATTITUDE, position des figures avec les gestes et la contenance qu'elles doivent avoir pour exprimer l'action que le peintre a dessein de mettre sous les yeux du spectateur. Les attitudes doivent être variées, naturelles, et sans affectations ; elles doivent aussi se contraster sans symétrie et sans exagération. »

Les gestes des figures dans la peinture sont accentués par la précision de la description sans évocation de ces différents termes, ainsi les lecteurs des *Salons* peuvent se focaliser sur les actions de figures qui sont muettes. Dans les peintures d'histoire qui reposent sur des histoires originales, les gestes des figures sont précisés pour bien exprimer le sujet et le rendre lisible pour les spectateurs et les lecteurs. Dans le *Salon de 1763*, en commentant l'*Esther évanouie devant Assuérus* de Restout, Diderot décrit le groupe d'Esther et des femmes qui la secourent : « L'une placée derrière elle, la soutient sous les bras, une autre l'appuie de côté ; une troisième raffermir ses genoux. Comme ces figures sont agencées ! C'est certainement une des plus belles choses que je connaisse » (DPV, XIII, 349). De cette manière, en décrivant rigoureusement les gestes de ces femmes, le salonnier se consacre à faire remarquer les gestes qui pourraient être négligés alors qu'ils sont porteurs de sens et du drame de l'instant, et que ce sont eux qui s'épanouissent dans le silence verbal. Les gestes des figures font partie intégrante de la représentation du sujet, et grâce à eux, le peintre peut subtilement traiter son sujet, sans les mots : ainsi, les femmes qui se trouvent autour d'Esther servent à dramatiser la scène en donnant l'impression que l'on voit le moment où Esther s'évanouit et où ses compagnes se précipitent pour la retenir ; si elles n'étaient pas là, la composition serait changée (car Esther ne pourrait pas rester debout) et on n'aurait pas l'impression de voir l'évanouissement en train de se faire, on verrait simplement Esther endormie. Le geste des personnages permet ici de capter un moment d'intensité passionnelle. Sur un autre sujet, traité par deux peintres différents, les toiles sont évaluées à l'aune des gestes des figures alentours. En effet, dans la description de la *Suzanne surprise au bain* de Lagrenée exposée au Salon de 1763, Diderot évoque les deux vieillards en disant « [i]ls sont bien groupés, et leurs têtes sont belles. Celui-ci dit du geste qu'ils sont seuls et loin de tout témoin ; l'autre lui caresse l'épaule d'une main » (DPV, XIII, 365). En décrivant les gestes de ces deux vieillards, le salonnier souligne la scène dans laquelle Suzanne s'efforce d'éviter le regard de ces deux figures. Lagrenée semble tirer parti du fait qu'il y a deux vieillards pour juxtaposer dans l'image deux temps de la scène : les vieillards s'assurent qu'il n'y a personne, puis commettent le crime d'impudeur. Leurs gestes indiquent ainsi une histoire qui évolue dans le temps, et qui en devient d'autant plus lisible. De même, dans la *Chaste Suzanne* [Fig. 21] de Carle Vanloo au Salon de 1765, Diderot précise les gestes de ces vieillards :

Le vieillard qui est à gauche est vu de profil. Il a la jambe gauche fléchie, et de son genou droit il semble presser le dessous de la cuisse de Suzanne. Sa main gauche tire le linge qui couvre les cuisses, et sa main droite invite Suzanne à céder. [...] L'autre vieillard est debout et vu presque de face. Il a écarté avec sa main gauche tous les voiles qui lui dérobaient la Suzanne de son côté ; il tient encore ces voiles écartés.

Sa droite et son bras étendu devant la femme ont le geste menaçant ; c'est aussi l'expression de sa tête.
[DPV, XIV, 36]

Par cette précision des gestes de vieillards dans la scène, Diderot souligne ici un traitement légèrement différent du sujet. En effet, Vanloo semble insister, par les gestes des vieillards, sur la résistance de Suzanne et sur la violence et le caractère odieux des assauts des vieillards. Les gestes silencieux de deux vieillards invitant Suzanne à céder et menaçant implicitement équivalent à des paroles prononcées dans le drame, intensifiant ainsi la tension de cette scène. De ce fait, les actions silencieuses des personnages, tout en s'inscrivant dans une diégèse partagée, offrent aux spectateurs des perspectives variées, soulignant davantage le drame.

Dans le *Salon de 1765*, la longue description des gestes des figures dans le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard prend la forme d'une histoire vue en rêve par Diderot. Ce procédé accentue le sujet pathétique de cette scène :

je vis arriver seul un jeune acolyte vêtu de blanc ; il avait l'air triste. Il alla s'accroupir au pied du candélabre et s'appuyer les bras sur la saillie de la base de la colonne intérieure. Il fut suivi d'un prêtre. Ce prêtre avait les bras croisés sur la poitrine, la tête tout à fait penchée, il paraissait absorbé dans la douleur et la réflexion la plus profonde ; il s'avavançait à pas lents. [...] Je vis entrer ensuite une jeune fille ; [...] La pâleur de la mort couvrait son visage, ses genoux tremblants se dérobaient sous elle ; [...]. Quoique tout se passât en silence, il n'y avait qu'à les regarder l'un et l'autre et se rappeler les mots de l'oracle, pour comprendre que c'était la victime et qu'il allait en être le sacrificateur. [...] Elle avait le visage tourné vers le ciel, ses yeux étaient fermés, ses deux bras que la vie semblait avoir déjà quittés pendaient à ses côtés, le derrière de sa tête touchait presque aux vêtements du grand-prêtre son sacrificateur et son amant ; le reste de son corps était étendu, seulement l'acolyte qui s'était arrêté derrière le grand-prêtre, le tenait un peu relevé. [DPV, XIV, 258-259]

Ainsi, Diderot ne cesse de décrire les gestes des figures pour bien transmettre les expressions, et la tension inhérente au sujet représenté. En repérant les actions de chaque figure, nous pouvons percevoir le drame de cette scène où le sacrifice va avoir lieu et où les autres figures sont affligées par cet événement. Diderot feint de décrire la scène de façon naïve, comme s'il ignorait que le prêtre et la victime étaient amoureux, et que le prêtre était sur le point de se sacrifier pour sauver la vie à la jeune fille, désignée comme victime expiatoire. Cette naïveté feinte sur le contenu du mythe est contrebalancée par les détails gestuels et l'analyse implicite que Diderot en donne à chaque fois.

Malgré son sujet moins pathétique, le *Saint Denis prêchant la foi* de Vien au Salon de 1767 est commenté d'une manière semblable. Diderot décrit scrupuleusement les gestes de chaque personnage, par exemple : « une foule d'auditeurs hommes, femmes, enfants, assis,

debout, prosternés, accroupis, agenouillés, faisant passer la même expression par toutes ses différentes nuances, [...] » (DPV, XVI, 94) ; « elle [une femme des deux grandes femmes debout] regarde ; elle montre du doigt un de ses frères, [...] » (DPV, XVI, 94) ; « L'apôtre est bien posé. Il a le bras droit étendu, la tête un peu portée en avant. Il parle » (DPV, XVI, 95). À travers l'énumération minutieuse des gestes des personnages dans la scène du prêche de saint Denis, Diderot illustre l'excellence de cette représentation, mettant en lumière la diversité des expressions silencieuses qui correspondent au sujet de ce tableau.

De même, le sujet dramatique dans le paysage *Autre Naufrage au clair de lune* de Vernet est rehaussé par les gestes d'une figure dans le *Salon de 1765* : « Considérez bien ces hommes occupés à réchauffer cette femme évanouie au feu qu'ils ont allumé sous une roche, et dites que vous avez vu un des groupes les plus intéressants qu'il fût possible d'imaginer » (DPV, XIV, 138). Ainsi, dans la scène du naufrage, les actions des hommes qui essaient de réchauffer la femme évanouie soulignent le sujet pathétique de Vernet.

Les gestes des figures prennent une place plus importante dans la série pathétique des scènes de genre de Greuze au Salon de 1765. Ce peintre y expose le *Fils ingrat* [Fig.40] et le *Fils puni* [Fig.41]. La scène pathétique est renforcée par les gestes des personnages principaux dans ces deux scènes de genre. Dans la scène où le fils s'oppose à son père, Diderot décrit ses gestes en précisant qu' « il a l'air violent, insolent et fougueux ; il a le bras droit élevé du côté de son père au-dessus de la tête d'une de ses sœurs ; il se dresse sur ses pieds, il menace de la main ; il a le chapeau sur la tête, et son geste et son visage sont également insolents » (DPV, XIV, 197). De cette description des actions du fils ingrat, on tire l'idée que le sujet de la scène n'est vraiment rendu sensible au spectateur que par les gestes animés du fils emporté, dans la mesure où les spectateurs ou les lecteurs se focalisent sur les gestes du fils qui accentue l'ambiance pathétique de la scène. Cet aspect continue à apparaître dans la scène suivante du *Fils puni* où le fils ingrat est décrit : « Il s'avance, le voilà sur le pas de la porte. Il a perdu la jambe dont il a repoussé sa mère, et il est perclus du bras dont il a menacé son père. [...] Le fils ingrat paraît consterné, la tête lui tombe en avant, et il se frappe le front avec le poing » (DPV, XIV, 199). Ce geste affaibli, sans force du fils ingrat, contrastant avec l'emportement qui le caractérisait dans la première scène exprime ce qui est passé sous silence, à la fois entre les deux scènes, et dans les toiles elles-mêmes puisque la parole n'y est pas présente. Toute la force évocatrice du diptyque repose sur les gestes du fils.

Au-delà de l'évocation par la description, il arrive que Diderot suggère des gestes plus appropriés à la scène que ceux présents dans la représentation originale. Dès le *Salon de 1759*, le salonnier critique le geste de Jason dans le *Jason et Médée* de Carle Vanloo, et il expose son

geste idéal : « C'est bien cela ? Il fallait lever au ciel des bras désespérés, avoir la tête renversée en arrière ; les cheveux hérissés ; une bouche ouverte qui poussât de longs cris ; des yeux égarés » (DPV, XIII, 71). Ainsi, le salonnier propose un geste plus dramatique pour représenter la scène pathétique de Jason où celui-ci fait face à la scène du massacre de ses enfants. Afin de dramatiser l'*Allégorie en l'honneur de la publication de la paix d'Aix-la-Chapelle* par le Romain au Salon de 1761, le salonnier suggère un geste plus approprié sous la forme d'une interrogation : « Mais après avoir appuyé un des pieds sur les cuisses, pourquoi l'autre n'a-t-il pas pressé la poitrine ? » (DPV, XIII, 217). En outre, il y a des cas où Diderot recommande un certain geste pour une figure mais de façon implicite, par un objet représenté dans la scène. Ainsi, en commentant l'*Amour menaçant* de Carle Vanloo au Salon de 1761, le salonnier prétend que « C'est une seule figure debout ; vue de face ; un enfant qui tient un arc tendu et armé de sa flèche toujours dirigée vers celui qui le regarde ; [...]. Le peuple fait grand cas de cette idée du peintre. C'est une misère à mon sens. Il a fallu que le milieu de l'arc répondît au milieu de la poitrine de la figure » (DPV, XIII, 220). Ainsi, à travers la position de l'arc, le salonnier sous-entend des réserves sur l'expression du geste, mal adapté à l'effet recherché dans la scène.

Par ailleurs, les gestes des figures sont souvent simplement critiqués dans les descriptions de Diderot, sans que celui propose une solution plus appropriée – ou plutôt, où cette solution n'apparaît qu'en creux dans la description des faiblesses de la toile. Dans le *Salon de 1763*, Diderot souligne l'importance d'exprimer avec vivacité le geste des figures en adressant des reproches à Lagrenée sur son *Josué qui combat les Amorrhéens, et qui commande au soleil* : « je ne saurais vous dissimuler qu'il est mauvais. Vous n'avez ni cette variété de pensées, ni cette chaleur, ni ce terrible qui convient à un peintre de batailles. Pour trouver le geste et la tête d'un homme qui commande au soleil, il faut y rêver longtemps » (DPV, XIII, 366). Par ailleurs, le manque d'action est souvent remarqué par Diderot, comme dans la *Chasteté de Joseph* de Deshayes au Salon de 1763 où le salonnier décrit la femme de Putiphar « [q]uand on l'a bien regardée, on n'est surpris ni de son action, ni du reste de son histoire. [...] Lorsque je retourne au Salon, j'ai toujours l'espérance de le retrouver entre les bras de sa maîtresse » (DPV, XIII, 371). En désignant le manque d'expressivité du geste de la femme de Putiphar, le salonnier en vient à espérer que son geste va être changé quand il retournera au Salon. Ce manque d'action se trouve également dans le *Salon de 1767* où Doyen expose le *Miracle des Ardents* [Fig. 17], au sujet duquel Diderot regrette l'expression de la mère en disant qu' « [e]lle manque d'action, de mouvement, d'expression » (DPV, XVI, 263). Pareillement, la figure d'Ulysse dans l'*Ulysse qui reconnaît Achille au milieu des filles de Lycomedes* d'Hallé au

Salon de 1769 est critiquée : « Ulysse n'a ni l'expression, ni le caractère, ni l'attitude qui lui convenaient » (DPV, XVI, 583). Le geste semble ainsi se situer au croisement entre une donnée technique propre au peintre et à son travail de composition et l'effet émotionnel recherché sur le spectateur, qui est précisément la charnière où se crée véritablement le sujet de la toile.

En dernier lieu, parmi les gestes des figures qui servent la représentation de la scène, nous pouvons mentionner les cas où le geste révèle une écoute, et suggère donc l'utilisation de la parole. Cette action nous fait ainsi penser à ces paroles qui transmettent l'histoire de peinture et que l'on ne peut que deviner à travers les gestes. Cette forme de geste apparaît fréquemment dans les peintures d'histoire comme le *Saint Dominique prêchant devant le pape Honoré III* de Amédée Vanloo sur lequel Diderot commente :

Le prédicateur est seul à gauche, dans sa chaire. Vis-à-vis et à droite, le pape et ses assistants forment, en s'étendant vers le fond et sur le devant, toute l'assemblée, dont le personnage le plus voisin du spectateur est un prélat, la tête appuyée sur sa main, qui écoute, et qui écoute bien ; qui a un beau caractère de tête, qui est drapé largement, qui est bien peint, mais qui nuit à tout. [DPV, XIII, 378]

Dans cette scène de prêche, la figure du prélat qui écoute le prédicateur nous fait imaginer les paroles de ce dernier, ainsi le peintre exprime le sujet de la peinture par le geste de l'écoute. De même, dans le *Salon de 1765*, Briard représente *Une Saint Famille* sur laquelle le salonier décrit : « C'est un assez bon petit tableau. Ce docteur de la loi qui lit est d'assez beau caractère ; ce Joseph qui l'écoute, écoute fort bien » (DPV, XIV, 204). Comme la figure du prélat d'Amédée Vanloo, cette fois la figure de Joseph qui écoute la loi implique une partie centrale du sujet de la peinture, à savoir la piété de Joseph. Le geste d'écoute se présente aussi dans un sujet qui n'est pas entièrement lié à l'écoute et qui est plutôt la représentation d'une scène historique. Dans le *Salon de 1767*, une figure secondaire qui écoute dans la scène nous suggère les paroles des figures principales dans la *Tête de Pompée présentée à César* de Lagrenée :

Il y a derrière Caesar, un beau jeune chevalier romain assis ; il a les yeux attachés sur la tête. Debout derrière Caesar et ce chevalier, tout à fait à droite, un vieux chef de légion regarde le même objet avec une attention, et une surprise mêlée de douleur. Dans l'autre barque, autour de l'esclave, l'artiste a placé des vases précieux et d'autres présents. Tout à fait à gauche, sur l'extrémité de la toile, dans la demi-teinte, un compagnon de Ménodote ; il est debout. Il écoute. [DPV, XVI, 145]

Cette description des gestes de figures secondaires accentue la scène d'horreur de la présentation de la tête de Pompée, et un compagnon qui écoute nous fait nous focaliser sur le déroulement dramatique, sur les paroles des personnages principaux. Bien que la description de l'écoute soit succincte, la présence du personnage secondaire, le compagnon, devient

significative. En adoptant la posture d'un spectateur, curieux de l'événement, son geste d'écoute intensifie le focus sur le sujet principal de la scène. Cette subtile mise en abîme non seulement attire l'attention sur le récit, mais amplifie également l'impact de la scène de la tête décapitée, grâce au geste silencieux de cette figure secondaire. De la même façon, le *Jésus-Christ à l'âge de douze ans, conversant avec les docteurs de la Loi* de Renou au Salon de 1767 est décrit à partir de ses figures secondaires :

Le jeune enfant occupe le centre de la toile. Il est debout. Il a le regard et la main droite tournés vers le ciel. Il a bien l'air d'un petit enthousiaste à qui ses parents ont tant répété qu'il était charmant, qu'il avait de l'esprit comme un ange, et qu'en vérité il était le messie, le sauveur de sa nation, qu'il n'en doute pas. À droite, deux Pharisiens l'écoutent debout. [DPV, XVI, 457]

Même si la scène principale réside dans les actions de Jésus-Christ, les deux Pharisiens qui écoutent souligne le sujet de la peinture qui est la conversation entre le Christ et les docteurs. Le *Jugement de Midas* de Bonieu dans le même Salon est décrit par ce *topos* de l'écoute, avec une réitération de remarques sur les figures qui écoutent :

Midas a déjà prononcé en lui-même. Il serre la main au satyre, et les oreilles commencent à lui pousser. [...] une grande figure de face, [...]. Elle est sur un plan entre le satyre et Midas. Elle écoute. [...] plus sur le fond, deux femmes dont l'une écoute et l'autre fait signe à quelqu'un qui est au loin d'accourir pour entendre. [DPV, XVI, 465-466]

Ainsi, dans cette scène de jugement, Diderot remarque plusieurs figures secondaires qui écoutent pour rehausser le sujet de la peinture.

Les figures qui écoutent se présentent aussi dans les scènes de genre de Greuze pour attirer l'attention des spectateurs sur le sujet de la peinture. Dans l'*Accordée de village* [Fig. 13] au Salon de 1761, le salonnier décrit l'écoute de toutes les figures sauf celle du père : « Il [le tabellion] écoute ce que le père dit à son gendre. Le père est le seul qui parle. Le reste écoute, et se tait » (DPV, XIII, 268). De cette façon, l'attention des autres figures dans la scène, qui se dirige vers le père qui parle, nous fait nous concentrer sur le mouvement central du sujet de la toile, à savoir l'autorité du père qui s'apprête à conclure le mariage de sa fille. De même, cet aspect apparaît également dans la *Piété filiale* [Fig. 14] au Salon de 1763 où la figure du père paralytique attire l'attention des autres figures autour de lui : « Chacun ici a précisément le degré d'intérêt qui convient à l'âge et au caractère. [...] Le gendre paraît le plus touché, parce que c'est à lui que le malade adresse ses discours et ses regards. La fille mariée paraît écouter plutôt avec plaisir qu'avec douleur » (DPV, XIII, 396). Le salonnier remarque, par leurs degrés

d'intérêt différents, l'écoute des diverses figures qui composent la scène, et il va plus loin en évoquant la critique des autres spectateurs :

Ils disent aussi que cette attention de tous les personnages n'est pas naturelle ; qu'il fallait en occuper quelques-uns du bonhomme, et laisser les autres à leurs fonctions particulières ; [...] Le moment qu'ils demandent est un moment commun, sans intérêt ; celui que le peintre a choisi, est particulier. Par hasard il arriva ce jour-là que ce fut son gendre qui lui apporta des aliments, et le bonhomme touché lui en témoigna sa gratitude d'une manière si vive, si pénétrée qu'elle suspendit les occupations et fixa l'attention de toute la famille. [DPV, XIII, 397]

Ainsi, Diderot défend la peinture et le choix de dramatiser une scène quotidienne *a priori* peu susceptible de déclencher des réactions d'écoute aussi unanimement marquées. Ce cas nous permet de comprendre que Diderot, parfois contre l'avis de certains de ses contemporains, accorde véritablement une place centrale à la dramaturgie du geste, y compris dans des scènes qui ne sont ni monumentales ni grandioses. L'attention convergeant sur le paralytique suggère l'écoute des autres figures et incite les spectateurs à se concentrer sur le sujet central, qui est celui de la compassion envers le paralytique. Le geste fait apparaître un sentiment qui sinon ne serait que diffus dans la scène.

Ce rôle des figures secondaires qui écoutent est développé dans la série de Greuze du *Fils ingrat* et du *Fils puni* au Salon de 1765. Dans ces scènes, il existe une sorte de « cacophonie » qui attire l'attention (et l'écoute) de plusieurs figures. Par exemple, dans le *Fils ingrat*, le fils semble écouter la parole de sa sœur aînée par son geste (il tire son habit), et en même temps il apparaît un personnage secondaire « le plus jeune de tous [qui] a l'air intimidé et stupéfait » (DPV, XIV, 197) en écoutant les sons de la scène qui est constituée aussi par les aboiements du chien. Par la suite, dans la scène pathétique du *Fils puni*, le salonnier remarque les gestes de chaque personnage afin d'exprimer le sujet :

Le vieillard mort est étendu sur ce lit ; [...]. On voit à ses pieds sur une escabelle de paille le cierge bénit qui brûle et le bénitier. La fille aînée assise dans le vieux confessionnal de cuir, a le corps renversé en arrière, dans l'attitude du désespoir, une main portée à sa tempe, et l'autre élevée et tenant encore le crucifix qu'elle a fait baiser à son père. Un de ses petits enfants effrayé s'est caché la tête dans son sein ; l'autre, les bras en l'air et les doigts écartés, semble concevoir les premières idées de la mort. La cadette placée entre la fenêtre et le lit, ne saurait se persuader qu'elle n'a plus de père, elle est penchée vers lui, elle semble chercher ses derniers regards, elle soulève un de ses bras, et sa bouche entrouverte crie : Mon père, mon père, est-ce que vous ne m'entendez plus ?... La pauvre mère est debout, vers la porte, le dos contre le mur, désolée, et ses genoux se dérobent sous elle. Voilà le spectacle qui attend le fils ingrat. Il s'avance, le voilà sur le pas de la porte. [...] Il entre. C'est sa mère qui le reçoit ; elle se tait, mais ses bras tendus vers le cadavre lui disent : Tiens, vois, regarde : voilà l'état où tu l'as mis ! ... [DPV, XIV, 198-199]

Dans cette énumération des gestes des figures de la scène, nous pouvons repérer encore une fois plusieurs écoutes comme par exemple la parole de la cadette qui serait écoutée par les autres membres de la famille et la parole de la mère qui est exprimée par le geste de ses bras tendus vers le père décédé. Les nombreux gestes minutieux de diverses figures – réagissant à la perte du père – accentuent le sujet de la scène par leur caractère silencieux : en observant ces actions muettes, nous sommes amenés à nous projeter sur ces personnages, voire à nous concentrer sur ce que « dit » la toile.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons pu observer comment le sens de l'ouïe est paradoxalement mis en jeu d'une façon subtile et cruciale dans les cas de scènes silencieuses. Il en ressort que, plus que des cas particuliers où le silence sert la dramatisation de la scène, le silence est une caractéristique fondamentale de la peinture, pensée comme un art muet. En partant d'une réflexion sur la privation de ce sens, nous avons vu, en effet, que la peinture est considérée comme une poésie muette depuis l'Antiquité. Nous avons pu alors comprendre les enjeux des évocations du silence dans les descriptions de Diderot, d'autant plus importantes que, dans le cas du salonnier, le silence peut aussi caractériser le processus d'écriture, lorsque, faisant face à des toiles, le salonnier ne sait pas quoi dire, quoi ajouter à la représentation picturale par ses mots. Le silence est donc un concept triplement central dans les *Salons*. Cela s'est traduit de prime abord dans les compositions muettes de Chardin, qui représente le caractère silencieux des objets non-vivants par sa technique et par sa matière. Nous avons étudié ensuite la notion de repos, qui montre bien le caractère silencieux dans les différents genres de peinture. Puis, la particularité du silence dans les paysages a été prise en compte : les deux styles de paysage, celui du paysage héroïque et celui du paysage champêtre, mettent en jeu le silence pour des raisons différentes qui ont trait à la force de la contemplation et à la suggestion d'une réflexion métaphysique. En allant plus loin, nous avons vu comment le genre des ruines présente une ambiance silencieuse, à travers la poétique des ruines de Diderot, en étudiant des peintres de ruine comme Robert, Demachy, et Servandoni. Enfin, nous avons vu comment le silence des scènes, et le silence intrinsèque aux genres picturaux, confère une dimension théâtrale aux gestes des figures, que ce soit pour suggérer le cri par un bouche ouverte ou pour accentuer tel ou tel aspect de la scène par d'autres gestes. Le silence, objet de théâtre autant que de composition picturale, limite indépassable de la peinture et vecteur efficace de son drame, est ainsi un objet central dans la prise en compte de l'ouïe dans les *Salons*.

Troisième partie : Au-delà de cinq sens

Chapitre 7. Sentir les œuvres d'art

Jusqu'à l'époque des Lumières, le sentiment est d'abord pensé comme une faculté par laquelle on perçoit le monde extérieur à l'aide des organes. On entend surtout dans le nom *sentiment* la substantivation du verbe *sentir* dans son acception la plus physiologique. Pour les spectateurs dans les expositions, le sentiment renvoie surtout au processus par lequel ils discernent les œuvres d'art au moyen de différentes sortes de perceptions corporelles, qui créent chacune un sentiment propre. Le sentiment est ce qui résulte de l'activation des sens par la contemplation de l'œuvre. Comme spectateur des *Salons*, Diderot s'appuie lui aussi sur les illusions picturales que lui procurent ses sentiments, c'est-à-dire l'activation des cinq sens corporels – la vue, le toucher, l'ouïe, l'odorat et le goût. En outre, la polysémie du terme *sentiment*¹ doit se comprendre dans le contexte des débats intellectuels de l'époque étant donné que le siècle des Lumières est très marqué par l'empirisme et le sensualisme britanniques. Le sensualisme se propage dans toute l'Europe en mettant l'accent sur la perception sensorielle afin d'analyser le monde extérieur à partir des sensations corporelles².

La compréhension de l'acte de *sentir* est alors marquée par l'empirisme, selon lequel l'expérience sensible fonctionne comme un facteur primordial, et ce en se référant aux deux « portée[s] soit plutôt affective, soit plutôt cognitive³ » du *sentiment*. Le sentiment cognitif s'apparente au jugement construit à partir des expériences d'un organe sensoriel, idée qui est étayée par les empiristes comme Hutcheson. D'autre part, le sentiment affectif fonctionne à travers l'émotion, une position développée par des philosophes comme Shaftesbury et Reid qui considèrent l'amour et l'admiration comme des facteurs de connaissance « qui ne sont en rien analogues à des sens externes, même si on peut dire qu'avoir ces dispositions affectives, c'est se doter d'une telle sensibilité⁴. » Le « détecteur⁵ » du sentiment dépend ainsi d'un organe ou

¹ Sur la discussion autour de ce terme sentiment chez les philosophes de l'époque, voir Laetitia SIMONETTA, *La Connaissance par sentiment au XVIIIe siècle*, Honoré Champion, Paris, 2018 ; sur son influence esthétique en France, voir Annie BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Pisa, Pacino, 1984.

² Voir la définition de l'*Encyclopédie*, Volume XV, 1765, p. 34b, « Sensations (Métaphysique.) » : elles « sont des impressions qui s'excitent en nous à l'occasion des objets extérieurs. Les philosophes modernes sont bien revenus de l'erreur grossière qui revêtait autrefois les objets qui sont hors de nous des diverses *sensations* que nous éprouvons à leur présence. [...] » Cette focalisation sur l'observation du monde extérieur se manifeste par le développement des sciences de l'époque dans lesquelles les philosophes s'attachent à leur perception du monde extérieur, comme en témoignent les progrès de la géologie, la minéralogie, la botanique, la zoologie et la physiologie.

³ Laurent JAFFRO, *La Couleur du goût, psychologie et esthétique au siècle de Hume*, op. cit., p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Ibid.* Ce terme est emprunté à Laurent Jaffro qui indique dans son analyse les éléments qui relèvent des sentiments cognitif et affectif. *Détecteur* n'apparaît dans le *Dictionnaire de l'Académie française* qu'à l'édition actuelle (9^{ème} édition), et dans un sens plus concret, mais qui a le mérite de proposer une image pertinente pour le sensualisme : « Détecteur (Technique.) Appareil ou dispositif permettant de détecter. *Détecteur d'ondes. Détecteur de métaux,*

d'une émotion, toutefois il serait absurde de séparer ces deux éléments de façon stricte, comme s'ils étaient absolument autonomes, car les philosophes comme Reid¹ observent ces sentiments cognitif et affectif en même temps tout en tenant compte du fait qu'on ne peut pas ressentir chacun de ces sentiments de façon interchangeable et arbitraire. À proprement parler, on ne choisit pas de recevoir ou non le sentiment par notre organe et de sentir affectivement le monde extérieur. Or, malgré l'intrication des deux pôles cognitif et affectif, de nombreux philosophes commencent à placer l'accent sur l'émotion, contre les conceptions admises précédemment qui associaient plutôt sentiment et raison. Ce glissement dérive des travaux de philosophes comme Hume et Hutcheson, qui prennent conscience du rôle du jugement moral dans le sentiment cognitif ; pour eux, en effet, la morale « est liée au sentiment de plaisir ou de douleur, qui serait davantage du côté d'une impression de réflexion plutôt que d'une idée². » Autrement dit, la place du sentiment affectif s'élargit en mettant au premier plan l'impression du récepteur. Le sentiment, loin d'être une simple impression reçue passivement, devient le fondement émotif essentiel de la morale et de l'esthétique, en conditionnant le jugement moral et le jugement de goût, qui ne sont plus pensés comme des opérations uniquement et strictement rationnelles.

Par ailleurs, dans sa *Règle du goût* (1757), Hume va plus loin en développant l'idée de la singularité du sentiment : « Tout sentiment est juste, parce que le sentiment ne se rapporte à rien qui le dépasse [All sentiment is right; because sentiment has a reference to nothing beyond itself³] ». Cette caractéristique indépendante du sentiment suggère que le sentiment bute sur la *subjectivité*, celle-ci s'appliquant également à la considération de la beauté chez Hutcheson⁴. Ce qui avait pu rendre la sensation suspecte dans la tradition philosophique est précisément ce qui devient le garant de sa vérité : son unicité incommunicable dans le sujet. Les fluctuations philosophiques du raisonnement au sentiment donnent lieu à la revalorisation du sentiment au XVIII^e siècle où l'axiologie du sentiment se construit autour des différentes définitions des

de mines. Détecteur de grisou, de fuites de gaz. Détecteur d'incendie, appareil de surveillance qui déclenche l'alarme en cas d'incendie. »

¹ En ce qui concerne la réflexion sur le sentiment chez Reid, voir Sabine ROESER, « Reid and Moral Emotions », *The Journal of Scottish Philosophy*, 7(2), DOI: 10.3366/E1479665109000438, pp. 177-192. Sur ces deux types de sentiments, Sabine Roeser affirme dès son introduction, p. 178 : « Le jugement et le sentiment constituent en même temps ce que Reid appelle les sentiments. [The judgement and the feeling together constitute what Reid calls sentiments.] »

² Lisa BROUSSOIS, « Anatomie du sens moral : Hume et Hutcheson », *Philonsorbonne* [En ligne], 7 | 2013, mis en ligne le 18 décembre 2013, consulté le 08 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/philonsorbonne/478> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/philonsorbonne.478>, p. 50.

³ David HUME, *Essais sur l'art et le goût*, Texte anglais, Traduction par Michel Malherbe, Vrin, Paris, 2010, p. 82-83.

⁴ Hutcheson développe le sens de la beauté en faisant l'analogie entre le sens externe (les cinq sens) et le sens interne (le sens moral ou de beauté) dans sa *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* (1725), *op. cit.*

philosophes (voir Annexe 1). Les définitions du sentiment à l'époque se répartissent majoritairement en deux camps qu'on a examinés ci-dessus, les perceptions cognitives et affectives. Dès les définitions de l'Académie française, le sentiment a été considéré non seulement comme une sensation corporelle perçue par l'organe mais aussi comme une affection suivie d'une sensibilité. De même, des philosophes comme Descartes, Hutcheson, Lelarge de Lignac, Condillac, Buffon articulent dans leurs définitions ces deux aspects concomitants du sentiment. Il existe d'ailleurs des philosophes qui mettent l'accent sur l'aspect physique comme Malebranche, Mérian et Rousseau ; en se concentrant sur le caractère sensible du corps, ils développent leurs théories à partir de l'idée d'une précision du sentiment intérieur basé sur l'âme. En particulier, chez du Bos et chez Diderot, la définition du sentiment s'établit autour des œuvres d'art, car, pour ces philosophes, le sentiment joue le rôle premier et paradigmatique de perception de la qualité des arts. Nous pouvons approfondir le côté esthétique du sentiment en associant les idées de philosophes du XVIII^e siècle aux idées de Diderot, qui est philosophe avant de devenir critique d'art. La notion du sentiment et sa fonction esthétique chez Diderot peuvent être éclaircies à l'aune de différentes théories philosophiques. Ce processus nous aiguille sur les réflexions esthétiques particulièrement sollicitées dans les *Salons*. En regardant les œuvres d'art exposées, le philosophe Diderot prend conscience de la perception sensorielle par le cas précis de la sensation provoquée par l'art et de la connaissance que l'on peut en tirer, à travers ses organes, mais c'est aussi l'occasion de faire l'expérience du sentiment affectif suscité par les différents genres de peinture. En outre, Diderot développe ses idées sur le sentiment en l'associant à l'âme : les passions et le sentiment intérieur apparus dans l'art deviennent un facteur crucial dans le jugement du mérite de telle œuvre d'art, facteur qui est accompagné de la valeur morale provenant de la sensibilité de l'âme.

Au sein de la diversité des idées philosophiques et esthétiques, l'abbé du Bos se présente comme un intermédiaire et en même temps comme un prédécesseur. Il se réfère non seulement au siècle précédent, mais aussi fait progresser la réflexion sur le sentiment exécuté dans l'art. Ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* publiées en 1719 consacrent une théorie esthétique qui met en avant le sentiment. L'abbé du Bos se veut en effet un précurseur du sentiment en le légitimant comme une qualité des œuvres d'art. Il déclare le but de l'art en termes d'émotion, contre une conception du canon héritée de l'âge classique :

Non seulement le public juge d'un ouvrage sans intérêt, mais il en juge encore ainsi qu'il en faut décider en général, c'est-à-dire, par la voie du sentiment, et suivant l'impression que le poème ou le tableau font sur lui. Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent. Un ouvrage qui

touche beaucoup, doit être excellent à tout prendre. Par la même raison l'ouvrage qui ne touche point et qui n'attache pas, ne vaut rien ; et si la critique n'y trouve point à reprendre des fautes contre les règles, c'est qu'un ouvrage peut être mauvais, sans qu'il y ait des fautes contre les règles, comme un ouvrage plein de fautes contre les règles, peut être un ouvrage excellent¹.

Cette réflexion de du Bos fait non seulement primer l'efficacité émotive de l'œuvre d'art comme critère de sa réussite sur sa conformité au canon artistique, mais elle valorise le jugement du public naïf sur celui du critique. Alors même que l'effet est intérieur, subjectif, et vaut pour son unicité, sa portée devient universelle. Que Diderot, revendiquant de ne pas être un critique mais un simple amateur d'art, se lance dans le projet des *Salons* témoigne de l'influence de telles idées dans les cercles intellectuels des Lumières. Le sentiment fonde la légitimité de l'art, sa prétention à l'universel et sa valeur épistémologique. Cette nécessité de toucher le spectateur s'apparente à une invitation à l'agitation de l'âme des spectateurs, puisque « [l]'âme a ses besoins comme le corps ; et l'un des plus grands besoins de l'homme est celui d'avoir l'esprit occupé. L'ennui qui suit bientôt l'inaction de l'âme est un mal si douloureux pour l'homme². » Rappelons que la notion de sentiment est étroitement liée à l'âme dans les différentes définitions des philosophes, y compris celle de l'Académie française [Annexe 1]. Le sentiment effleure à travers l'âme et, de cette manière, seule l'évocation des émotions qui entraînent l'agitation de l'âme nous sauve de l'ennui en face des œuvres d'art. En dépassant la considération cognitive du sentiment chez Descartes qui ne dissocie pas le corps et l'âme, du Bos conçoit une âme sensitive qui « ne va pas jusqu'à la raison [et qui] s'efface bientôt³ ». Ainsi, nous pouvons voir que la conception de du Bos se penche plutôt sur l'émotion pure ressentie par l'âme des spectateurs sans tenir compte de leur raisonnement. L'insistance sur le sentiment dans l'art implique inévitablement une considération sur le spectateur puisque celui-ci est un sujet qui perçoit directement l'effet de l'art. Ces réflexions de du Bos entraînent un avancement esthétique à l'époque où le sentiment et le spectateur sont relégués au second plan au regard de l'emprise des règles esthétiques et des Académiciens⁴. Ainsi, la place du spectateur est revalorisée puisque le centre d'intérêt et de gravité de l'art se déplace vers le sentiment éveillé chez les destinataires, ceux-ci ressentant des sentiments en tant que subjectivités. Le centre de

¹ Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Sixième édition, partie II, section XXII, Paris, Pissot, 1755, p. 310.

² *Ibid.*, Partie I, section I, p. 6.

³ *Ibid.*, I, III, p. 26.

⁴ Bien que les Conférences de l'Académie Royale (à partir de 1667) reconnaissent le sentiment de tout le monde en se réclamant « libre à tous ceux de l'Académie de dire leur sentiment », la place du sentiment affectif et du spectateur amateur est limitée avant que Du Bos expose ses idées dans ses *Réflexions*. Sur ce point, voir Annexe 2.

l'intérêt se dirige de cette manière vers le sentiment des spectateurs à la lumière de la théorie de du Bos. Après avoir souligné le rôle du sentiment, du Bos explique que le sentiment nous instruit en dépassant notre raison : « le sentiment enseigne bien mieux si l'ouvrage touche, et s'il fait sur nous l'impression qu'il doit faire, que toutes les dissertations composées par les critiques, pour en expliquer le mérite, et pour en calculer les perfections et les défauts¹. » Cette conception est plus tributaire de l'âge classique et du *placere et docere* (plaire et instruire) qui est au centre de tous les arts poétiques de l'époque, mais, reprise dans le contexte d'une revalorisation du sentiment, cette maxime sert surtout à souligner que privilégier l'effet émotionnel ne signifie pas renoncer à la possibilité de connaître par l'art. On va continuer à trouver dans l'art un moyen de s'instruire, même si le sentiment passe au premier plan, précisément parce que le développement des théories philosophiques permet de penser la sensation et l'émotion comme des vecteurs privilégiés de la connaissance. De ce fait, le côté affectif dans les œuvres d'art commence à montrer sa supériorité par rapport au côté cognitif au fur et à mesure que le sentiment du spectateur devient un élément essentiel dans l'esthétique en plus de la technique des artistes. Le sentiment provoqué est alors le fondement du jugement esthétique : « [c]e n'est qu'à l'aune de ce critère qu'on peut juger si une œuvre d'art est réussie² » selon l'analyse de Laetitia Simonetta. Les théoriciens de l'art et les spectateurs se mettent à se focaliser sur le sentiment éveillé dans les œuvres d'art pour apprécier les qualités des œuvres qui émeuvent les spectateurs en touchant leurs âmes.

Le tournant dans les conceptions sur la place du sentiment dans la critique d'art se manifeste ainsi dans les idées de du Bos. Par la suite, de nombreux théoriciens présentent leurs idées sur le sentiment (Voir Annexe 2), ce qui montre l'influence de la théorie de du Bos sur les critiques d'art ultérieurs comme La Font de Saint-Yenne, Jean-Bernard Le Blanc et Charles-Nicolas Cochin, et bien sûr Diderot³, dont les comptes rendus font une place première au sentiment. Quand l'Académie Royale restreignait l'usage du sentiment aux seuls Académiciens, l'amateur d'art qu'est Diderot met en avant après du Bos l'importance d'émouvoir le spectateur.

¹ Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, II, XXII, *op. cit.*, p. 310-311.

² Laetitia SIMONETTA, *La Connaissance par sentiment au XVIII^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 2018, p. 382. Cette étude sur la connaissance par le sentiment du point de vue philosophique nous donne une analyse précise pour approcher la genèse du traitement moderne du sentiment chez les différents philosophes. Grâce à l'annexe de cet ouvrage, nous avons pu comparer les idées philosophiques avec les idées esthétiques de Diderot [Annexe 1].

³ Pour Sylvain Menant, l'abbé Du Bos doit être considéré même comme critique d'art : « On est donc en droit de conclure que Jean-Baptiste Du Bos, cet esprit si fin et cet homme si cultivé, a bien fait œuvre de critique d'art, quoique son œuvre dans ce domaine précède de plusieurs décennies l'époque où l'on a l'habitude de situer en France l'essor de cette partie de la littérature, avec les *Salons* de Diderot. » Sylvain MENANT, « L'abbé du Bos, critique d'art », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2 (Vol. 111), p. 259-267. DOI : 10.3917/rhlf.112.0259. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-2-page-259.htm>

Les dictionnaires de Pernety et de Watelet envisagent le sentiment en l'appliquant restrictivement aux œuvres d'art historiques, religieuses qui représentent des sujets nobles. Or, le sentiment pathétique suscité par différents sujets de peinture chez Watelet peut être lié à un des enjeux majeurs chez Diderot : tandis que du Bos restreint la représentation du sentiment aux genres historique et religieux en demandant aux spectateurs d'être cultivés, Diderot met l'accent sur le sentiment provoqué dans les œuvres d'art quel que soit leur sujet. Comme la Font de Saint-Yenne, Diderot va au-delà des règles de l'Académie comme de l'approche restrictive du sentiment par du Bos. En outre, comme l'indique Cochin, Diderot considère le sentiment des artistes dans leur exécution comme un facteur essentiel de transmission du sentiment dans les œuvres d'art.

Le paradigme esthétique commence à changer avec l'évolution des idées sur le sentiment. Quant à Diderot, même s'il élabore la définition du « Beau » de son *Encyclopédie* à partir de la perception de rapports (qui est une approche plus abstraite), il ne laisse pas de côté la sensation qu'il ressent avec ses expériences accumulées : « Le sentiment du beau est le résultat d'une longue suite d'observations ; et ces observations quand les a-t-on faites ? En tout temps, à tout instant » (Salons, IV, 382). Le salonnier prend conscience non seulement du raisonnement sur les œuvres d'art exposées, mais aussi de chaque sensation ressentie « à tout instant ». De ce fait, ses expériences du Salon et l'élaboration de ses théories esthétiques proviennent des sentiments qu'il ressent tout au long de sa visite expérimentale : les *Salons* deviennent de cette manière une sorte de recueil des sentiments de Diderot où le salonnier exprime sans détours les sensations provoquées par les œuvres d'art. Cet aspect se montre plusieurs fois dans ses *Salons*. À la fin du *Salon de 1763*, Diderot écrit : « Voilà, mon ami, tout ce que j'ai vu au Salon. [...] J'ai senti, et j'ai dit comme je sentais » (DPV, XIII, 414). Par la répétition du verbe « sentir », et par le polyptote induit, Diderot entend souligner qu'il n'y a aucune distance entre ce qu'il a senti et ce qu'il consigne par écrit, il place un signe de stricte égalité entre *ce qu'il a senti* et *ce qu'il a dit*, en suggérant au passage que cette stricte sincérité fait la vérité et l'intérêt de son ouvrage de spectateur amateur. La même mise en avant du sentiment se retrouve au commencement du *Salon de 1771*, il s'adresse à son ami Grimm encore une fois en utilisant le terme sentiment : « Dans le dessein de vous épargner de l'incertitude, vous avez exigé de mon amitié que je vous ferais part de tout ce que j'y verrais, et que je joindrais à ce récit mon sentiment sur chaque ouvrage [...] » (Salons, IV, 133). Ses comptes rendus rassemblent ses propres sentiments subjectifs de spectateur, qu'il invite ses lecteurs à ressentir. Ces expériences du sentiment se présentent de différentes façons dans les *Salons*, si

l'on considère les notions comme celles d'âme et de passion qui sont étroitement liées au sentiment.

7.1. Le sentiment dans les œuvres d'art

La représentation du sentiment dans les œuvres d'art s'impose comme une qualité pour la critique d'art : depuis l'esthétique antique d'Aristote qui érige la *catharsis*¹ comme le mérite suprême de la mimésis tragique, l'accentuation de l'émotivité se poursuit chez de nombreux théoriciens d'art au XVIII^e siècle. L'art parvient à exprimer le sentiment, à le transmettre à travers son illusion, et petit à petit le plaisir des arts est lié à cette illusion qui fait ressentir des effets, comme le dit Watelet : « L'effet, en peinture, est pour le spectateur cette volupté, ce plaisir qu'il cherche et qu'il s'attend à ressentir². » La transmission émotionnelle se réalise par l'éveil des sensations chez les spectateurs, cette caractéristique sensualiste montrant que l'effet de l'art peut venir du sentiment. L'abbé du Bos renforce cette idée dans son ouvrage en employant tous les ressorts du « langage pathique³ » constitué de termes émotionnels comme les verbes « éprouver, affliger », les substantifs « plaisir, affliction, douleur ». Afin de faire émerger le sentiment à la surface, les artistes recourent à l'expérience de chaque spectateur, d'où naissent différentes formes de sensation, selon l'idée que « la sensation, en se propageant du corps à l'âme, donne accès à la beauté d'une œuvre⁴. » Le plaisir procuré par l'illusion de l'art se prolonge à l'aide du sentiment : le spectateur transporté par l'illusion des œuvres ressent les émotions qui sont représentées, qui déposent en lui comme une image résiduelle. La transmission des émotions constitue ainsi le plaisir de l'appréciation des œuvres d'art, qui arrivent à toucher les spectateurs, à réaliser leur but selon du Bos. L'émotivité ne réside pas dans la connaissance esthétique mais plutôt dans les impressions du récepteur selon Watelet qui emprunte ses mots à Quintilien : « De l'art, les savants goûtent la théorie, et les ignorants le

¹ Aristote souligne que la *catharsis* est nécessaire dans la tragédie pour que cette dernière accomplisse son office sur les spectateurs. Le philosophe écrit dans sa *Poétique* : « La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration (*catharsis*) de ce genre d'émotions. » dans ARISTOTE, *La Poétique*, Chapitre VI, 49b 24, Traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 53. Sur le développement de cette notion de la *catharsis* d'Aristote, voir Stephen HALLIWELL, « La psychologie morale de la catharsis. Un essai de reconstruction », *Les Études philosophiques*, 2003/4 (n° 67), p. 499-517. DOI : 10.3917/leph.034.0499. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2003-4-page-499.htm>

² Watelet entame ainsi son explication sur l'effet de peinture dans l'article « Effet » (terme de Peinture), *Encyclopédie*, vol. V, 1755, p. 406a.

³ Katalin BARTHA-KOVÁCS, *L'expression des passions dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*, op. cit., p. 47.

⁴ Stéphanie LOUBÈRE, « La critique de l'effet dans les Salons de Diderot », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 64.

plaisir qu'il leur procure [*Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*¹]. » Cette distinction entre les connaisseurs et les ignorants implique que le plaisir de l'art appartient à tout le monde, aux impressions de chaque individu, autrement dit à la subjectivité des émotions de chacun. Quant à Diderot, il prend une position plus nuancée que Watelet en soulignant non seulement le plaisir du raisonnement théorique, mais aussi celui de la sensation provoquée dans les œuvres d'art. Fréquemment, le salonnier influencé par du Bos transmet ses impressions en mettant l'accent sur les émotions représentées dans les œuvres d'art. En tant qu'amateur d'art et spectateur, le salonnier ne cesse de mentionner les émotions représentées dans les œuvres exposées afin de faciliter la transmission de leurs effets.

7.1.1. Un sujet conforme au sentiment

Parmi les éléments constitutifs majeurs de la représentation du sentiment dans les œuvres d'art, le sujet occupe une place centrale étant donné la prédominance à l'époque des œuvres qui contiennent une histoire, une narration. À travers l'histoire contenue dans la peinture, il n'est pas difficile de capter le sentiment représenté en regardant la toile. Ainsi s'explique aussi la prééminence de la peinture d'histoire, qui convoque des moments émotionnels de l'histoire et de la religion aussi bien que la poésie et le théâtre : « Le genre historique est le plus considérable en peinture ; il consiste à unir plusieurs figures ensemble qui représentent un sujet tiré de la fable ou de l'histoire, ou purement allégorique². » Les émotions des spectateurs s'éveillent à la reconnaissance d'un sujet connu, accompagné de scènes édifiantes, pathétiques : « [c]omme la tragédie, elle [la peinture] aspire à donner le frisson³ » aux spectateurs, dans une optique toute cathartique. Ce frisson, excité intérieurement par la peinture, incite le spectateur à dépasser les sensations superficielles transmises par les cinq sens, et le récepteur en vient à ressentir les sentiments en regardant la scène picturale comme s'il faisait face à la vraie scène représentée en deux dimensions.

Dans les *Salons*, Diderot remarque sans cesse les sujets de peinture qui entraînent les sentiments. En l'occurrence, c'est plutôt le choix du sujet lui-même qui importe dans l'évocation du sentiment que l'expression des sentiments dans les toiles. Dès son premier *Salon*

¹ La phrase de Quintilien concernant la composition poétique est : « *Docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem* » [les gens cultivés apprécient l'harmonie par les règles de l'art, et ceux même qui ne le sont pas par le plaisir qu'elle leur cause] (Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 4, 116, traduction de Henri Bornecque, Classiques Garnier, 1934). D'évidence l'article « Peinture » écrit par Jaucourt dans l'*Encyclopédie* (tome XII, 1765, p. 267a) y fait écho : « Son attrait frappe et attire tout le monde, les ignorants, les connaisseurs et les artistes mêmes ».

² Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ...*, op. cit., p. 323.

³ Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, op. cit., p. 45.

du 1759, Diderot s'exclame face à une scène religieuse représentée par Parrocel : « Agar chassée par Abraham, errante dans le désert, manquant d'eau et de pain et s'éloignant de son fils qui expire. Quel sujet ! La misère, le désespoir, la mort » (DPV, XIII, 80). La scène représentée se résume en quelques termes liés au sentiment, à la lumière de son histoire religieuse sans mentionner l'expression des personnages ou la technique du peintre. Même concentration sur le seul sujet dans le *Salon de 1761*, notamment face aux scènes de Deshays, que Diderot ne cesse d'admirer au point de l'appeler le « premier peintre de la nation » (DPV, XIII, 236). Ses *Saint André* et *Saint Benoît* qui suffisent à émouvoir le salonnier : « Sa scène vous attache et vous touche. Elle est grande, pathétique et violente » (DPV, XIII, 236). Même réaction face aux esquisses de Deshays présentées quatre ans plus tard, le *comte de Comminge à la Trappe* et *l'Artémise ou tombeau au Mausole* : « Oh ma foi, on retrouve ici le génie de l'homme en entier. Ces deux esquisses sont excellentes. La première est pleine de vérité, d'intérêt et de pathétique » (DPV, XIV, 98). L'insistance sur le sentiment lié au sujet se voit par la récurrence du terme « pathétique », définit comme « cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte qui émeut, qui touche, qui agit le cœur de l'homme¹. » Même si cette définition se concentre sur la poésie, le pathétique est étroitement lié au sentiment ; rappelons l'objectif de l'art, établi par du Bos, de toucher et émouvoir le spectateur.

L'association entre pathétique et sujet religieux se retrouve dans les critiques que Diderot adresse en 1767 au *Triomphe de la Justice* par Durameau :

Quoi donc ? est-ce que ce sujet de l'Innocence implorant le secours de la Justice, n'était pas assez beau, assez simple, pour fournir à une scène intéressante et pathétique. Je donnerais tout ce fatras pour le seul incident du tableau d'un peintre ancien, où l'on voyait la Calomnie, les yeux hagards, s'avançant une torche ardente à la main, et traînant par les cheveux, l'Innocence sous la figure d'un jeune enfant éploré qui portait ses regards et ses mains vers le ciel. [DPV, XVI, 438]

Dans cette scène, l'incompatibilité de la figure de l'Innocence avec le sujet pathétique est critiquée par Diderot, indice de son attention à la représentation du sentiment. Dans le même Salon, au sujet du *Massacre des Innocents* d'Ollivier : « Ce sont les incidents singuliers et pathétiques qu'entraîne une pareille scène qu'il faut savoir imaginer » (DPV, XVI, 455). Après avoir indiqué le sentiment entraîné par un enfant expirant entouré de la tendresse maternelle, le salonnier met l'accent à nouveau sur un pathétique qui repose plus particulièrement sur la pitié et de la compassion : les spectateurs peuvent ressentir la scène pathétique en observant la situation de figures qui font face à un risque ou à un sacrifice.

¹ Article « Pathétique » (*Éloquence, Poésie, Art oratoire*), *Encyclopédie*, vol. XII, 1765, p. 169b.

La présence du danger est relevée par Diderot dans d'autres genres que les scènes historique et religieuse : le paysage par exemple peut représenter une scène périlleuse dans la nature, comme l'*Autre Naufrage au clair de lune* de Vernet en 1765 : « Considérez bien ces hommes occupés à réchauffer cette femme évanouie au feu qu'ils ont allumé sous une roche, et dites que vous avez vu un des groupes les plus intéressants qu'il fût possible d'imaginer. Et cette scène touchante, comme elle est éclairée ! » (DPV, XIV, 138) Même soulignement du pathétique lorsqu'il décrit *Un Naufrage* de Loucherbourg exposé au Salon de 1771 : « Ce sujet est pathétique et plein de naturel, il parle à l'âme. Le ciel et l'eau sont rendus avec une vérité qui fait illusion et qui attache en effrayant » (Salons, IV, 183). Sortant « de la réaction de terreur au tragique¹ », Diderot ne limite pas le sentiment pathétique à la représentation du risque et le retrouve dans les scènes familiales de Greuze. Sur l'*Accordée de village* [Fig. 13] de Greuze (Salon de 1761) : « Le sujet est pathétique, et l'on se sent gagner d'une émotion douce en le regardant » (DPV, XIII, 266). L'histoire d'une simple famille suscite l'émotion pathétique, les scènes de genre de Greuze « se lisent comme un roman, sentimental comme il se doit². » À l'inverse de cette scène de genre de Greuze, Diderot critique dans le *Salon de 1769* la scène du *Modèle honnête* de Baudouin [Fig. 69] car « [o]n n'entend rien à tout ce mouvement [des figures] dans une scène pathétique et de repos » (DPV, XVI, 623). Les figures maniérées de Baudouin ne conviennent pas au sujet pathétique du tableau. Et de lancer au peintre libertin : « Croyez-moi, abandonnez ces sortes de sujets à Greuze » (DPV, XVI, 623). Si le sentiment peut imprégner la scène de genre, il doit être pur pour atteindre au pathétique et ainsi susciter l'émotion.

7.1.2. Sentiments mis en jeu : autour de la terreur et de la pitié

Les émotions dans les *Salons* se résument majoritairement à des évocations de la terreur et de la pitié. En observant les scènes sentimentales de l'histoire et de la religion, le spectateur peut être saisi de ces deux sentiments paradoxaux, peur face à la scène représentée et compassion pour la figure souffrante, jusqu'à éprouver plus d'empathie que dans la vie réelle. On retrouve là la définition aristotélicienne de la *catharsis* : la purgation que permet la tragédie concerne précisément les deux passions majeures et dangereusement puissantes que sont terreur et pitié. En regardant des scènes terribles et pathétiques se dérouler sous ses yeux, mais dans le cadre rassurant et sacré d'une représentation théâtrale, le spectateur peut éprouver ces émotions

¹ Élisabeth LAVEZZI, *Diderot et la littérature d'art, Aspects de l'interjette des premiers Salons, op.cit.*, p. 118.

² Cécile BERLY, *La légèreté et le grave, Une histoire du XVIIIe en tableaux*, Éditions Passés composés, Paris, 2021, p. 70.

à un très haut degré au point de s'en purger, d'en comprendre le danger. C'est pourquoi la catharsis est un élément essentiel de la fonction civique du théâtre dans la conception grecque classique. Mais la *catharsis* procure aussi du plaisir en ce qu'elle se fonde sur le procédé de *mimésis* : « c'est le poète qui doit produire par l'imitation le plaisir provenant de la terreur et de la pitié, il est clair qu'il doit mettre ces émotions dans la fable¹. » La représentation permet de clarifier, d'agrandir, d'augmenter les contrastes et de comprendre ces passions d'autant mieux qu'elles sont portées à un degré surhumain. Diderot a la même attention à la représentation de ces deux passions sur la toile. Le peintre comme l'auteur de tragédie « doit faire naître la terreur et la pitié et quoi de mieux que la religion chrétienne pour choisir son sujet² ». On a vu plus haut les cas où ces grands sentiments étaient décrits en quelques mots ; penchons-nous sur les passages où Diderot détaille le fonctionnement de toiles pathétiques, dans une perspective proche de la *catharsis* aristotélicienne.



Fig. 69 - Pierre-Antoine Baudouin, le *Modèle honnête*, 1769, Gouache, 40 x 34, 5 cm, Washington, National Gallery of Art.

¹ ARISTOTE, *La Poétique*, Chapitre XIV, « Continuation du même sujet : de l'événement tragique dans la fable. Pourquoi la plupart des sujets tragiques sont fournis par l'histoire. », Traduction française par E. Egger, Librairie Hachette, 1878, Paris, p. 23.

² Diderot : *Salons*, La collection *Clefs concours – Lettres XVIII^e siècle*, op. cit., p. 67.

La terreur apparaît souvent dans la description de scènes historiques, religieuses et mythologiques. Dès le *Salon de 1759*, le salonnier regrette que le *Jason et Médée* de Carle Vanloo n'inspire pas davantage d'effroi : « et puis une petite Médée, courte, roide, engoncée, surchargée d'étoffes ; une Médée de coulisse ; pas une goutte de sang qui tombe de la pointe de son poignard ou qui coule sur ses bras ; point de désordre ; point de terreur » (DPV, XIII, 71). Médée est du reste l'un des grands sujets tragiques d'Euripide à Corneille en passant par Sénèque, Charpentier ou Cherubini. Diderot attendait donc d'autant plus un traitement propre à pétrifier le spectateur, en proposant une toile qui capte la profondeur de l'acte barbare, qui outrepassé toutes les bornes de la civilisation. La terreur est un sentiment qui inspire un « grand effroi causé par la présence ou par le récit de quelque grande catastrophe¹ » d'après la définition de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* : d'où la nécessité qu'elle apparaisse dans ce moment d'effroi par excellence qu'est l'infanticide. En 1765, Diderot salue cette fois positivement l'esquisse de Deshayes, *Artémise au tombeau de Mausole* : « [t]oute cette composition est bien triste, bien lugubre, bien sépulcrale. Elle imprime de l'admiration, de la douleur, de la terreur et du respect » (DPV, XIV, 100). Le salonnier repère bien la représentation du sentiment approprié à ce sujet ; c'est moins le cas du *Sacrifice de Jephté* de Lagrenée : « demandez aux indulgents admirateurs de ce morceau s'il inspire rien de cette terreur, de ce frémissement, de cette douleur qu'on éprouve au seul récit. C'est que le moment que le peintre a choisi, le plus terrible par la proximité du péril, n'est peut-être ni le plus pathétique ni le plus pittoresque » (DPV, XIV, 85-86). Cette scène de sacrifice invite Diderot à distinguer entre la terreur à inspirer et l'aspect presque objectivement terrible d'une scène : ici, le sacrifice est terrible, mais le moment choisi n'est pas le plus propice à soulever l'émotion du spectateur parce que finalement l'acte est comme déjà commis irréparablement, la grandeur du renoncement est effacée et l'on ne frémit pas. La prise en compte de la terreur se poursuit même lorsque le salonnier fait face à un sujet qui n'est pas bouleversant ; sur le *Chartreux en méditation* [Fig. 67] de Jaurat, il écrit : « Point de silence ; rien de sauvage ; rien qui rappelle la justice divine ; nulle idée ; nulle adoration profonde ; nul recueillement intérieur ; point d'extase, point de terreur » (DPV, XIII, 72). Le salonnier exige ici l'apparition de l'extase et de la terreur même si elle représente des figures qui sont plutôt en silence dans un moment de méditation, qui n'est ni sacrifice, ni meurtre. Même s'il ne s'agit pas d'une scène paroxystique, la valeur religieuse peut être rehaussée par l'évocation des sentiments que Diderot recherche, et éveiller les émotions des spectateurs. Ainsi,

¹ Article « Terreur » (*Grammaire*), *Encyclopédie*, vol. XVI, 1765, p. 184b.

« la vérité de la représentation se juge en vertu de l'intensité de l'émotion suscitée, et vice versa¹. » La corrélation entre la scène religieuse et la terreur se manifeste également à travers la notion du « sublime² » qui est étroitement liée à ce sentiment. Le goût pour la terreur chez Diderot peut être interprété comme une « apologie effrénée d'un sublime de l'horrible³ », sa prédilection pour la terreur apparaissant aussi par les objets qui construisent l'ambiance de la scène.

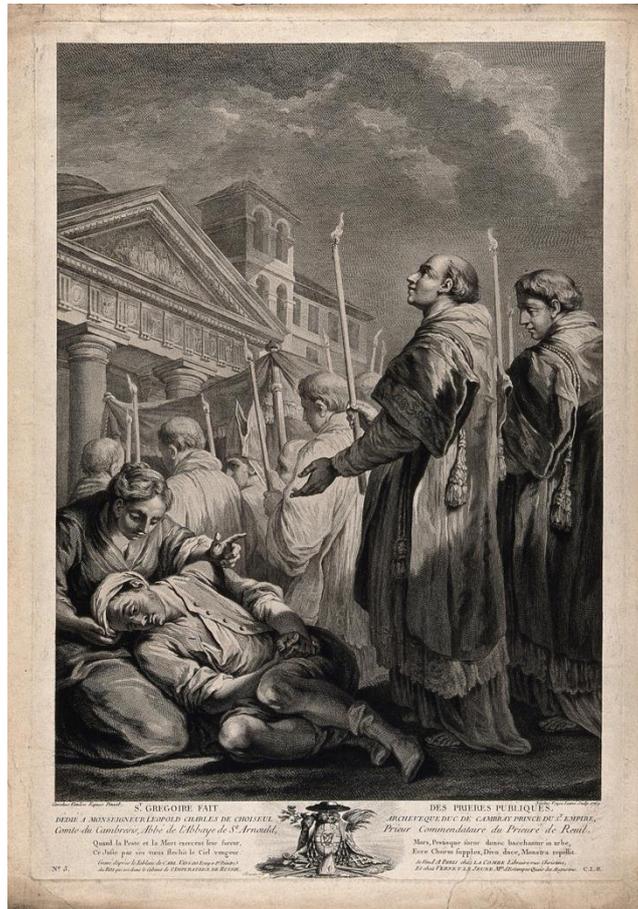


Fig. 70 - *Saint Grégoire fait des prières publiques*, 1769, d'après Carle Vanloo.

Dans le commentaire sur la deuxième esquisse [Fig. 70⁴] de Carle Vanloo au Salon de 1765 dont sont exposées les *Sept esquisses pour la chapelle de saint Grégoire aux Invalides*, le salonnier décrit la scène où le saint fait des prières publiques en face des gens souffrant de la peste : « Mais comme tous ces jeunes acolytes sont beaux ! Comme ces torches allumées

¹ Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, op. cit., p. 22.

² Sur les différentes formes du « sublime » dans les *Salons*, voir Dominique PEYRACHE-LEBORGNE, « Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot. », In : *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°13, 1992. pp. 31-46 ; doi : <https://doi.org/10.3406/rde.1992.1184> ; URL : https://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1992_num_13_1_1184

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ Malgré la perte de cette esquisse, on peut trouver la gravure qu'en a tiré Nicolas Joseph Voyez en 1769.

impriment la terreur ! Comme un seul incident suffit au génie pour montrer toute la désolation d'une ville ! » (DPV, XIV, 42). Les objets eux-mêmes peuvent concourir à transmettre l'impression de terreur, témoins les conseils que Diderot prodigue à un artiste le sujet de la *Mort de Turenne* au Salon de 1767 :

Un troisième artiste me dit, donnez-moi un sujet d'histoire. Et je lui réponds, peignez la mort de Turenne ; consacrez à la postérité le patriotisme de Monsieur de saint Hilaire. Placez au fond de votre tableau, les dehors d'une place assiégée. Que la partie supérieure de la fortification soit couverte d'une grande vapeur, ou fumée rougeâtre et épaisse. Que cette fumée rougeâtre et enflammée commence à inspirer la terreur. [DPV, XVI, 153]

La poétique de la suggestion qui gouvernait la définition du sentiment de la chair dans les commentaires de Diderot semble se retrouver dans l'esthétique de la terreur : si les détails semblent si importants pour construire une impression propre à la *catharsis* picturale, c'est que Diderot voit dans ces détails des forces de suggestion, d'autant plus menaçants et efficaces émotionnellement qu'elles ne sont pas exposées brutalement (comme c'était le cas du *Sacrifice de Jephté*). Dans cette scène où le maréchal Turenne est mort à côté de saint Hilaire et son fils, l'ambiance de terreur se construit par avance par la fumée « rougeâtre et enflammée », symbole inquiétant et obscur qui n'a pas de fonction narrative mais agit sur un plan émotionnel, indiquant au spectateur le terrible de cette scène.

Or, la scène religieuse qui n'exprime que la terreur peut être critiquée, car la *catharsis* aristotélicienne exige la présence du pathétique. C'est le cas de la scène pathétique du *Miracle des Ardents* de Doyen dans le *Salon de 1767*. Après l'analyse de sa composition, Diderot remarque la présence de la terreur dans cette scène : « Au premier aspect, cette machine est grande, imposante, appelle, arrête. Elle pouvait inspirer la terreur ensemble et la pitié. Elle n'inspire que la terreur, et c'est la faute de l'artiste qui n'a pas su rendre les incidents pathétiques qu'il avait imaginés » (DPV, XVI, 259). La représentation des scènes religieuses est ainsi délicate puisqu'une scène religieuse plutôt calme et contemplative ne doit pas manquer d'inspirer la terreur jusque dans l'extase, tandis qu'une scène terrible doit comporter une dimension pathétique suffisante pour contrebalancer le choc de la terreur par la mélancolie de la pitié. La pitié, considérée comme une composante de la *catharsis* chez Aristote, est primordiale quand un peintre représente une scène de terreur, car « [l]a croyance que nous puissions subir – même si ce n'est pas le cas présentement – le même genre de malheur que l'objet de la pitié suscite en nous non pas une expérience analogue à celle de ce dernier, mais

plutôt la peur¹. » Afin de susciter des émotions fortes face à une scène pathétique, il s'agit de favoriser une expérience indirecte chez les spectateurs par la peur. L'abbé du Bos, quant à lui, donne plus de pouvoir et d'importance à la pitié qu'Aristote parce que ce sentiment nous empêche, selon lui, de nous ennuyer en face des œuvres d'art. Toutefois, la condition de cette pitié est paradoxale puisque « l'homme prend visiblement plaisir à s'occuper des objets propres à lui causer des tourments, mais seulement il n'est pas directement frappé du danger². » Ce plaisir provient de l'évocation de la pitié, dérivée de la sympathie du spectateur pour les tourments des figures représentées. La représentation offre un espace sûr pour l'expérimentation de situations et d'émotions terribles car le spectateur sait qu'il pourra s'y arracher. Du Bos souligne ainsi combien il faut comprendre la terreur et la pitié dans la représentation comme des émotions nécessairement limitées.

Afin d'éviter l'ennui chez du Bos, et d'arriver à la purgation passionnelle chez Aristote, le passage incontournable de l'émotion du spectateur est la crainte : la terreur se situe sur le même plan que la crainte, et la pitié succède à cette crainte lorsque le spectateur prend conscience de l'absence de son rapport direct avec les personnages. Diderot ne cesse d'indiquer la peur suscitée dans les toiles en la désignant par des termes divers comme *effroi*. Dans le *Salon de 1767*, le salonnier explique son goût pour les scènes effrayantes en commentant une figure du *Miracle des Ardents* [Fig. 25] de Doyen :

C'est encore une belle idée et bien poétique que cet homme dont la tête, les longs bras nus et la chevelure pendent le long du massif. Je sais que quelques spectateurs pusillanimes en ont détourné leurs regards, d'horreur. Mais qu'est-ce que cela me fait à moi qui ne le suis point, et qui me suis plu à voir dans Homère des corneilles rassemblées autour d'un cadavre, lui arracher les yeux de la tête, en battant les ailes de joie. Où attendrai-je des scènes d'horreur, des images effrayantes si ce n'est dans une bataille, une famine, une peste, une épidémie. [DPV, XVI, 266]

Ainsi, Diderot en tant que spectateur préfère voir une scène « effrayante³ » par plaisir de la représentation artistique (picturale comme littéraire). Il décrit un pur plaisir de se sentir effrayé, de contempler une scène horrible qui sort de tout cadre civilisationnel et qui, précisément pour cette raison, est fascinante. Du même point de vue, le *Combat de Diomède et d'Énée* [Fig. 71]

¹ David KONSTAN, « La pitié comme émotion chez Aristote », *Revue des Études Grecques*, Juillet-Décembre 2000, vol. 113, n° 2, URL : <https://www.jstor.org/stable/44261626>, p. 623.

² Katalin BARTHA-KOVÁCS, *L'expression des passions dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*, op. cit., p. 47.

³ Nous pouvons lier cet adjectif à la représentation de la peur en faisant allusion à l'article « Effrayant, Effroyable, Terrible, Épouvantable » (synonymes, grammaire) de D'Alembert dans l'*Encyclopédie*, vol. V, 1755, p. 421b : « Ces mots désignent en général tout ce qui excite la crainte ; *effrayant* est moins fort qu'*épouvantable*, et celui-ci qu'*effroyable*, par une bizarrerie de la langue, *épouvanté* étant encore plus fort qu'*effrayé*. »

de Doyen au Salon de 1763 est admiré par le salonnier : « [c]ette composition est toute d'effroi » (DPV, XIII, 255). En convoquant l'*Illiade* d'Homère, Diderot rapproche la représentation des scènes terribles dans la peinture de Doyen de la poésie épique et de ses violences hyperboliques.



Fig. 71 - Gabriel-François Doyen, *Le Combat de Diomède et d'Énée*, 1761, Peinture à l'huile, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.

D'ailleurs, la composition du dessin *La Chute des anges rebelles* de Durameau exposée au Salon de 1767, est critiquée en raison de l'absence de l'effroi : « La qualité principale d'un sujet pareil, serait un désordre effrayant ; et il n'y en a point. Fausse chaleur. Mauvaise chose » (DPV, XVI, 451). Pour paraphraser la critique lapidaire de Diderot, et en nous inspirant de l'émoi qu'il décrit face aux scènes terribles déjà évoquées, on comprend ici que l'horizon d'attente du titre (ou plutôt, du sujet) est déçu. Les anges rebelles exilés du Paradis tombant en Enfer devraient incarner tout ce qu'on a des raisons de craindre et de haïr dans un référentiel chrétien, mais en même temps de comprendre en tant que pêcheurs : c'est un sujet parfaitement trouvé pour inspirer terreur et pitié, qui saisit avec le souffle de l'épopée une leçon religieuse profonde sur la nature du mal. C'est tout cela qui, dans l'idée de Diderot, est perdu par une composition trop sage.

En dehors des scènes historique, religieuse et mythologique, nous pouvons concevoir ces sentiments de l'effroi et de la terreur dans les autres genres de tableaux : de même que Diderot cherche à remarquer les émotions évoquées par le sujet des toiles religieuses, nous pouvons retrouver cette fois l'importance accordée à l'effroi et à la terreur dans des genres moins élevés dans la hiérarchie classique. Parmi ces genres, il y a la scène de bataille qui est

mentionnée dans l'énumération des scènes d'horreur dans le commentaire du *Miracle des Ardents* évoqué ci-dessus. Prenons le cas d'une scène d'histoire de Lagrenée qui traite du *Josué qui combat les Amorrhéens, et qui commande au soleil* au Salon de 1763 ; le salonnier critique ce peintre d'histoire en lui faisant remarquer : « [v]ous n'avez ni cette variété des pensées, ni cette chaleur, ni ce terrible qui convient à un peintre de batailles » (DPV, XIII, 366). À l'inverse, Diderot loue le travail du peintre de Bataille Casanove dans le *Salon de 1767* : « Beau ciel, bien chaud, bien terrible, bien épais, bien enflammé d'une lumière rougeâtre. Grande variété d'incidents ; beau et effrayant désordre, avec harmonie » (DPV, XVI, 280). Cette scène de bataille qui n'appartient pas à une scène historique déterminée représente mieux l'aspect terrible et effrayant des batailles que la toile de Lagrenée. En outre, la scène de bataille de Casanove se compose d'un « beau et effrayant désordre », qui a été exigé dans la *Chute des anges rebelles* de Durameau, critiqué en raison de l'absence de « désordre effrayant » (DPV, XVI, 451). Dans la suite du commentaire sur la même *Bataille*, Diderot évoque son pendant manqué, *Une Petite Bataille et son pendant* : « Joli morceau auquel on ne peut reprocher qu'une couleur un peu trop brillante, ce qui donne un ton de gaieté, à un sujet qui doit remplir d'effroi » (DPV, XVI, 280). Même insistance sur la figuration de l'effroi pour la *Bataille* de Louthembourg au même Salon : « [i]l faut que je voie partout la variété, la fougue, le tumulte extrême. Il ne peut y avoir d'autre intérêt. Il faut que l'effroi et la commisération s'élancent à moi de tous les points de la toile » (DPV, XVI, 388). C'est moins le sujet que le moment qui crée l'effroi ; le *momentum* épique compte plus que la narration globale.

La scène de bataille met en jeu également un autre sentiment lié à la terreur et à l'effroi, qui est l'« horreur¹ ». Dans le *Salon de 1765*, Diderot fait face à une *Autre Bataille* de Casanove qui la lui inspire : « La composition précédente où les figures sont plus petites est mieux ; toutefois il y a du feu, du mouvement, de l'action dans toutes deux : on y frappe bien, on s'y défend bien, on y attaque, on y tue bien ; c'est l'image que j'ai des horreurs d'une mêlée » (DPV, XIV, 162). Qu'importe donc que les silhouettes représentées soient indistinctes². Le défaut de composition est pardonnable, pas celui de mouvement et de souffle terrible.

¹ Dans le *Dictionnaire de l'Académie française* de l'époque (4^{ème} édition, 1762), ce terme est défini ainsi : « HORREUR. s.f. Mouvement de l'âme causé par quelque chose d'affreux ou de terrible, et qui est ordinairement accompagné de frémissement et de crainte. / Signifie aussi, Détestations, abomination, haine violente. / Signifie encore un certain saisissement de crainte ou de respect, qui prend à la vue de quelques lieux, de quelques objets. Il se dit aussi des lieux et des choses qui inspirent de l'horreur, de la crainte. / Se dit aussi au pluriel dans le style familier, pour signifier des choses déshonorantes, des actions flétrissantes.

² La caractéristique de la scène de bataille qui évoque le sentiment d'horreur est également mentionnée chez Pernety, dans l'article « Peintre » du *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...*, *op. cit.*, p. 450 : « Les batailles dans la peinture exigent un génie bouillant, impétueux, le seul capable de fournir la chaleur d'une action, ou l'agitation, le désordre, l'horreur doivent dominer. »

Par ailleurs, comme nous avons vu dans les paysages où un sujet qui représente le danger (par exemple un naufrage) fait naître un sentiment pathétique chez le spectateur, nous pouvons étudier les réactions d'horreur, de terreur, d'effroi, ou même d'épouvante dans les scènes pittoresques exposées au Salon de 1767. En face de la scène d'une *Tempête* [Fig. 72] de Louthembourg, Diderot note : « Sur une avance au pied du rocher, un autre homme qui tourne le dos à la mer, qui se dérobe avec les mains dont il se couvre le visage, les horreurs de la tempête ; cela est bien encore » (DPV, XVI, 393-394).



Fig. 72 - Jacques Philippe de Louthembourg, *Une Tempête*, 1767, Peinture à l'huile, 97 x 130 cm, Oldenburg-Schloss, Landesmuseum.

La représentation d'une scène dangereuse dans la nature suscite en elle-même le sentiment. Dans la définition qu'il propose de l' « horreur » dans l'*Encyclopédie*, Diderot l'associe avec la simple représentation de la nature :

Nous appliquons encore la même expression [horreur] à une sorte de sensation particulière, mêlée de frémissement, de respect, et de joie, que nous éprouvons à la présence de certains objets, ou dans certains lieux ; et nous disons alors *le sombre d'une forêt épaisse, le silence et l'obscurité qui y règnent, nous inspirent une horreur douce et secrète*. Nous transportons cette *horreur* aux choses mêmes, dans *l'horreur de la nuit ; la sainte horreur des temples*. L'*horreur* prise en ce sens, vient moins des objets sensibles, que des idées accessoires qui sont réveillées sourdement en nous. Entre ces idées, sont l'éloignement des hommes, la présence de quelques puissances célestes, etc.¹

¹ Article « Horreur » (Grammaire), *Encyclopédie*, vol. VIII, 1765, p. 312a.

L'horreur n'est donc pas nécessairement frayeur, elle est un coup d'éclair intérieur, qui réveille de grandes et profondes idées dans l'imagination du spectateur ; en ce sens, elle n'est pas le produit d'une impression faite sur les sens physiques, mais celui de l'interférence entre ces sensations et des idées métaphysiques dans l'homme. Elle est, si l'on va jusqu'au bout de l'implicite de la définition de Diderot, le résultat de la prise de conscience d'un décalage entre nos sensations limitées et certaines idées plus grandes que toute expérience. En cela, cette définition de l'horreur, particulièrement appliquée aux paysages, se révèle annonciatrice de l'esthétique romantique d'un Caspar David Friedrich : un paysage peut inspirer une horreur (délicieuse du reste) en suggérant la disproportion entre l'homme et la nature, entendue comme une entité divine. Par cette définition, nous pouvons entrevoir que l'horreur ne dépend pas nécessairement d'un sujet majestueux ou grandiloquent en soi, comme l'est le naufrage, mais qu'il est possible d'étudier ce sentiment à partir de n'importe quel paysage dont le traitement favorise la méditation sur le décalage métaphysique entre l'homme et son entourage. Nous pouvons donc élargir la réflexion sur l'émotion provoquée par la nature en prenant en compte les caractéristiques propres, plus intimes, du paysage et de son traitement par le peintre.

Ainsi, le sentiment d'effroi se montre dans la scène du paysage comme dans le commentaire de l'*Autre Paysage* de Louthembourg auquel le salonnier oppose le *Paysage au serpent* de Poussin dans lequel le sentiment d'effroi apparaît au milieu d'une scène pittoresque :

Mais voici ce qu'il [Poussin] a montré dans un autre paysage plus sublime peut-être et moins connu. C'est celui-ci qui sait aussi, quand il lui plaît, vous jeter du milieu d'une scène champêtre, l'épouvante et l'effroi. La profondeur de sa toile est occupée par un paysage noble, majestueux, immense. Il n'y a que des roches et des arbres, mais ils sont imposants. [DPV, XVI, 399]

Une première remarque s'impose à la lecture de ce commentaire : l'équivalence qui semble exister dans le vocabulaire de Diderot entre effroi et horreur (telle que définie dans son article de l'*Encyclopédie*), et, comme on le verra, avec une foule de synonymes. La dimension sublime du décalage nature/homme, encore plus frappante lorsqu'elle surgit dans une scène normalement plaisante, peut donc appeler tout terme exprimant une peur surhumaine. La représentation de l'effroi et de l'épouvante dans la nature peut provenir par exemple d'une scène où une femme est enlacée par un serpent, que Diderot évoque dans son commentaire sur les *Trois paysages* de Julliard au même Salon : « Voyez comme il est terrible, lorsqu'il me montre dans un autre [paysage] une femme enveloppée d'un serpent qui l'entraîne au fond des eaux » (DPV, XVI, 253). L'effroi face à une scène naturelle se rapproche ainsi de la notion de sublime

qui commence alors à émerger et qui guidera toute une esthétique au siècle suivant¹. Cet aspect se trouve également dans la « Promenade Vernet » où Diderot assume la terreur qu’il ressent au sixième site : « Ce ciel orageux et obscur. Ces nuées épaisses et noires ; toute la profondeur, toute la terreur qu’elles donnaient à la scène ; la teinte qu’elles jetaient sur les eaux ; l’immensité de leur étendue ; la distance infinie de l’astre à demi voilé dont les rayons tremblaient à leur surface ; [...] » (DPV, XVI, 223). Enfin, à la fin du commentaire de la « Promenade Vernet », le salonnier fait cette fois-ci un lien explicite entre la terreur éprouvée face à la nature et le sentiment du sublime : « Tout ce qui étonne l’âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n’étonne pas comme l’océan, ni l’océan tranquille comme l’océan agité » (DPV, XVI, 233-234). La nature somptueuse qui fait songer à l’impuissance humaine éveille un sentiment de terreur chez un public qui est doublement spectateur, de la nature et de la peinture. En l’occurrence, le sublime dans le paysage « signifie au sujet spectateur son écrasement, son anéantissement devant le spectacle d’une force incommensurable à la sienne² ».

Les émotions de la terreur, de la peur, de l’effroi et de l’horreur se présentent dans les différents genres de tableau : pour parvenir à une *catharsis*, le spectateur doit faire face à une représentation qui éveille et agite ses sentiments, y compris la pitié envers les figures de la peinture. L’œuvre d’art exposée au Salon « modère l’expérience directe de l’horreur et de l’effroi, et permet une compréhension³ » pour les spectateurs à distance : leur éloignement psychologique permet la contemplation d’une scène terrible à méditer, et le spectateur proto-romantique y trouve un tel plaisir qu’il peut chercher dans tous les genres de peinture un tel sentiment, y compris (et en fait surtout) dans des genres traditionnellement considérés comme calmes, tel le paysage. Revenons à la *catharsis* chez Aristote, de même que l’auteur de la tragédie cherche à provoquer la terreur et la pitié par sa description d’une scène pathétique, de nombreux peintres dans les *Salons* s’adonnent à susciter la terreur non seulement par des sujets historique et religieux, mais aussi par celui de la nature. La *catharsis* ne peut pas alors avoir le même sens : elle était dotée d’une fonction civique chez Aristote, de purgation des passions nuisibles à une société, et qui concernait les agissements des hommes et leurs pulsions ; elle

¹ Cette manière d’accès au sublime s’apparente à la théorie de Burke, qui met l’accent sur le sublime à partir de l’évocation de la terreur face à la nature. Voir Gita MAY, « Diderot and Burke: A Study in Aesthetic Affinity », *op. cit.*

² René DÉMORIS, « Les enjeux du paysage dans le *Salon de 1767* (Poussin, Vernet, Robert) : Diderot et les théoriciens classiques. », *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l’âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des Salons de Diderot, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document626.php>

³ Else Marie BUKDAHL, « Diderot entre le “modèle idéal” et le “sublime” », *Diderot, Salon III, Ruines et paysages, Salons de 1767*, *op. cit.*, p. 14.

devient ici la purgation intérieure, intime, de l'effroi de notre finitude, une terreur bien plus métaphysique que politique ou morale.

7.1.3. Les sentiments des personnages : l'effroi, l'horreur et la terreur

Par le biais des émotions qu'ils sont supposés éprouver, les personnages représentés sur les tableaux, sont les premiers vecteurs de transmission des sentiments. Selon Alberti :

Un sujet sera capable d'émouvoir les spectateurs lorsque des personnages immobiles y manifesteront fortement les mouvements de leur âme. C'est un fait naturel que rien ne tend plus à la réciprocité ; tellement que nous pleurons à l'aspect des larmes, que le rire provoque le rire et que nous souffrons en présence de la souffrance. Mais ce sont les mouvements du corps qui révèlent ces mouvements de l'âme ; car nous voyons que les hommes chagrins, accablés de soucis et de maux, ont les sens engourdis, sont alanguis et vont lentement, les membres pâles et pendants. En effet, les mélancoliques ont le front baissé, la tête languissante et les membres comme affaîssés et abandonnés. Les hommes colères, dont l'esprit est enflammé par l'emportement, ont le visage et les yeux gonflés, rougissent et se démènent vivement sous l'impression de la fureur. Mais quand nous sommes joyeux et gais, nos mouvements sont dégagés et d'une souplesse agréable¹.

À en croire Diderot, l'un des sentiments principaux transmis aux spectateurs par les personnages des peintures est la peur. À la fin de la « Promenade Vernet » au Salon de 1767, il affirme que « la puissance qui menace émeut plus que celle qui protège » (DPV, XVI, 236). Cet intérêt pour la scène de péril est présent déjà chez du Bos lorsqu'il réfléchit sur les Romains et les Grecs qui, dit-il, avaient l'habitude de regarder des spectacles dans lesquels les hommes s'égorgeaient, et sur les combats d'animaux en Angleterre, sur les tournois en France, sur les courses de taureaux en Espagne « dont l'attrait se mesure aux risques qu'on y court et non à l'habileté qu'ils exigent² ». Si Diderot et du Bos sont unanimes sur l'attrait de la représentation du danger, l'abbé du Bos suggère que c'est la peinture d'histoire qui est la seule pourvoyeuse de scènes effrayantes ; Diderot en retrouve dans les autres genres de peinture : le sentiment paroxystique prime chez lui sur la hiérarchie esthétique.

¹ ALBERTI, *De la statue et de la peinture*, Traduits du latin en français par Claudius Popelin, Paris, A. Lévy Éditeur, Paris, 1868, Livre deuxième, p. 155-156.

² Alfred LOMBARD, *L'abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Slatkine, Genève, 1969, p. 205.



Fig. 73 - Jean-Baptiste Deshayes, *La flagellation de saint André*, 1761, Peinture à l'huile, 445 x 215 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

Il n'en relève pas moins les émotions d'effroi dans les personnages des scènes historiques et religieuses. Rappelons-nous les scènes pathétiques de Deshayes admirées par Diderot dans le *Salon de 1761* : il remarque non seulement la représentation « grande, pathétique et violente » (DPV, XIII, 236) des scènes religieuses de ce peintre, mais aussi « l'effroi et la curiosité de l'enfant » (DPV, XIII, 237) dans le *Saint André* [Fig. 73]. La description de l'enfant autour de saint André qui subit la flagellation nous invite à remarquer l'émotion de cette figure secondaire, qui participe à l'efficacité émotionnelle de la toile à la terreur que doit susciter la vue d'un tel martyr. Dans le *Miracle des Ardents* [Fig. 17] de Doyen au Salon de 1767, le personnage secondaire de l'enfant près de sa mère expirante est interprété

de la même façon : « On voit de profil, plus sur le fond, son enfant penché et les regards attachés sur le visage de sa mère. Il est frappé d'horreur ; ses cheveux se sont dressés sur son front ; il cherche si sa mère vit encore, ou s'il n'a plus de mère » (DPV, XVI, 259). Dans le *Salon de 1765*, plusieurs personnages du *Corésus et Callirhoé* de Fragonard, affichent de telles émotions :

L'acolyte qui est au pied du candélabre à la bouche entrouverte et regarde avec effroi ; celui qui soutient la victime retourne la tête et regarde avec effroi ; celui qui tient le bassin funeste relève ses yeux effrayés ; le visage et les bras tendus de celui qui me parut si beau montrent toute sa douleur et tout son effroi ; ces deux prêtres âgés dont les regards cruels ont dû se repaître si souvent de la vapeur du sang dont ils ont arrosé les autels, n'ont pu se refuser à la douleur, à la commisération, à l'effroi, ils plaignent le malheureux, ils souffrent, ils sont effrayés ; cette femme seule appuyée contre une des colonnes, saisie d'horreur et d'effroi, s'est retournée subitement ; et cette autre qui avait le dos contre une borne s'est renversée en arrière, une de ses mains s'est portée sur ses yeux, et son autre bras semble repousser d'elle ce spectacle effrayant ; la surprise et l'effroi sont peints sur les visages des spectacles éloignés d'elle ; [...] [DPV, XIV, 261]

Les différents spectateurs – les acolytes, les prêtres, la femme penchée sur une colonne, et l'autre femme renversée en arrière – sont décrits par leur effroi ; par leur entremise, nous devenons nous-mêmes spectateurs de cette scène du sacrifice. Intermédiaires entre la scène centrale et le spectateur extérieur, les personnages secondaires guident l'attention du public, qui bénéficie à la fois d'un matériau conducteur du sentiment et d'indices clarifiant la volonté de l'artiste. Cependant, les émotions des figures secondaires ne sont pas toujours adéquates à la scène, surtout dans le cas où elles brouillent ou semblent contredire le sujet de la peinture. Ainsi, dans le *Salon de 1765*, de l'effroi des trois apôtres dans *Jésus-Christ baptisé par saint Jean* de Lépicié est critiqué par une interrogation : « On voit, à droite, sur le fond, trois apôtres effrayés, et de quoi ? une voix qui dit : *Voilà mon fils bien-aimé* n'a rien effrayant » (DPV, XIV, 244). Comme les spectateurs du Salon, ces apôtres devraient être béats, emportés par la représentation d'une scène aussi sainte. L'effroi, dans ce commentaire, retrouve son sens premier, lié à la peur et non sublime. Dans le *Salon de 1767*, le sentiment d'effroi du personnage secondaire dans la *Conversion de saint Paul* de Lépicié est critiqué : « Le cheval tranquille est plus brave que l'homme qui est fort effrayé, mais à la vérité d'un faux effroi, d'un effroi de théâtre » (DPV, XVI, 413). C'est ici la mauvaise exécution de l'expression qui est la cible du salonier.

La description de l'émotion se poursuit aussi avec la figure principale scènes historiques et religieuses. Au Salon de 1765, Diderot est frappé par la femme qui allaite le vieillard dans la *Charité romaine* [Fig. 9] de Lagrenée exprime son sentiment à travers son attitude : « La femme

présente le tétou au vieillard qui n'ose l'accepter ; sa main et son bras gauche marquent l'effroi » (DPV, XIV, 89). Dans cette scène, inspirée d'une anecdote de Valère Maxime, une femme allaite son vieux père en prison ; elle détourne cependant le regard, couvre le haut de sa poitrine avec son voile de la main droite, et semble tenir à distance le corps du vieillard de son bras gauche, au premier plan, qui sert plus de séparation que de trait d'union. Toutes les caractéristiques de sa posture contredisent le sein tendu, acte éminemment maternel et protecteur. Ainsi la figure principale est clairement représentée dans son dilemme, en même temps qu'est montré le résultat de sa délibération intérieure. Pour reprendre les critères de nos analyses sur les personnages secondaires, cette posture semble faire de la femme un personnage extérieur à la scène, alors que le vieillard est tout à l'extase sublime du sacrifice ; quant à elle, elle est déjà sortie de la scène, espérant que le moment finisse et sans fierté de son acte – elle devient spectatrice de son propre élan d'amour. Par ailleurs, Diderot utilise parfois un personnage secondaire pour suggérer le dilemme du personnage principal, ou du moins la complexité de ses émotions face à la scène. Ainsi, dans la *Tête de Pompée présentée à César* [Fig. 18] de Lagrenée en 1767, l'esclave qui tient la tête est absolument effrayé et Diderot suggère alors qu'il reflète en partie l'effroi de César lui-même, dont l'expression affichée demeure tout de même celle d'un terrible général : « L'esclave qui la présente est excellent de dessin et d'expression. Il a les regards attachés sur Caesar dont l'indignation le pénètre d'effroi » (DPV, XVI, 146). Alors que l'effroi est exprimé par l'indignation de la figure principale, le salonnier invite le spectateur à prendre en considération celle de l'esclave, qui sinon pourrait paraître anodin dans l'économie de la composition.

Comme l'émotion des figures secondaires, comme celles de *l'Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux* [Fig. 65] : « Rien n'est plus difficile à imaginer que ces sortes de figures, il faut qu'elles soient de grand caractère ; il faut qu'elles soient belles et cependant qu'elles inspirent l'effroi » (DPV, XVI, 120). Ces « sortes de figure » sont les figures de la mythologie, qui ont le statut d'allégories à cette époque, et c'est pour cette raison que Diderot recommande qu'elles inspirent de l'effroi : belles, elles doivent tout de même nettement être perçues comme des entités non-humaines. *Effroi* signifie ici surtout *crainte, révérence*.

Dans la *Décollation de saint Jean* [Fig. 66] de Pierre au Salon de 1761, la figure centrale d'Hérodiade, mère de Salomé et inspiratrice de l'attentat, est critiquée cette fois du fait de son expression horrifiée : « La jeune fille qui tient le plat sur lequel elle [la tête de saint Jean] sera posée, détourne la tête, en tendant le plat ; cela est bien ; mais l'Hérodiade paraît frappée d'horreur ? Ce n'est pas cela [...]. Ne voyez-vous pas que ce mouvement d'horreur l'excuse ? » (DPV, XIII, 225-226). Dans cette peinture, la figure d'Hérodiade ne devait pas être frappée

d'horreur, car elle amène dans le tableau une nuance qui, selon Diderot, ne devrait pas s'y trouver. C'est au spectateur qu'il revient d'être saisi par l'effroi d'une scène aussi horrible (soit que le spectateur soit dans la toile, soit qu'il se trouve au Salon), mais Hérodiade elle-même doit rester du côté du monstrueux, et sembler satisfaite du crime. Elle ne peut pas (ne doit pas) s'extraire de sa propre scène et du carnage qu'elle a activement contribué à réaliser. À l'inverse, le manque du sentiment d'horreur du personnage principal de Joseph dans le *Chaste Joseph* de Lagrenée en 1767 inspire des regrets au salonnier qui souligne le décalage entre ce qu'il voudrait voir et ce qui est vraiment figuré : « Joseph se sauve ; il détourne ses regards des charmes qu'on lui offre. Non, c'est l'expression qu'il devrait avoir et qu'il n'a point. Il a horreur du crime qu'on lui propose. Non, on ne sait ce qu'il sent. Il ne sent rien » (DPV, XVI, 125). Joseph, faisant face aux avances impudiques de la femme de Putiphar, devrait être plus horrifié qu'une simple nymphe qui se sauve. Enfin, l'émotion peut être constituée aussi par des correspondances entre certaines figures et le paysage. Ainsi dans le *Salon de 1763*, de la description d'une des *Esquisses* de Bachelier basée sur le poème de Gessner : « on voit Adam soulevant le cadavre de son malheureux fils, une de ses filles éplorée à ses pieds, et sa femme échevelée sur le fond. [...] cette femme échevelée sur le fond, jointe à l'horreur du paysage qui l'entoure, fait frissonner » (DPV, XIII, 382).

L'engouement pour les expressions des figures se retrouve dans différentes descriptions de scènes historiques et religieuses, en particulier au moyen de catégories larges dont on a montré comment elles fonctionnaient, comme l'horreur et l'effroi. On peut y ajouter une autre émotion, la terreur. Cette émotion est convoquée plutôt pour caractériser l'ambiance tout entière de la scène, même si elle apparaît et s'exprime à travers les personnages présents (qui n'en sont alors que les révélateurs de la nature de ce milieu, au sens chimique du terme). La définition de la « terreur » du chevalier de Jaucourt l'explique fort bien :

Il semble assez difficile de définir la *terreur* ; elle semble pourtant consister dans la totalité des incidents, qui en produisent chacun leur effet, et menant insensiblement l'action à sa fin, opère sur nous cette appréhension salutaire, qui met un frein à nos passions sur le triste exemple d'autrui, et nous empêche par-là de tomber dans ces mêmes malheurs, dont la représentation nous arrache les larmes ; en nous conduisant de la compassion à la crainte, elle trouve un moyen d'intéresser notre amour-propre par un sentiment d'autant plus vif du contrecoup, que l'art de la poésie ferme nos yeux sur une surprise aussi avantageuse, et fait à l'humanité plus d'honneur qu'elle ne mérite¹.

¹ Article « Terreur » (Grammaire), *Encyclopédie*, vol. XVI, 1765, p. 184b.

La définition ainsi produite convient mieux à la terreur dans le processus de la *catharsis* qu'à la terreur tout court, tant elle est décrite comme un sentiment qui nous permet d'apprendre de l'exemple d'autrui. Elle suppose donc une représentation, réelle ou mentale, qui nous inspire « compassion » puis « crainte » : malgré la restriction finale qui rappelle que la terreur ne se ressent jamais aussi bien que dans l'expérience réelle, il est clair que Jaucourt est ici tributaire d'une certaine tradition aristotélicienne. L'idée que la terreur détourne le spectateur du danger, et doit être approchée avec autant de vérité que le permet l'artifice de la *mimésis* se trouve également dans la critique d'art de Diderot ; par rapport aux autres sentiments étudiés dans les personnages de tableaux, la terreur reste en un élément supplémentaire sans nous faire « tomber dans [l]es mêmes malheurs » dans la peinture d'histoire. Si la figure principale de la *Conversion de saint Paul* de Lépicié exposée en 1767 est critiquée en raison de son faux sentiment d'effroi, le même sujet [Fig. 11] exécuté par Deshayes au Salon précédent en 1765 n'est commenté que par un enchaînement de questions destinées au peintre : « Te sens-tu cette tête qui conçoit une grande scène et qui sait la disposer d'une manière étonnante ? Sais-tu faire descendre le feu du ciel et renverser d'effroi des hommes et des cheveux ? As-tu dans ton imagination les visages divers de la terreur ? » (DPV, XIV, 93). Ainsi, la terreur apparaît, après l'effroi et l'étonnement, sous les traits de ses « visages divers ». Nous pouvons en déduire que cette émotion se transmet figurativement après que le peintre a patiemment compilé les différents effets de la terreur sur les visages, pour en capter un substrat condensé. La terreur est de ces sentiments qu'on ne capte vraiment que par exagération de tout ce qui peut s'observer dans le réel. La suite du commentaire développe l'idée que c'est l'ambiance générale qui est terrible, et que ce ne sont que ses effets que l'on observe sur les visages représentés : « Cette figure est belle, bien dessinée, bien hardie, c'est encore Deshayes, dans le reste ce ne l'est plus. On conçoit que l'effet terrible de la lumière était une des parties principales d'une pareille composition, et le peintre n'y a pas pensé » (DPV, XIV, 94). Dans le même Salon, on trouve un cas où la terreur est mentionnée dans l'énumération des émotions diverses des personnages secondaires de la scène : dans la *Descente de Guillaume le conquérant en Angleterre* [Fig. 50] de Lépicié, le salonnier considère la multitude des soldats attroupés : « Vous croyez qu'on voit sur la toile les vaisseaux en flamme ; Guillaume sur son cheval parlant à ses troupes, et sur cette multitude innombrable de visages toute la variété des impressions [,] de l'inquiétude, de la surprise, de l'admiration, de la terreur, de l'abattement et de la joie ; [...] » (DPV, XIV, 241). Malgré sa position critique concernant le choix du moment en raison du manque de passion violente nécessaire à ce sujet, le salonnier indique les sentiments qui doivent être représentés. Parmi eux se trouve la terreur,

un sentiment constitutif de l'ambiance angoissante de cette scène, dont le cœur est « l'alternative terrible » (DPV, XIV, 241) entre le vaisseau en proie aux flammes et la bataille.



Fig. 74 - Jean-Hugues Taraval, *Le Repas de Tantale*, 1767, Peinture à l'huile, 104 x 143 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

L'ambiance de terreur est aussi construite par le comportement des figures secondaires dans le *Repas de Tantale* [Fig. 74] de Taraval au Salon de 1767 : « Au-delà de cette table, des dieux et des déesses portés sur des nuages, comme dans une décoration d'opéra et jetant des regards d'indignation et de terreur, sur ce qui se passe vers la gauche » (DPV, XVI, 422). Dans cette scène où Tantalus, qui a osé servir à manger l'enfant Pélops à ses convives, est condamné par Jupiter, les figures secondaires des dieux autour de la table favorisent l'ambiance terrible de l'histoire par leurs « regards d'indignation et de terreur ». Ils renforcent la dramaturgie de la scène, selon un procédé que souligne l'intéressante comparaison que fait Diderot avec l'opéra : la terreur naît plus efficacement dans les tableaux quand elle est soulignée par l'ensemble des réactions individuelles – exactement comme le chœur dans la tragédie antique et dans l'opéra. Pour construire cette ambiance terrible, les émotions des personnages de la scène s'influencent entre elles comme dans le *Combat de Diomède et d'Énée* [Fig.71] de Doyen exposé au Salon de 1761 :

Il [Doyen] a élevé son Diomède sur un tas de cadavres. Il est terrible. Effacé sur un de ses côtés, il porte le fer de son javelot en arrière. Il insulte à Vénus qu'on voit au loin renversée entre les bras d'Iris. Le sang coule de sa main blessée le long de son bras. Pallas plane sur la tête de Diomède. Apollon, enveloppé d'une nuée, se jette entre le héros grec et Énée qu'on voit renversé. Le dieu l'effraye de son regard et de son égide. Cependant on se massacre et le sang coule de tous côtés. À droite le Scamandre et ses nymphes se sauvent d'effroi. À gauche des chevaux sont abattus ; un guerrier renversé sur le visage à l'épaulé

traversée d'un javelot qui s'est rompu dans la blessure ; le sang ruisselle sur le cadavre, et sur la crinière blanche d'un cheval, et dégoutte de cette crinière dans les eaux du fleuve qui en sont ensanglantées. Cette composition est toute d'effroi. Le moment qui précédait la blessure eût offert le contraste du terrible et du délicat ; Vénus, la déesse de la volupté, toute nue, au milieu du sang et des armes, secourant son fils contre un homme terrible qui l'eût menacée de sa lance. Quoi qu'il en soit, le tableau de Monsieur Doyen produit un grand effet. Il est plein de feu, de grandeur, de mouvement et de poésie. Son fleuve est beau. Ses nymphes sont belles. La tête de son Apollon est d'un beau caractère. Cet homme traversé du javelot rompu dont le sang va mouiller la crinière blanche du cheval abattu et teindre les eaux, donne de la terreur. [DPV, XIII, 254-255]

Ce passage montre une synthèse dans laquelle on peut trouver les différentes émotions représentées par les figures qui contribuent à créer l'atmosphère terrible au milieu du combat des personnages : Diomède terrible sur les cadavres, le dieu qui effraye, le Scamandre et ses nymphes saisies d'effroi, un guerrier à l'épaule traversée d'un javelot d'où coule son sang, Vénus secourant son fils, tous prennent part à la construction de l'ambiance de terreur. À partir de cette représentation de plusieurs personnages qui évoquent les émotions d'effroi et de terreur, nous pouvons comprendre comment les sentiments dans les peintures d'histoire et de religion, dérivant de scènes violentes ou périlleuses, peuvent être transmis aux spectateurs par les figures.

Il n'est pas réservé à ces genres de peinture favorisés dans la hiérarchie classique de proposer une représentation de l'effroi et de la terreur à travers les personnages. Ainsi, dans le *Salon de 1767*, l'*Autre Tempête* de Louthembourg contient un spectateur qui affiche son effroi face à une tempête. Diderot commente : « Sur l'extrémité d'une de ces roches cintrées, du fond, la plus isolée, la plus loin jetée sur les flots, un spectateur, les bras étendus, effrayé, stupéfait, et regardant les flots en un endroit où vraisemblablement des malheureux viennent d'être brisés, submergés » (DPV, XVI, 395). Nous sympathisons avec ce personnage dans la toile qui n'agit pas vraiment comme un chœur mais comme une projection du spectateur et met en exergue la disproportion entre l'élément marin déchaîné et l'homme minuscule. Plus loin, dans le commentaire sur l'*Autre Paysage* de Louthembourg, le salonnier fait référence à un personnage du *Paysage au serpent* de Poussin :

Tout à fait à droite, et sur le devant, c'est un homme debout, transi de terreur et prêt à s'enfuir. Il a vu. Mais qu'est-ce qui lui imprime cette terreur ? Qu'a-t-il vu ? Il a vu tout à fait sur la gauche et sur le devant, une femme étendue à terre, enlacée d'un énorme serpent qui la dévore et qui l'entraîne au fond des eaux où ses bras, sa tête et sa chevelure pendent déjà. [DPV, XVI, 399-400]

Cet homme frissonnant de terreur après avoir vu la femme enlacée par le serpent dans la nature, Diderot remarque cette figure secondaire comme celle qui transpose en réaction émotive la

scène d'épouvante. Il n'est pas évident, quand on observe la toile de Poussin, d'observer successivement l'homme puis la femme, mais dans l'économie du commentaire littéraire, le procédé de suspense s'avère efficace pour souligner la tension et l'importance de ce personnage secondaire. Les émotions des personnages dans les scènes pittoresques sont également remarquées dans une *Tempête* de Louthembourg exposée au Salon de 1769 où Diderot les désigne au moyen du pronom indéfini « on » pour créer un partage des émotions avec les spectateurs, les lecteurs, et même son ami Grimm :

C'était une *Tempête* ; ah ! mon ami, quelle tempête ! Rien de plus beau que des roches placés à la gauche entre lesquels les flots allaient se briser en écumant ; au milieu de ces eaux agitées on voyait les deux pieds d'un malheureux qui se noyait attaché aux débris du vaisseau, et l'on frémissait ; ailleurs le cadavre flottant d'une femme enveloppée dans sa draperie, et l'on frémissait ; dans un autre endroit un homme qui luttait contre les vagues qui l'emportaient contre les rochers, et l'on frémissait ; sur ces rochers des spectateurs peignant bien la terreur, surtout le groupe ménagé sur la pointe du rocher le plus avancé dans la mer. [DPV, XVI, 632-633]

Diderot détaille les éléments qui participent à cette scène de terreur : les deux pieds d'un malheureux, le cadavre flottant d'une femme, un homme qui lutte contre les vagues, les spectateurs hantés par la terreur. La reprise de l'expression « et l'on frémissait » concourt à l'ambiance terrible de cette scène de tempête. Le verbe « frémir », désignant une réaction faite « de crainte, de colère, et de douleur¹ » d'après la définition de l'*Encyclopédie*, et son emploi à l'imparfait (qui a tendance à être utilisé dans la description), nous font sympathiser avec les personnages représentés dans ce paysage même si leurs émotions ne peuvent pas être clairement déduites de l'histoire, comme dans le cas des scènes historique et religieuse fondées sur des récits connus.

7.1.4. Sentiments pathétiques des figures : Diderot touché

En dehors des sentiments dérivés de scènes effrayantes suscitant l'horreur et la terreur, nous pouvons réfléchir sur le sentiment de pitié que vise d'après du Bos et Alberti : l'art cherche à émouvoir, et toucher les spectateurs. De même qu'un sujet pathétique inspire ce sentiment aux spectateurs, les figures dans la scène pathétique peuvent jouer le rôle de transmetteurs de ce sentiment à travers leurs propres émotions évoquées dans la scène. Diderot en tant que spectateur veut « être violemment ému, touché, secoué, remué, transporté, bouleversé². » Le

¹ Article « Frémir », *Encyclopédie*, vol. VII, 1757, p. 295b.

² Nicolas GRIMALDI, *L'Art ou la feinte passion, Essai sur l'expérience esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1983, p. 60.

salonnier s'attache à faire apparaître cette diversité émotionnelle transmise en particulier par les personnages.



Fig. 75 - Carle Vanloo, la *Madeleine dans le désert*, 1761, Peinture à l'huile, 200, 7 x 156, 3 cm, Commerce d'art.

De par la prééminence de la peinture d'histoire, l'idée que « seuls les personnages de l'histoire touchent le spectateur¹ » prédomine dans la réflexion sur l'évocation des émotions dans le domaine esthétique. Cette corrélation présumée entre la figure et le sentiment pathétique se repère dans le *Salon de 1761* où Diderot regrette que la *Madeleine dans le désert* [Fig. 75] de Carle Vanloo soit entourée d'objets : « Combien la sainte n'en serait-elle pas devenue plus intéressante et plus pathétique, si la solitude, le silence, et l'horreur du désert avaient été dans le local » (DPV, XIII, 218). La perturbation de la concentration sur le sentiment pathétique de la figure de Marie-Madeleine est occasionnée par les objets alentours qui distraient le spectateur et brouillent son émotion. Cette prise en compte de l'expression pathétique du personnage chez Diderot vient du fait qu'il est nécessaire pour le peintre religieux d'éveiller chez les spectateurs une méditation sur les valeurs chrétiennes : bien que philosophe et athée, Diderot « traite [aussi], et fort bien, d'une peinture qui fait appel à des croyances, des sentiments qui lui sont étrangers² ». Parmi les différents sentiments évoqués dans la peinture religieuse, le sentiment

¹ Élisabeth LAVEZZI, *Diderot et la littérature d'art, Aspects de l'interjette des premiers Salons*, op.cit., p. 115.

² Béatrice DIDIER, « La peinture religieuse dans les *Salons* de Diderot », *L'Encyclopédie Diderot, l'esthétique. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet 1915-1990.*, dir. Sylvain Auroux, Dominique Bourel et Charles Porset, Paris, PUF, 1991, p. 169.

pathétique n'est au moins pas une émotion étrangère à Diderot, qui n'a de cesse de mettre en relation la peinture et le théâtre à la lumière du pathétique¹. La scène pathétique autour de la figure de Madeleine est reprise par Lagrenée au Salon de 1765 : « Elle a les yeux tournés vers le ciel, des larmes coulent sur ses joues, ce n'est pas des yeux seulement, c'est de la bouche et de tous les traits de son visage qu'elle pleure » (DPV, XIV, 91). À l'inverse de la figure de la Madeleine de Vanloo, il se dégage de celle de Lagrenée une telle détresse qu'elle s'attire la pitié du salonnier et l'incite à décrire sur ce procédé.



Fig. 76 - Antoine Louis Romanet, *le Saint Grégoire distribue son bien aux pauvres*, 1780, Esquisse, 53, 9 x 35, 7 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

Dans les autres peintures d'histoire, le salonnier remarque fréquemment les figures qui contribuent à créer une ambiance pathétique : face à la première esquisse de « saint Grégoire

¹ Sur cette relation étroite entre la peinture et le théâtre chez Diderot, voir les études Pierre FRANTZ, « De la théorie du théâtre à la peinture, réflexions en marge d'un tableau de Van Loo, *Mademoiselle Clairon en Médée* », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit. ; Catherine RAMOND, « Les Salons de 1759, 1761 et 1763 au regard des théories dramatiques de Diderot », dans « *Pour décrire un salon* » : *Diderot et la peinture (1759-1766)*, dir. Aurélia Gaillard, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

distribue son bien aux pauvres » [Fig. 76¹] parmi les *Esquisses pour la chapelle de saint Grégoire aux Invalides* de Carle Vanloo au Salon de 1765, Diderot « une pauvre mère groupée avec ses deux enfants. Qu'elle est touchée, cette mère ! Comme cette petite fille sollicite bien la charité du saint ! » (DPV, XIV, 41). Au milieu de cette scène pathétique, le salonnier fait de la mère émue par le sacrifice du saint le modèle de ce que doit éprouver le spectateur. De même, dans le commentaire sur une esquisse de Deshayes exposée au même Salon, intitulée *l'Artémise ou tombeau au Mausole*, exposée au même Salon, Diderot se concentre sur la figure touchante qu'est Artémise : « Que cette femme a l'air grand, touchant, triste et noble ! qu'elle est belle ! » (DPV, XIV, 101). À la différence de l'esquisse de Carle Vanloo dans laquelle des personnages pauvres demandent l'indulgence de la figure principale, dans la *Justice de Trajan* [Fig.10] d'Hallé exposée au même Salon, traite du même sujet mais ne touche nullement : « La femme dont l'expression du visage devait produire tout le pathétique de la scène, qui arrête l'œil par sa grosse étoffe bleue, fort bien, on ne la voit que par le dos » (DPV, XIV, 67). Le contraste entre la femme touchée et la femme vue de dos a conditionné les réactions antithétiques (admiratif / critique) du salonnier en fonction du degré de proximité émotionnelle que ces deux postures permettent. Son regard se fait aussi sceptique quand les larmes lui paraissent manquer alors que la scène représentée est pathétique. C'est le cas pour le *Retour d'Ulysse et de Télémaque auprès de Pénélope* de Lagrenée exposé au Salon de 1767 : « est-ce que cet enfant ne devait pas tenir une des mains de sa mère, la dévorer et l'arroser de larmes ? ce tableau, mon ami, est le sceau de la bêtise de Lagrenée, sceau que rien ne rompra jamais » (DPV, XVI, 139). Face à la *Tête de Pompée présentée à César* [Fig.68] de Lagrenée au Salon de 1767, note qu'elle « devait être si grande, si intéressante, si pathétique, par son caractère, est petite et mesquine » (DPV, XVI, 146).

La recherche de pathétique participe de la révision de la hiérarchie des genres qui est en cours à cette époque parmi l'élite ; en témoigne à la fin du XVIII^e siècle, l'adresse du ministre de l'Intérieur de l'époque, Nicolas-Marie Quinette, au président de l'institut national en 1799 :

Ici on pourrait démontrer combien il importe au Gouvernement de multiplier les scènes touchantes et vraies du Drame domestique plutôt que les poèmes de la Mythologie et des Romans héroïques. [...] Quelquefois même, affligé par la Peinture des événements historiques, on vient rêver une plus douce émotion devant un beau site, devant une scène sentimentale, on préfère des pâtes à des héros, et un Paysage à une Bataille².

¹ Cette esquisse est perdue mais elle a été gravée par Antoine Louis Romanet, sous le titre *Saint Grégoire distribue son bien aux pauvres*, Statens Museum for Kunst, Cabinet des Estampes, Copenhague.

² Marcel BONNAIRE, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français*, tome I, Armand Colin, 1937-1943, Paris, p. 282-283.

De même que « Le ministre se mêle d'esthétique¹ », Diderot souligne le touchant des scènes familiales et des paysages au point de préférer « des pâtres à des héros, et un paysage à une bataille ». Rappelons-nous le *credo* enflammé du salonnier dans ses *Essais sur la peinture* :

Cependant je proteste que le Père qui fait la lecture à sa famille, le Fils ingrat et les Fiançailles de Greuze, que les Marines de Vernet qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire que les Sept Sacrements du Poussin, la Famille de Darius de le Brun, ou la Suzanne de Vanloo. [DPV, XIV, 398-399]

La visée de l'émotion du spectateur est un complet changement de paradigme. L'histoire, ne se réduit pas à l'Histoire guerrière et mythique, elle peut être l'histoire commune, celle que tous traversent et que le peintre saisit dans une scène emblématique.

En ce qui concerne les paysages, le salonnier se concentre sur les figures des toiles de Vernet, dont il célèbre en 1763 le pouvoir démiurgique :

S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents, et mugir les flots ; vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume. Les matelots crient. Les flancs du bâtiment s'entrouvrent. Les uns se précipitent dans les eaux. Les autres moribonds sont étendus sur le rivage. Ici des spectateurs élèvent leurs mains aux cieux. Là une mère presse son enfant contre son sein ; d'autres s'exposent à périr pour sauver leurs amis ou leurs proches ; un mari tient entre ses bras sa femme à demi pâmée. Une mère pleure sur son enfant noyé ; cependant le vent applique ses vêtements contre son corps, et vous en fait discerner les formes ; [...]. C'est Vernet qui sait rassembler les orages, ouvrir les cataractes du ciel, et inonder la terre. C'est lui qui sait aussi, quand il lui plaît, dissiper la tempête, et rendre le calme à la mer et la sérénité aux cieux. Alors toute la nature sortant comme du chaos, s'éclaire d'une manière enchanteresse, et reprend tous ses charmes. [DPV, XIII, 387]



Fig. 77 - Claude-Joseph Vernet, *Marine. Le soir ou la tempête*, 1700/1800, Peinture à l'huile, 76 x 154 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

¹ *L'école de la liberté : être artiste à Paris, 1648-1817* : [exposition], École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 24 octobre 2009-10 janvier 2010, commissaires de l'exposition : Anne-Marie Garcia et Emmanuel Schwartz, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2010, p. 42.

L'hypotypose [Fig. 77¹] fait une place centrale à leurs sentiments à l'image de cette « mère qui pleure sur son enfant noyé » dont le spectateur éprouve la détresse et la situation pathétique. De la même manière, dans la « Promenade Vernet » au Salon de 1767, après le commentaire d'une scène de navire enflammé, vient une scène de tempête que le salonnier appréhende là encore à partir des émotions des figures : « Une scène plus douce et plus pathétique succéda à celle-là. Un vaisseau avait été battu d'une affreuse tempête ; [...]. Mais le spectacle qui m'arrêta, ce fut celui des passagers qui épars sur le rivage, frappés du péril auquel ils avaient échappé, pleuraient, s'embrassaient, levaient leurs mains au ciel, posaient leurs fronts à terre » (DPV, XVI, 231). L'émotion du salonnier bouleverse la hiérarchie des genres et anoblit les personnages sans histoire.

Que [Vernet] ne fait-il pas avec excellence ? figures humaines de tous les âges, de tous les états, de toutes les nations, arbres, animaux, paysages, marines, perspectives, toute sorte de poésie, rochers imposants, montagnes éternelles, eaux dormantes, agitées, précipitées, torrents, mers tranquilles, mers en fureur, sites variés à l'infini, fabriques grecques, romaines, gothiques, architecture civile, militaire, ancienne, moderne, ruines, palais, chaumières, constructions, gréments, manœuvres, vaisseaux, cieux, lointains, calme, temps orageux, temps serein, ciels de diverses saisons, lumières de diverses heures du jour, tempêtes, naufrages, situations déplorables, victimes et scènes pathétiques de toute espèce, jour, nuit, lumières, naturelles, artificielles, effets séparés ou confondus de ces lumières. Aucune de ses scènes accidentelles qui ne fût seule un tableau précieux. [DPV, XVI, 227]

Vernet parvient aux yeux de Diderot à conférer à la représentation de la nature une dimension humaine car émotionnelle, proche du procédé fondateur du romantisme anglais puis européen qu'est la *pathetic fallacy*, ou correspondance entre le paysage et les états d'âmes (torturés) d'un héros, narrateur ou spectateur. La mimésis de la nature cède la place à la représentation de l'immensité du sentiment humain par le biais de ce qui le dépasse, à savoir les forces naturelles. L'anonymat des personnages représentés dans le paysage par rapport à la peinture d'histoire n'est pas vu comme un point faible dans la mesure où les peintres suscitent des sentiments pathétiques chez les spectateurs : la présence d'hommes souligne le parallèle entre la nature déchaînée et les grandes émotions. Si les personnages expriment un sentiment pathétique, le spectateur peut être touché en sympathisant avec eux. Il en est de même pour la scène de genre, dans laquelle des personnages ordinaires jouent leur propre histoire. Greuze « met en scène des

¹ S'il est difficile de déterminer à quel tableau exact correspond la description de Diderot, maintes représentations de tempête par Vernet peuvent y correspondre.

gens modestes et autant de sentiments authentiques¹ », avec lesquels il est plus facile de sympathiser.

7.1.5. Des figures qui expriment leurs sentiments

Comment les figures dans la scène de genre peuvent-elles émouvoir les spectateurs ? Selon l'analyse d'Élisabeth Lavezzi, « le tableau fonctionne sur la symétrie qui structure l'identification : des personnages fortement émus émeuvent le spectateur². » De fait, afin de partager le sentiment pathétique face à une scène de genre, il faut d'abord d'observer les personnages émus par la situation.

Commençons par les scènes de genre de Greuze, qui a été admiré par Diderot dès le *Salon de 1761* où le salonnier dit sur son *Fermier incendié* : « Tout est pathétique et vrai » (DPV, XIII, 260). À la fin de ce Salon, Diderot ajoute son long commentaire sur l'*Accordée de village* [Fig. 13] de Greuze dans lequel il s'attarde sur les sentiments des personnages de cette famille accueillant un gendre et faisant face au départ de sa fille : « il [le fiancé] prête attention à son [du beau-père] discours ; il en a l'air pénétré [...] Elle [la mère] est assise ; elle regarde sa fille de bas en haut ; elle a bien quelque peine à la quitter [...]. Pour cette sœur cadette qui est debout à côté de la fiancée, qui l'embrasse, et qui s'afflige sur son sein, c'est un personnage tout à fait intéressant. Elle est vraiment fâchée de se séparer de sa sœur ; elle en pleure ; mais cet incident n'attriste pas la composition ; au contraire il ajoute à ce qu'elle a de touchant » (DPV, XIII, 269-270). Le gendre touché par le discours de son beau-père, la souffrance de la mère, la tristesse de la sœur cadette : autant de représentations d'émotions universelles, mais ambiguës, car « en dissociant [le pathétique] du malheur, il [Greuze] invite le spectateur à éprouver une émotion forte mais non pénible³. » Cette scène n'a rien des déchirements historiques ou des menaces naturelles, aucune vie n'est en danger, mais son efficacité émotive vient précisément du fait qu'il s'agit d'une réalité douce-amère, d'une simple séparation qui se fait sans drame, mais pas sans larmes.

¹ Cécile BERLY, *La légèreté et le grave, une histoire du XVIIIe en tableaux*, Éditions Passés composés, Paris, 2021, p. 70.

² Élisabeth LAVEZZI, *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, Hermann, 2009, Paris, p. 76.

³ *Ibid.*, p. 78.



Fig. 78 - Jean-Baptiste Greuze, *La Mère bien-aimée*, 1769, Peinture à l'huile, 99 x 131 cm, Madrid, Collection Laborde.

De même, dans la *Mère bien-aimée* [Fig. 78] du même peintre au Salon de 1765. Dans cette scène, la mère entourée par de nombreux enfants exprime son sentiment sous la forme d'un bonheur léger qui n'est pas sans rappeler la tristesse diffuse de la famille de l'*Accordée de village* [Fig. 13] : « [l]a mère de ces enfants a la joie et la tendresse peinte sur son visage avec un peu de ce malaise inséparable du mouvement et du poids de tant d'enfants qui l'accablent et dont les caresses violentes ne tarderaient pas à l'excéder si elles duraient » (DPV, XIV, 195). La concomitance de la joie et du malaise crée le pathos : « Cela est excellent et pour le talent et pour les mœurs ; cela prêche la population, et peint très pathétiquement le bonheur et le prix inestimable de la paix domestique » (DPV, XIV, 196). Loin des objets de la tragédie aristotélicienne, le pathétique concentre la vigueur et la sincérité du sentiment.

Dans d'autres scènes de Greuze, il émane de la représentation paroxystique d'un moment banal mais décisif où tout se joue au sein de la famille, représentation qui est étroitement liée au théâtre, et aux conceptions théâtrales de Diderot. D'après l'analyse de Pierre Frantz, Diderot « distingue [...] entre le "moment commun", la stase dramatique, et la concentration du tableau-comble (ou tableau-climax), orientée par une intensité émotive¹ ». Le vieillard paralytique de la *Piété filiale* [Fig. 14] (Salon de 1763), entouré des soins de sa famille, concentre dans ses traits le pathétique de la scène (« Sa belle tête est d'un caractère si touchant ; il paraît si sensible aux services qu'on lui rend » (DPV, XIII, 394)) que met en exergue la réaction du gendre : « Devant lui [le vieillard], du même côté, son gendre vient lui présenter les

¹ Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 166.

aliments. Ce gendre écoute ce que son beau-père lui dit, et il a l'air tout à fait touché [...]. Le gendre paraît le plus touché, parce que c'est à lui que le malade adresse ses discours et ses regards » (DPV, XIII, 395 et 396)¹.

Au Salon de 1765, les scènes familiales du *Fils ingrat* et du *Fils puni* de Greuze font naître le pathétique à partir d'une organisation originale en séquence, par l'enchaînement et la mise en dialogue des scènes : « Le jeune libertin est entouré de l'aînée de ses sœurs, de sa mère et d'un de ses petits frères ; [...] cette mère a l'air accablé, désolé. [...] le petit frère pleure, porte une main à ses yeux, et pendu au bras droit de son grand frère, il s'efforce de l'entraîner hors de la maison » (DPV, XIV, 197). Les sentiments dans leur progressivité : « Le vieillard mort [...] étendu sur [le] lit [...] la fille aînée assise [...], dans l'attitude du désespoir [...] [l]a pauvre mère [...], désolée » (DPV, XIV, 198). Comme l'analyse Pierre Frantz, le sentiment pathétique de ce « tableau-comble » provient de l'intensification émotionnelle permise par la succession des deux stades de l'histoire, qui mènent à une acmé pathétique.

Pour la *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* [Fig. 25] exposée au Salon de 1765, le salonnier accroît l'ambiance pathétique du tableau en ajoutant à la mort de l'oiseau une intrigue amoureuse : en fondant ses suggestions sur d'autres scènes de genre de Greuze, comme une *Jeune fille qui a cassé son miroir*, Diderot approfondit le sentiment pathétique de cette fille en l'associant à l'amour², afin d'éveiller dans le spectateur « réellement un sentiment de compassion³ » : « Sa douleur est profonde, elle est à son malheur, elle y est tout entière » (DPV, XIV, 179). À la suite de cette description, l'adresse de Diderot à cette fille continue à insister sur le sentiment : « Vous baissez les yeux, vous ne me répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler. [...] Mais voilà-t-il pas que vous pleurez ! mais ce que je vous en dis n'est pas pour

¹ Cependant, il y a une autre analyse de la singularité de cette scène selon laquelle ce n'est pas sa fille, mais son gendre qui s'occupe du vieillard. Élisabeth Lavezzi prête son attention à cette singularité en disant que « Diderot est amené progressivement à réfléchir au paradoxe du moment non commun dans la vie commune. » : « Pourtant des visiteurs émettent une critique : "c'était à sa fille à lui présenter à manger, et à son gendre à relever sa tête et son traversin." ; c'est en y répondant que Diderot est amené progressivement à réfléchir au paradoxe du moment non commun dans la vie commune. [...] Il s'agit donc d'une action imprévue et pour le personnage principal, et pour les personnages secondaires, et pour le spectateur ; l'effet de la scène repose sur une surprise. Le tableau montre certes une scène de la vie quotidienne, mais qui est inattendue, une action particulière dans les activités communes [...] ». (Élisabeth LAVEZZI, *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, op. cit., p. 79-80.)

² Dans le commentaire sur cette peinture, Diderot continue à évoquer l'anecdote avec l'amoureux de cette jeune fille. Ici, nous nous concentrons sur la seule expression émotionnelle de cette fille, nous revenons sur la liaison entre l'histoire amoureuse et le sentiment de la jeune fille au chapitre suivant où nous aborderons l'imagination de Diderot. L'histoire amoureuse de cette jeune fille est aussi interprétée comme une perte de virginité, en particulier au travers de symboles comme le miroir cassé ou l'oiseau mort.

³ Edmund Husserl analyse la conscience de l'image en construisant une phénoménologie de la différence entre réalité et image : il distingue la fille réelle de celle dans la peinture, mais malgré son caractère de *fictum*, il admet que cette jeune fille puisse susciter de la compassion chez les spectateurs comme Diderot. Voir Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, traduction par Raymond Kassis et Jean-François Pestureau, Jérôme Million, 2002, Grenoble, p. 444.

vous faire pleurer [...]. Quelques pleurs se présentaient aux bords de vos paupières, ou vous les reteniez ou vous vous détourniez pour les essuyer furtivement » (DPV, XIV, 180-181). La seule émotion de la figure représentée concentre ici le pathétique.

7.1.6. Sentiments des figures : la tristesse et la joie

Dans les peintures exposées aux Salons, la représentation des émotions se décline sous différents aspects : parmi eux, on peut considérer la tristesse et la joie exprimées par les personnages. Tandis que la tristesse de la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* est en elle-même pathétique, les scènes de genre de Baudouin montrent ce sentiment dans des contextes libertins, où la tristesse succède à l'instant du plaisir interrompu. L'affliction de ces figures ne contribue pas à rendre la scène pathétique, elle renforce plutôt le sous-texte érotique de la scène tout en préservant en partie la moralité de la toile, puisque c'est le moment du regret ou de la querelle qui est montré. Dans le *Salon de 1765*, Baudouin décrit la *Fille querellée par sa mère* [Fig. 79], une toile où l'on voit une jeune fille en pleurs admonestée par sa mère de dos, alors qu'un jeune homme se sauve dans le fond, semblant reboutonner son pantalon. La scène se passe dans une grange, à côté d'un lit de paille où a eu lieu le forfait (ou sa tentative), et la tristesse de la jeune fille, souligne Diderot, ne parvient pas à dissiper l'atmosphère licencieuse de la toile, où chaque détail semble rappeler au spectateur ce qui se passait quelques instants plus tôt : « La mère est en grande colère, elle a les deux poings sur les côtés. Sa fille debout, ayant derrière elle une belle botte de paille fraîchement foulée, pleure ; elle n'a pas eu le temps de rajuster son corset et son fichu et il y paraît bien » (DPV, XIV, 167).



Fig. 79 - Pierre-Antoine Baudouin, *La jeune fille querellée par sa mère*, 1764, Gouache, 30, 5 x 23, 5 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Diderot néglige ici les pleurs qu'il valorise chez la jeune fille de Greuze. Le spectateur est plutôt mis en position de voyeur, et comme la mère lui tourne le dos, il semble exclu des remontrances. Diderot conclut son commentaire en disant que « [c]ela est tout à fait libertin, mais on peut aller jusque là. Je regarde, je souris et je passe » (DPV, XIV, 167). Cette attitude singulière de Diderot change en face d'une autre scène de genre de Baudouin au Salon de 1767, le *Coucher de la mariée* dont cette fois il atténue le sujet franchement grivois : « La jeune mariée s'est laissé vaincre. Elle a déjà un genou sur la couche ; elle est en déshabillé de nuit. Elle pleure » (DPV, XVI, 287). La suite qui convoque la mémoire de Greuze est moins favorable :

Quel intérêt cet époux, cette épouse, ces femmes de chambre, toute cette scène peut-elle avoir. Feu notre ami Greuze n'eût pas manqué de prendre l'instant précédent, celui où un père, une mère envoient leur fille à son époux. Quelle tendresse ! quelle honnêteté ! quelle délicatesse ! quelle variété d'actions et d'expressions dans les frères, les sœurs, les parents, les amis, les amies, quel pathétique n'y aurait-il pas mis. [DPV, XVI, 287]

Diderot semble trouver que la scène est soit trop licencieuse, ne soit pas assez, et que, parce qu'elle hésite entre une représentation érotique et la scène familiale, elle tombe dans un entre-deux qui n'est pas satisfaisant. Ce qu'il appelle de ses vœux dans ce dernier commentaire, c'est une scène à la Greuze où la menace de la perte de la virginité ne se lit que dans les yeux des parents, dans le mélange de douleur et de tristesse qu'exprimeraient leurs visages au moment du départ de leur fille vers le logis de l'époux.

Regardant la joie, elle est rarement évoquée dans les commentaires de Diderot, il ne manque de la remarquer à l'occasion de certains sujets¹. Dans le domaine de la peinture d'histoire, la *Course d'Hippomène et d'Atalante* [Fig. 63] d'Hallé exposée au *Salon de 1765* exprime celle d'Hippomène : « L'Hippomène est de la plus grande légèreté, il court avec une grâce infinie ; il est élevé sur la pointe du pied, un bras jeté en avant, l'autre étendu en arrière ; l'élégance est dans sa taille, dans sa position et toute sa personne ; la certitude du triomphe et la joie sont dans ses yeux » (DPV, XIV, 71-72). À propos de la *Psyché abandonnée* de Briard au Salon de 1765, dont Diderot critique l'expression, le salonier cite la joie parmi les nuances du charme féminin : « Chacun a ses grâces ; il y a des femmes charmantes quand elles rient ; d'autres sont si belles quand elles pleurent, qu'on serait tenté de les faire parler toujours ; j'en

¹ Aristote mentionne dans sa *Rhétorique* le sentiment du plaisir en définissant les passions : « Les passions sont les causes qui font varier les hommes dans leurs jugements et ont pour conséquences la peine et le plaisir, comme la colère, la pitié, la crainte, et toutes les autres émotions de ce genre, ainsi que leurs contraires » (ARISTOTE, *Rhétorique*, Tome II, Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Les Belles Lettres, Paris, 1960, p. 60).

ai vu d'évanouies qui étaient très intéressantes, mais ce n'était pas la Psyché de Briard » (DPV, XIV, 205).

La joie est plaisir de l'écoute dans le cas du *Concert* de Le Prince exposé au Salon de 1767 : « Il [le mari] a le corps et les jambes jetés vers l'extrémité gauche du tableau ; il est appuyé sur un de ses coudes et la tête avancée vers les concertants. On lui voit de l'attention et du plaisir » (DPV, XVI, 318). À une époque qui voit se multiplier les animaux de compagnie dans les classes nobles et bourgeoises, le chien peut être mobilisé pour exprimer la joie.

Dans la deuxième scène des *Quatre Pastorales* de Boucher au Salon de 1765 [Fig. 80], il donne à voir et prolonge le plaisir des amants : « et ce chien qui voit arriver l'oiseau, qui a les deux pattes élevées sur un bout de terrasse, qui a la tête dressée vers le messager, qui lui aboie de joie et qui semble agiter sa queue, il est imaginé avec esprit : l'action de l'animal marque un petite commerce galant établi de longue main » (DPV, XIV, 64). Un peu comme le paysage, l'animal sert de reflet extérieur au bouleversement intérieur du personnage. De même pour le chien de *La Mère bien-aimée* [Fig. 78] de Greuze où il souligne l'ambiance joyeuse de la famille : « Plus sur la gauche et sur le devant, un chien qui aboie de joie et se fait de fête » (DPV, XIV, 195)¹.



Fig. 80 - Jacques-Firmin Beauvarlet, d'après François Boucher, *L'arrivée du courrier*, Gravure à l'eau-forte et au burin, 43 x 32, 8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

¹ La correspondance des accessoires avec le sujet de la peinture est une des qualités du peintre Greuze comme Diderot le dit dans son commentaire du *Fils ingrat* en 1765 : « ce chien qui aboie est un de ces accessoires que Greuze sait imaginer par un goût tout particulier » (DPV, XIV, 198). Sur les accessoires représentés dans les scènes de Greuze, voir l'analyse de Jean-Rémi MANTION, « Variation sur la "belle nature". Remarques sur un paragraphe des *Essais sur la peinture* de Diderot », « Pour décrire un salon » : *Diderot et la peinture (1759-1766)*, dir. Aurélia Gaillard, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 58-60.

7.1.7. Sentiments des figures : le mélange des différents sentiments

Les émotions représentées ne sont pas toujours clairement identifiables : certaines sont plus difficiles à décrypter, mais elles n'en facilitent pas moins la transmission des sentiments par une logique d'accumulation dans quelques scènes dont les sujets se prêtent particulièrement à un traitement ambigu des passions.

Dans le *Salon de 1761*, Diderot détaille l'ensemble des émotions qu'il aurait voulu retrouver dans les traits de la *Psyché et l'Amour endormi* de Vien [Fig. 51] : « Psyché n'est point cette femme qui vient en tremblant sur la pointe du pied ; je n'aperçois point sur son visage ce mélange de crainte, de surprise d'amour, de désir et d'admiration qui devrait y être. Elle devait avoir la bouche entrouverte, et craindre de respirer » (DPV, XIII, 232-233). À l'inverse, au Salon suivant, il reproche à Baudouin d'avoir rendu ambiguë sa *Phryné accusée d'impiété devant les aréopagites* : « [l]e caractère de la Phryné est faux et petit. Elle craint, elle a honte, elle tremble, elle a peur. Celle qui oser braver les dieux, ne doit pas craindre de mourir. Je l'aurais faite grande, droite, intrépide [...] » (DPV, XIII, 393). Ici, la franchise du sentiment doit être préférée à la complexité. Le mélange des émotions ne convient pas à tous les sujets, doit être pris en considération l'efficacité de la transmission du sentiment aux spectateurs. La Phryné de Baudouin est illisible, comme l'Innocence dans *Le Triomphe de la Justice* de Durameau au Salon de 1767 : « L'Innocence avec son long paquet de filasse jaune qui descend de sa tête, en guise de cheveux, est maigre, pâle, sèche, fade, d'une expression de tête grimacière, pleureuse et désagréable » (DPV, XVI, 437).

Plus pertinents sont les sentiments mélangés d'Aglaure dans le *Mercure, Hersé et Aglaure jalouse de sa sœur* [Fig. 22] de Lagrenée, elle regarde derrière le rideau « d'un œil colère et jaloux le bonheur de sa sœur » (DPV, XVI, 134) ou ceux de Déidamie dans l'*Ulysse qui reconnaît Achille au milieu des filles de Lycomède* d'Hallé :

Vous imaginez un troupeau de jeunes folles que la curiosité précipite sur les bijoux que le faux marchand leur étale ; entre elles vous en discernez une plus svelte qui oubliant les vêtements de femme sous lesquels le vieux Pélée son père s'était proposé de tromper la recherche des Grecs, et n'écoutant que son courage et son penchant naturel, s'est saisie d'un cimeterre, le tire à demi de son fourreau et prend subitement une attitude martiale. Vous voyez Déidamie attacher sur elle des regards mêlés d'inquiétude et de surprise. [DPV, XVI, 582-583]

Dans cette scène de révélation de l'identité d'Achille déguisée en jeune fille, les sentiments de son amoureuse Déidamie, accentuent la dramatisation d'une scène tiraillée entre la confusion entre l'inquiétude pour Achille et la surprise de la révélation. Le guerrier pointant sous la fausse

jeune fille, le destin du héros qui ne se dérobera pas à la guerre de Troie et à sa mort héroïque sont déjà en germe dans le regard complexe de son amante.

Le mélange des sentiments se complexifie avec le nombre de personnages représentés. En 1765, pour rendre compte du *Corésus et Callirhoé* [Fig. 46] de Fragonard, Diderot s'attarde sur les sentiments des différentes figures. Après avoir décrit le sacrifice du Corésus, le salonnier passe aux spectateurs du tableau dont « [t]ous les regards s'attachent ou craignent de s'attacher sur lui ; tout marque la peine et l'effroi » (DPV, XIV, 261). Grimm le synthétise dans la suite :

Les têtes de vieillards nous ont paru faites d'humeur et marquant bien la surprise et l'effroi ; les génies bien furieux, bien aériens, et la vapeur noire qu'ils amenaient avec eux bien éparse et ajoutant un terrible étonnant à la scène ; [...]. De quelque côté qu'on portât les yeux, on rencontrait l'effroi, il était dans tous les personnages : il s'élançait du grand-prêtre, il se répandait, il s'accroissait par les deux génies, par la vapeur obscure qui les accompagnait, par la sombre lueur des brasiers. [DPV, XIV, 263-264]

Autant de personnages qui servent ici de relais aux spectateurs extérieures à la toile. L'émotion privilégiée est collective, et peut procéder par accumulation et juxtaposition, en rendant la complexité plus naturelle mais aussi plus diffuse. En 1767, si le *Saint Denis prêchant la loi en France* [Fig.24] de Vien vise sur les mêmes passions que le tableau de Fragonard, il joue aussi sur les sentiments contrastés voire contraire des femmes (« À ses pieds, en tournant de la droite de l'apôtre, vers la gauche du tableau, un peu sur le fond, agenouillées, assises, accroupies, quatre femmes dont l'une pleure, la seconde écoute, la troisième médite, la quatrième regarde avec joie » (DPV, XVI, 94), d'un « vieillard étonné, prosterné, admirant » (DPV, XVI, 94) et de prêtres fanatiques et « furieux [qui] menac[ent], cri[ent], attaqu[ent], se défend[ent], repouss[ent] » (DPV, XVI, 100).

Autre effet de contraste dans les émotions des figures du *Modèle honnête* [Fig. 69] de Baudouin en 1769 :

Une jeune fille toute nue, assise sur la sellette de l'artiste, la tête penchée sur une de ses mains, laissant échapper de ses yeux baissés *deux larmes*, son autre bras posé sur les épaules de sa mère, ses haillons épars en désordre à côté d'elle ; cette mère honnête et déguenillée se cachant le visage de son tablier ; le peintre suspendant son ouvrage et attachant ses regards *attendris* sur ces deux figures, et tout était dit. [DPV, XVI, 623]

Pour que le contraste des émotions ne devienne pas chaotique, rien de mieux que l'imagination du salonnier qui se plaît à plusieurs reprises de rectifier en ce sens plusieurs grandes compositions, comme cette *Fille qui reconnaît son enfant à Notre-Dame parmi les Enfants-trouvés, ou la force du sang* du même Baudouin au Salon de 1765, le salonnier propose une composition idéale remplie des différents sentiments des figures : « La sœur grise est dans

l'étonnement ; le petit nombre de spectateurs, hommes et femmes d'un certain âge, car il ne doit point y en avoir d'autres, marquent, les femmes de la joie, de la pitié, les hommes de la surprise ; et voilà ma composition qui vaut mieux que celle de Baudouin » (DPV, XIV, 168). Dans le tableau imaginaire de Diderot, les sentiments contraires sont clairement distribués entre deux groupes (les femmes et les hommes) qui se répondent et se complètent. Le spectateur passe d'abord par l'étonnement, qu'il partage avec les hommes, avant de se laisser toucher par les implications émouvantes et sublimes de la scène qu'incarnent les femmes. La juxtaposition des émotions peut ainsi accompagner une progression temporelle des sentiments, des personnages de la scène aux spectateurs.

7.1.8. La douleur des figures : le plaisir paradoxal du spectateur

En dernier lieu, nous pouvons réfléchir sur le sentiment paradoxal que peuvent ressentir les spectateurs face à la douleur des personnages, un sentiment qui se transforme parfois en un plaisir ambigu. En 1767, face au *Miracle des Ardents* de Doyen, Diderot est partagé entre horreur et jouissance : « Il présente à l'imagination des cadavres, des yeux arrachés de la tête, des corneilles qui battent les ailes de joie [...] Je ferme les miens [les yeux du cadavre] pour ne pas voir ces yeux tiraillés par le bec d'une corneille, ces fibres sanglantes, purulentes, moitié attachées à l'orbite de la tête du cadavre, moitié pendantes du bec de l'oiseau vorace. Cet oiseau cruel battant les ailes de joie est horriblement beau » (DPV, XVI, 267). Ainsi, l'horreur du cadavre est renforcée par la joie de l'oiseau, présentée sur un mode « horriblement beau ». La contradiction entre les yeux arrachés de la tête et la joie de l'oiseau nous transmet paradoxalement des émotions opposées : en se rapprochant du cadavre, nous arrivons à ressentir l'horreur de la scène, mais aussi nous ressentons la beauté de la joie de l'oiseau provoquée par cette horreur, car nous restons des spectateurs à distance, qui ne font pas face à cette situation réellement.

L'évocation de sentiments divergents est une singularité qu'on peut rapprocher du mode particulier de représentation qu'est la peinture : le fait que le spectateur ne puisse que rester observateur de cet art l'amène à ressentir des émotions paradoxales, successives, qui pourraient s'exclure et qui en fait en se combinant assurent l'efficacité émotionnelle des toiles. Il en est d'elle comme du théâtre, à propos duquel Descartes note dans les *Passions de l'âme* que « le plaisir que l'on prend à voir des tragédies résulte de la dissociation qui s'opère entre la passion de l'âme éprouvée (la tristesse) et l'émotion intérieure (la joie)¹ ». Reprenant la même

¹ Cité par Laetitia SIMONETTA, *La Connaissance par sentiment au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 373.

association entre réaction physique et réaction¹, Du Bos fait de la transmission du sentiment douloureux au spectateur le cœur du plaisir que procurent peinture et théâtre :

On éprouve tous les jours que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible ; mais il n'est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction et dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur. L'art de la poésie et l'art de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger².

Pour le dire autrement, « [l]e plaisir de l'art est paradoxal parce qu'il confine sans cesse à la douleur, parce que nous éprouvons du plaisir à contempler, imités par l'art, des objets dont l'impression, dans la réalité, serait pénible³. » Les émotions fortes, mêmes éprouvantes ou terribles, sont préférables à l'absence d'émotion. L'attirance pour la douleur se trouve également dans l'époque antique, où saint Augustin explique au sujet du théâtre :

J'avais aussi en même temps une passion violente pour les spectacles du théâtre, qui étaient pleins des images de mes misères, et des flammes amoureuses qui entretenaient le feu qui me dévorait. Mais quel est ce motif qui fait que les hommes y courent avec tant d'ardeur, et qu'ils veulent ressentir de la tristesse en regardant des choses funestes et tragiques qu'ils ne voudraient pas néanmoins souffrir ? Car les spectateurs veulent en ressentir de la douleur ; et cette douleur est leur joie. D'où vient cela, sinon d'une étrange maladie d'esprit ? Puisqu'on est d'autant plus touché de ces aventures poétiques, que l'on est moins guéri de ces passions ; quoique d'ailleurs on appelle misère le mal que l'on souffre en sa personne, et miséricorde la compassion qu'on a des malheurs des autres. [...] Mais puisque tous les hommes naturellement désirent de se réjouir, comment peuvent-ils aimer ces larmes et ces douleurs ? N'est-ce point qu'encore que l'homme ne prenne pas plaisir à être dans la misère, il prend plaisir néanmoins à être touché de miséricorde ; et qu'à cause qu'il ne peut être touché de ce mouvement sans en ressentir de la douleur, il arrive par une suite nécessaire qu'il chérit et qu'il aime ces douleurs ?⁴

Diderot convoque lui aussi l'identification du spectateur avec les personnages de théâtre dans le *Salon de 1767* : « Nous allons au théâtre chercher de nous-mêmes une estime que nous ne méritons pas, prendre bonne opinion de nous, partager l'orgueil de grandes actions que nous ne ferons jamais, ombres vaines des fameux personnages qu'on nous montre » (DPV, XVI, 198). Le paradoxal « mélange de pitié et de plaisir [éprouvé] face à une représentation artistique de

¹ Dans l'article 94 des *Passions de l'âme*, Michel Bobin, 1679, Paris, p. 126. Descartes écrit : « C'est presque la même raison qui fait qu'on prend naturellement plaisir à se sentir ému par toutes sortes de passions, même à la tristesse et à la haine, lorsque ces passions ne sont causées que par les aventures étranges qu'on voit représenter sur un théâtre, ou par d'autres pareils sujets, qui, ne pouvant nous nuire en aucune façon, semblent chatouiller notre âme en la touchant. »

² Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Partie I, *op. cit.*, p. 1.

³ Alfred LOMBARD, *L'abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, *op. cit.*, p. 202.

⁴ SAINT-AUGUSTIN, *Confessions*, Livre III, Chapitre premier, Traduites en français par M. Arnaud D'Andilly, par la Compagnie, Bruxelles, 1767, p. 62-63.

la souffrance¹ » doit être expérimenté aussi par les spectateurs des Salons, comme le note Diderot dès 1759 quand il qualifie l'héroïne du *Jason et Médée* de Carle Vanloo de « Médée de coulisse » dont le manque de relief fait qu'« [o]n regarde, on est ébloui, et l'on reste froid » (DPV, XIII, 71).



Fig. 81 - Jean-Baptiste Marie Pierre, *La Descente de croix*, 1761, Peinture à l'huile, Versailles, Cathédrale Saint-Louis.

Diderot prête attention particulièrement à la représentation de la douleur², indissociable des scènes historique et religieuse. Il refait le *Passage des âmes du purgatoire au Ciel* de Briard (Salon de 1761) en accentuant sur les douleurs des personnages dans la scène : « Là on aurait vu des hommes de tout âge, de tout sexe, de tout état, toutes les espèces de douleurs, et de

¹ Anne VILA, « Le Sublime, le grotesque et l'animal dans les théories esthétiques de Diderot », dans *Le sublime et le grotesque*, Jan Miernowski (dir.), Droz, Paris, 2014, p. 189.

² Dans l'*Encyclopédie*, nous pouvons voir dans quelle mesure la douleur est étroitement liée aux autres sentiments ressentis par les hommes. Voir l'article « douleur, chagrin, tristesse, affliction, désolation (*synon. Gramm.*) » par D'Alembert, Volume V, 1755, p. 82b : « Ces mots désignent en général la situation d'une âme qui souffre. *Douleur* se dit également des sensations désagréables du corps, et des peines de l'esprit ou du cœur ; les quatre autres ne se disent que de ces dernières. De plus *tristesse* diffère de *chagrin*, en ce que le *chagrin* peut être intérieur, et que la *tristesse* se laisse voir au-dehors. La *tristesse* d'ailleurs peut-être dans le caractère ou dans la disposition habituelle, sans aucun sujet ; et le *chagrin* a toujours un sujet particulier. L'idée d'*affliction* ajoute à celle de *tristesse*, celle de *douleur* à celle d'*affliction*, et celle de *désolation* à celle de *douleur*. *Chagrin*, *tristesse* et *affliction* ne se disent guère en parlant de la *douleur* d'un peuple entier, surtout le premier de ces mots. *Affliction* et *désolation* ne se disent guère en poésie, quoiqu'*affligé* et *désolé* s'y disent très bien. *Chagrin* en poésie, surtout lorsqu'il est au pluriel, signifie plutôt *inquiétude* et *souci*, que *tristesse* apparente ou cachée. »

passions, une infinité d'actions diverses, des âmes emportées, d'autres qui [seraient] retombées ; celles-ci se seraient élancées ; celles-là auraient tendu les mains et les bras. On eût entendu mille gémissements » (DPV, XIII, 261). Comparant la même année la *Descente de Croix* [Fig. 81] de Pierre à celle d'Annibal Carrache, il se concentre sur l'émotion de la mère du Sauveur : « Cette mère se meurt de douleur dans le Carrache, et chez vous aussi. Cette douleur attache toute l'action des autres personnages du Carrache, et des vôtres » (DPV, XIII, 224). « Ce prêtre avait les bras croisés sur la poitrine, la tête tout à fait penchée, il paraissait absorbé dans la douleur et la réflexion la plus profonde ; il s'avancait à pas lents. [...] C'était le même que j'avais vu quelques instants auparavant presser avec tant d'instance et si peu de succès la jeune inflexible ; il était aussi vêtu de blanc ; toujours beau, mais la douleur avait fait une impression profonde sur son visage » (DPV, XIV, 258). La beauté de la *Chaste Suzanne* [Fig. 21] de Carle Vanloo au même Salon de 1765 tient au contraste entre sa souffrance (« La belle figure ! La position en est grande ; son trouble, sa douleur sont fortement exprimés ; elle est dessinée de grand goût » (DPV, XIV, 36), et les désirs des vieillards. Diderot nous invite à admirer dans la *Madeleine* de Lagrenée « [c]omme dans sa douleur ses bras se serrent sur sa poitrine et ses mains contre les bras, l'extrémité de ses doigts s'enfoncent légèrement dans sa chair. L'expression de son repentir est tout à fait douce et vraie » (DPV, XIV, 91), dans la *Tête de bacchante* de Taraval en 1767 combien est nuancée son exaltation : « Son expression est bien d'une femme enthousiaste ou ivre, mais souffrante, non comme une pythie qui se tourmente et qui cherche à exalter le dieu qui l'agite, mais souffrante de douleur » (DPV, XVI, 424). La conscience endormie de l'*Esther évanouie devant Assuérus* de Restout (1763) ne l'empêche pas d'y lire, de manière presque obsessionnelle, de la souffrance : « Il faut voir comme il [Assuérus] est coiffé et drapé ; comme sa main est naturellement posée sur sa baguette ; comme il regarde la douleur d'Esther ; comme il en est pénétré. [...] La belle douleur que celle d'Esther ! [...] Il s'agit bien de toucher de son sceptre une femme charmante, adorée et qui se meurt de douleur ! » (DPV, XIII, 349-350).

Ce sont ailleurs aux figures secondaires que les spectateurs de la toile sont invités à s'identifier. Dans l'*Andromaque éplorée devant Ulysse* [Fig. 39] de Doyen (1763), le désarroi de la reine dont le fils Astyanax vient d'être arraché sur ordre d'Ulysse est souligné par ses suivantes dont « la douleur [...] est forte. Elles sont bien renversées, bien groupées » (DPV, XIII, 404). Dans la *Tête de Pompée présentée à César* [Fig. 18] de Lagrenée (1767), c'est l'« attention » et la « surprise mêlée de douleur » du « vieux chef de légion » (DPV, XVI, 145) qui traduisent la cruauté de la scène. Dans le *Miracle des Ardents* [Fig. 17] de Doyen au même Salon, la douleur paraît se diffuser à tous les personnages du tableau : « Elle [la mère

agenouillée] a trois de ses femmes [...] ; l'une vue par le dos la soutient sous les bras, et joint en même temps ses regards et sa prière, aux cris douloureux de sa maîtresse [...] l'enfant qui souffre entre les bras de son père [...] Il n'y a qu'une voix sur votre malade qui se déchire le flanc. [...] Sa tête et son action font frémir, mais sa tête est belle. C'est une douleur terrible, mais qui n'a rien de hideux. Il souffre, il souffre à l'excès, mais sans grimacer » (DPV, XVI, 258-264).

Quand l'empathie de Diderot spectateur est frustrée, sa critique est immédiate : que *Marc Aurèle secourant le peuple* [Fig. 45] (1765) soit représenté « sans douleur, sans commisération, dans toute l'apathie de sa secte » (DPV, XIV, 76) est contradictoire avec la compassion dont il est supposé faire preuve. La Io du *Mercurie dans l'action de tuer Argus* d'Amand « n'est qu'une vache, point de douleur, nulle passion, point d'ennui, rien qui indique la métamorphose » (DPV, XIV, 250). *Briséis emmenée de la tente d'Achille* [Fig. 82] de Vien (1781) devrait sinon se révolter, du moins paraître affectée par son enlèvement, mais elle « est bien la plus maussade figure qu'on pût imaginer ; elle se laisse saisir sans résistance et sans douleur » (Salons, IV, 302).



Fig. 82 - Joseph-Marie Vien, *Briséis emmenée de la tente d'Achille*, 1781, Peinture à l'huile, 326 x 424 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Diderot prête la même attention à la souffrance des personnages des scènes de genre. Ainsi du *Fermier incendié* de Greuze en 1761 :

Une mère sur le visage de laquelle la douleur et la misère se montrent ; des filles aussi affligées et aussi misérables, couchées à terre autour d'elle ; des enfants affamés qui se disputent un morceau de pain sur

ses genoux ; un autre qui mange à la dérobée dans un coin ; le père de cette famille qui s'adresse à la commisération des passants. Tout est pathétique et vrai. [DPV, XIII, 260]

Le spectateur est tout autant invité à éprouver de la compassion pour la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* de 1765 : « Sa douleur est profonde, elle est à son malheur, elle y est tout entière. [...] Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie ! Que signifie cet air rêveur et mélancolique ? » (DPV, XIV, 179 et 180). Dans l'*Accordée de village* [Fig. 13], s'opposent en apparence les réactions des deux sœurs, la cadette « fâchée de se séparer de sa sœur » qui « en pleure » mais « n'attriste pas la composition » (DPV, XIII, 269) et l'aînée qui, elle, « crève de douleur et de jalousie, de ce qu'on a accordé le pas sur elle à sa cadette » (DPV, XIII, 268) mais ce faisant élargit l'éventail des sentiments d'une scène pathétique. Dans la *Piété filiale* [Fig.14] (1763), Diderot suggère une contagion affective de la souffrance du paralytique vers le « jeune garçon [qui] lui apporte à boire. Il faut voir la douleur et toute la figure de celui-ci. Sa peine n'est pas seulement sur son visage ; elle est dans ses jambes, elle est partout » (DPV, XIII, 395). Si, dans le *Fils ingrat*, la peine était cantonnée à la figure maternelle (« la douleur et même la faiblesse de la mère pour un enfant qu'elle a gâté » DPV, XIV, 198), elle paraît avoir envahi toute la famille dans *Le Fils puni* (« [t]out a bien changé dans la maison ; c'était la demeure de l'indigence, c'est celle de la douleur et de la misère », DPV, XIV, 198).

7.2. Les émotions accentuées par le spectateur Diderot

Au-delà de la simple description des sentiments représentés dans les peintures, nous pouvons nous pencher sur l'émotion de Diderot en tant que spectateur. Dans ses *Salons*, le salonnier exprime librement ses propres sentiments face aux œuvres d'art, originalité qui constitue « le point de départ de l'avènement de la critique d'art¹. » Si Diderot se contentait de décrire les œuvres, son livre ne serait qu'une compilation documentaire. C'est parce qu'il assume la liberté d'exposer ses sentiments face aux œuvres comme un outil légitime d'évaluation de ces dernières, qu'il pose les bases de la critique d'art. Les théoriciens précédents, comme de Piles et du Bos défendent cette idée : pour de Piles, l'objectif principal de la peinture est avant tout « de tromper et de plaire² » les yeux du spectateur, et pour du Bos, il met en avant le « sentiment intérieur³ » de l'individu par rapport à toutes les règles de l'art. Que la parole du

¹ Nathalie KREMER, *Traverser la peinture, Diderot-Baudelaire, op. cit.*, p. 25.

² Élisabeth LAVEZZI, *Diderot et la littérature d'art, Aspects de l'intertexte des premiers Salons, op.cit.*, p. 120.

³ L'abbé du Bos explique le sentiment intérieur, qui est aussi appelé « sixième sens », dans sa théorie sur l'art. Voir Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Partie II, Section XXII, Sixième édition, Pissot, 1755, Paris, p. 317-318 : « Si le mérite le plus important des poèmes et des tableaux était d'être conformes aux règles rédigées par écrit, on pourrait dire que la meilleure manière de juger de leur excellence,

simple spectateur vaille autant que celle du spécialiste de l'Académie et que s'efface la démarcation entre les amateurs et les connaisseurs de l'art relève des « questions psychologiques du plaisir esthétique¹ tout en posant la question de l'expression du sentiment : « Je crois que nous avons plus d'idées que de mots. Combien de choses senties et qui ne sont pas nommées ! » (*Pensées détachées*, Salons, IV, 384).

7.2.1. La confirmation du sentiment du lecteur par Diderot

Parmi les procédés stylistiques auxquels Diderot recourt pour faire partager ses émotions, une attention particulière doit être portée aux pronoms personnels pluriels. Les pronoms « vous, on, nous » favorise l'empathie des récepteurs nonobstant la possibilité d'un désaccord entre ceux-ci et Diderot. Même si le pronom « vous » se réfère d'abord au destinataire de sa correspondance qu'est Grimm, il intègre au fil des pages l'ensemble des lecteurs des *Salons* au même titre que le *je* du salonnier exprimant son désir d'être ému : « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu récréeras mes yeux après, si tu peux » (*Essais sur la peinture*, DPV, XIV, 389).

Par le « vous », le témoignage échappe au solipsisme mais institue autant qu'il prépare l'émoi du lecteur, face, par exemple, aux toiles pathétiques de Deshayes en 1761 (*Saint Victor, Saint André, Saint Benoît*) : « Sa scène vous attache et vous touche. Elle est grande, pathétique et violente » (DPV, XIII, 236). La phrase se fait assertive, presque péremptoire. Comparant dans le même salon l'*Amour menaçant* de Carle Vanloo avec la *Saison* de l'Albane, Diderot programme la réaction de Grimm :

La première fois que vous rencontrerez sous vos yeux, la *Saison* de l'Albane où ce peintre a fait descendre Jupiter dans les antres de Vulcain, au milieu des Amours qui forgent des traits, et que vous verrez ce dieu blessé au milieu du corps d'un de ces traits, par un petit Amour insolent, vous me direz l'effet que vous éprouverez à l'aspect de cette flèche à demi enfoncée dans le corps et dont le bois paraît à l'extérieur. Je suis sûr que vous en frissonnerez. [DPV, XIII, 221]

comme du rang qu'ils doivent tenir dans l'estime des hommes, serait la voix de discussion et d'analyse. Mais le mérite le plus important des poèmes et des tableaux est de nous plaire. C'est le dernier but que les peintres et les poètes se proposent, quand ils prennent tant de peine à se conformer aux règles de leur art. On connaît donc suffisamment s'ils ont bien réussi, quand on connaît si l'ouvrage touche ou s'il ne touche pas. Il est vrai de dire qu'un ouvrage, où les règles essentielles seraient violées, ne saurait plaire. Mais c'est ce qu'on reconnaît mieux en jugeant par l'impression que fait l'ouvrage, qu'en jugeant de cet ouvrage sur les dissertations des critiques, qui conviennent rarement touchant l'importance de chaque règle. Ainsi le public est capable de bien juger des vers et des tableaux, sans savoir les règles de la poésie et de la peinture ; car comme me le dit Cicéron, (*a*) *Omnes tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione, quae sint in artibus ac rationibus prava aut recta dijudicant*. Tous les hommes, à l'aide du *sentiment intérieur* qui est en eux, connaissent, sans savoir les règles, si les productions des arts sont de bons ou de mauvais ouvrages, et si le raisonnement qu'ils entendent, conclut bien. »

¹ Herbert DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, op. cit., p. 100.

Le futur simple à valeur ici d'impératif. En 1763, l'ordre d'*aller voir la Résurrection du Lazare* de Jouvenet dévalue le Deshays en même temps qu'il commande les réactions du spectateur : « Si vous voulez être étonné, allez à Saint-Martin des Champs voir le même sujet traité par Jouvenet. Quelle vie ! Quels regards ! Quelle force d'expression ! Quelle joie ! Quelle reconnaissance ! » (DPV, XIII, 375). Ce qui se dessine ainsi est une stratégie de Diderot pour confirmer ses impressions et émotions, et en même temps inclure son lectorat, pour briser la monotonie du format critique. Ce n'est pas tant qu'il cherche la confirmation, mais il la prend, il l'affiche en partant d'un postulat simple, selon lequel ce qu'il ressent, comme spectateur naïf et sincère, nous le ressentirons tous puisque nous sommes aussi sensibles que lui. Ces deux stratégies de confirmation de Diderot par le biais de la comparaison invitent les lecteurs – Grimm, les abonnés de la *Correspondance littéraire* comme les lecteurs actuels – à aller voir les tableaux qui suscitent leurs émotions et à ressentir selon ses recommandations. Il y a quelque chose dans ses passages de la prophétie auto-réalisatrice dans la mesure où Diderot, par là, devient le créateur du tableau dans l'imagination de son lecteur, bien plus que le peintre, et, au moment de la contemplation véritable de la toile, le lecteur devenu spectateur ne peut s'empêcher de voir, en plus de l'œuvre de Vernet ou Lagrenée, celle du salonnier, quoiqu'invisible. Cette sorte d'imprégnation des lecteurs par les sentiments fièrement affirmés de Diderot devient plus prégnante lorsque le salonnier invite directement le lecteur à expérimenter un sentiment. Dans le *Salon de 1765*, en expliquant le *Naufrage* entre les *Deux pendants* de Vernet, il ordonne : « [v]oyez cette femme noyée qu'on vient de retirer des eaux, et défendez-vous de la douleur de son mari, si vous le pouvez » (DPV, XIV, 138). Diderot insinue le sentiment de douleur dans le cœur de son lecteur avec la conviction du fait que celui-ci ne peut que ressentir ce sentiment en regardant la scène du naufrage. Diderot décrit ici à la deuxième personne, ce qu'il a éprouvé lui-même face au tableau. Dans un système de vases communicants ou du moins poreux, l'émotion passe du mari à Diderot, puis de Diderot à son lecteur (et l'on pourrait placer le peintre à l'origine de cette chaîne). Face à la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze au Salon de 1765, c'est le pronom neutre *on* qui opère le partage émotif : « On s'approcherait de cette main pour la baiser, si on ne respectait cette enfant et sa douleur » (DPV, XIV, 180).



Fig. 83 - François Guillaume Ménageot, *Mort de Léonard de Vinci*, 1781, Peinture à l'huile, 278 x 357 cm, Amboise, Musée de l'Hôtel de ville.

Le *on* invite autant à l'émoi (sur *La Mort de Léonard de Vinci* [Fig. 83] de François-Guillaume Ménageot, Salons, IV, 334-335) qu'au retrait émotionnel face à la *Lais* de Lagrenée aîné : « On regarde les compositions de ce maître sans aucune émotion ; le spectateur qui les regarde reste aussi glacé que le peintre qui les a faites » (Salons, IV, 305)¹. Pour mieux préparer le lecteur à apprécier les toiles de Greuze, qui dont parmi ses préférées, Diderot s'efface derrière une spectatrice qui le devance et l'émeut elle-même :

C'est la peinture morale. Quoi donc, le pinceau n'a-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice ? ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu ? Courage, mon ami Greuze ! Fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela. Lorsque tu seras au moment de quitter la vie, il n'y aura aucune de tes compositions que tu ne puisses te rappeler avec plaisir. Que n'étais-tu à côté de cette jeune fille qui regardant la tête de ton *Paralytique*, s'écria avec une vivacité charmante : *Ah, mon Dieu, comme il me touche ; mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer, et que cette jeune fille n'était-elle la mienne !* [DPV, XIII, 394].

Diderot est à nouveau spectateur des spectateurs émus à la fin du commentaire de la *Piété filiale* [Fig. 14] : « on ne peut en approcher. On le voit avec transport, et quand on le revoit, on trouve qu'on avait eu raison d'en être transporté » (DPV, XIII, 398).

Au rêve qui décrit et annonce le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard en 1765, suit une conversation virtuelle entre Grimm et Diderot qui constitue une mise en abyme de l'émotion

¹ Diderot a déjà décrit Lagrenée aîné comme un « homme de glace, artiste de marbre » (DPV, XVI, 142) dans le *Salon de 1767* en commentant *Renaud et Armide*. Le salonier le critique sévèrement : « Que vous peignez mal, Monsieur Lagrenée ; mais que vous êtes heureux d'ignorer tout cela » (DPV, XVI, 142).

esthétique. Les « vous » désignent tour à tour Grimm, Diderot lui-même et les lecteurs qui leur sont assimilés : « Si vous aviez vu son tableau, vous auriez frappé de la même magie de lumière et de la manière dont les ténèbres fondaient avec elle, du lugubre que ce mélange portait dans tous les points de sa composition ; vous auriez éprouvé la même commisération, le même effroi » (DPV, XIV, 262). Preuve en est, du « vous », Diderot passe ensuite au « nous » qui intègre plus encore le lecteur : « Les têtes de vieillards nous ont paru faites d'humeur et marquant bien la surprise et l'effroi ; les génies bien furieux, bien aériens, et la vapeur noire qu'ils amenaient avec eux bien éparsée et ajoutant un terrible étonnant à la scène » (DPV, XIV, 263-264). Grâce au même pronom, le lecteur partage l'indignation et la revendication du salonnier mécontent du *Retour d'Ulysse et de Télémaque auprès de Pénélope* de Lagrenée au Salon de 1767 : « Que les artistes se prosternent, tant qu'ils voudront, devant son chevalet ; pour nous qui exigeons qu'une scène aussi intéressante s'adresse à notre cœur, qu'elle nous émeuve, qu'elle fasse couler nos larmes, nous cracherons sur la toile... » (DPV, XVI, 139).

7.2.2. Sentiment individuel de Diderot : préférence et répugnance

S'il décrit souvent longuement les émotions qu'il ressent et invite à ressentir, Diderot se fait aussi lapidaire pour dire sa préférence ou sa répugnance envers certaines œuvres et influencer tout autant sur les goûts et dégoûts de son lecteur. S'il proclame en 1759 sa déception (« Beaucoup de tableaux, mon ami, beaucoup de mauvais tableaux. J'aime à louer. Je suis heureux quand j'admire. Je ne demandais pas mieux que d'être heureux et d'admirer... » (DPV, XIII, 68).), il préfère le plus souvent admirer et être à même par ses comptes rendus « de ressusciter et de transmettre le plaisir qu'il a pris à contempler les œuvres¹ ». S'entremêlent parfois jouissance de l'observation, du souvenir et de l'écriture : « L'effet général de ce petit tableau est charmant ; je me suis complu à le décrire, parce que je me complaisais à me le rappeler » (*Cuisine italienne* de Robert, 1767, DPV, XVI, 355).

Néanmoins, cette passion de la description paraît s'atténuer avec le temps, et dans ses derniers Salons, ses jugements sont plus déclaratifs que descriptifs. En 1771, son éloge du *Gustave, roi de Suède* de Roslin est motivée : « Je ne connais point de tableau dans ce genre qui me fasse autant de plaisir. Je me donne, Monsieur, une douce satisfaction en rendant cette justice à un étranger aimable qui possède tant de talent » (Salons, IV, 159). Plus loin, il interrompt de même sa description de la *Naiade représentant l'Eau* de Caffieri : « bref c'est une figure qui m'a fait beaucoup de plaisir » (Salons, IV, 232). C'est sans « envie de le

¹ Stéphanie LOUBÈRE, « La critique de l'effet dans les Salons de Diderot », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 68.

dépriser » qu'il critique sèchement *Plusieurs dessins* d'Huet : « [j]e vous crois de mon sentiment, Monsieur ; ce ne sont point ces louanges outrées et multipliées dans des journaux et ailleurs qui encouragent les artistes » (Salons, IV, 189).



Fig. 84 - Antoine François Callet, *Printemps*, 1780, Peinture à l'huile, 270 x 360 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

En 1781, l'admiration cède le pas au simple « plaisir » ressenti face à des toiles que Diderot juge « agréables » : ainsi « avoue »-t-il que le *Printemps* [Fig. 84] d'Antoine François Callet lui « a fait un très grand plaisir ; la scène est bien représentée, il est plein d'harmonie. La tête de Flore pourrait être plus agréable, la couleur plus vraie, plus vigoureuse, mais le charme du tout ne laisse guère la liberté d'être sévère » (Salons, IV, 332-333) ; Tandis que Pernety limitait l'usage de l'adjectif *agréable* à la qualification de la couleur¹ et plus rarement au sujet, Diderot l'utilise de manière générale pour dire son plaisir sans s'expliquer : « Ce tableau m'a fait plaisir, il y a des choses agréables et bien faites. Les arbres ne sont pas assez variés de ton, et trop lourds. Le ciel est léger » (*Vue du château de Berni* de De Corte, Salons, IV, 343) ; « Très agréable, bien d'accord, mais partout un peu vert ; arbres qui ne sont pas feuillés assez légèrement ; figures mal dessinées ; la touche molle et froide » (*Vue de Chantilly, prise du côté*

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 6 : « AGRÉABLE, il se dit du coloris et du sujet ; mais quant à celui-ci le terme de gracieux est plus d'usage. Un coloris agréable est celui qui a du brillant, de l'éclat ; mais il ne faut pas le confondre avec le bon coloris. Ce dernier ne peut être bon sans être agréable, au lieu que l'agréable peut être comparé au clinquant, qui n'a que l'éclat sans solidité. Tous les coloris qui sentent l'émail, sont de ce genre. »

de la pelouse, du même, Salons, IV, 342-343). Avec un peu plus de précisions, le *Paysage orné de figures et d'animaux* de Casanova est estimé « on ne peut plus agréable ; c'est partout la touche du sentiment, tout y est traité convenablement » (Salons, IV, 322). *Apollon ordonne au Sommeil et à la Mort de porter le corps de Sarpédon en Lydie* [Fig. 85] de Jean Simon Berthélemy, quant à lui « est bien composé et d'un effet agréable. La couleur est fausse, mais locale ; le fleuve est maniéré ainsi que quelques extrémités des figures ; le ciel est un peu égal de ton » (Salons, IV, 336). C'est aussi la composition, en d'autres termes l'effet d'ensemble qui est qualifiée d'*agréable* pour le *Gentilhomme bienfaisant* de Debucoart (Salons, IV, 347-348), les *Noces de Cana* de Lagrenée le jeune (Salons, IV, 312) ou *Les Fils de Tarquin admirant la vertu de Lucrèce* du même (Salons, IV, 314). Le plaisir ne garantit cependant pas l'émotion : le *Portrait de Madame Sophie de France* de Mlle Vallayer-Coster est ainsi expédié : « Composition agréable, mais nul effet ; point de parties de masses, manière de faire mesquine ; couleur fade » (Salons, IV, 326).



Fig. 85 - Jean Simon Berthélemy, *Apollon ordonne au Sommeil et à la Mort de porter le corps de Sarpédon en Lydie*, 1781, Peinture à l'huile, 244 x 195 cm, Langres, Musée d'Art et d'Histoire.

La répugnance permet plus encore à Diderot d'abrégé ses descriptions : face à la *Sainte Trinité* de Parrocel, en 1763, il est relativement loquace : « Quand j'ai regardé ce morceau ; que j'y ai aperçu quelque dessin, un peu de couleur, un grand travail, et que je me suis dit, Cela est détestable, j'ai ajouté tout de suite, Ah, que l'art de peindre est un art difficile » (DPV, XIII, 408). En 1765, il déplace sur Grimm l'expression du mécontentement que lui procure le *Joseph*

venu par ses frères d'Amand : « ce que je sens, c'est un froid mortel qui me gagne dans le sujet le plus pathétique. Où avez-vous pris qu'il fût permis de me montrer une pareille scène sans me fendre le cœur ? Ne parlons plus de ce tableau, je vous prie ; y penser m'afflige » (DPV, XIV, 251). À défaut d'une analyse précise du *Renaud et Armide* [Fig. 31] de Lagrenée en 1767, Diderot étire l'invective qu'il rêverait d'adresser au peintre :

J'enrage, mon ami. Je crois que si ce maudit Lagrenée était là je le battrais. [...] Maître Lagrenée, mais vous n'avez donc pas la moindre idée de la coquetterie, des artifices d'une femme perfide qui cherche à tromper, à séduire, à retenir, à réchauffer un amant ; vous n'avez donc jamais vu couler ces larmes de crocodile... Eh si bien moi ! combien de fois une de ces larmes arrachées de l'œil à force de le frotter, m'en ont fait répandre de vraies, éteignirent les transports de la colère la mieux méritée, et me renchaînèrent sous des liens que je détestais. Que vous peignez mal, Monsieur Lagrenée ; mais que vous êtes heureux d'ignorer tout cela. [DPV, XVI, 141-142]

En 1775, c'est au passage de saint Quentin que Diderot abandonne ses colères : « ST QUENTIN. C'est que j'enrage. Voyez-vous ce *Paysage montueux avec ce commencement d'orage* [Vernet] ? Le voyez-vous ? DIDEROT. Eh bien, qu'est-ce qu'il y a à dire ? Rien. ST QUENTIN. Et vraiment non, il n'y a rien à dire, c'est ce qui me désole » (Salons, IV, 271). La suite du dialogue cependant dévoile l'origine anecdotique de la colère du compagnon de Diderot.

Au premier rang des sentiments éprouvés par Diderot, figure le sentiment d'horreur qui lui procure du plaisir. Dès 1761, il épingle la timidité de la *Décollation de saint Jean* de Pierre en affirmant qu'il « aime bien les tableaux de ce genre dont on détourne la vue ; pourvu que ce ne soit pas de dégoût, mais d'horreur » (DPV, XIII, 226). Aussi est-il comblé par le *Saint André* [Fig. 74] de Deshayes exposé au même Salon :

Le saint a les bras élevés, la tête renversée et les regards tournés vers le ciel. Une barbe touffée couvre son menton. La constance, la foi, l'espérance, et la douleur sont fondues sur son visage qui est d'un caractère simple, fort, rustique et pathétique. On souffre beaucoup à le voir. [...] Il est impossible de regarder longtemps sans terreur cette scène d'inhumanité et de fureur. [DPV, XIII, 238]

Le détournement du regard devient paradoxalement l'indice de la réussite de la toile. Ce « goût pour les représentations pathétiques et violentes jusqu'au paroxysme¹ » est comblé vraiment en 1767, face au *Miracle des Ardents* de Doyen : « Je sais que quelques spectateurs pusillanimes en ont détourné leurs regards, d'horreur. Mais qu'est-ce que cela me fait à moi qui ne le suis point, et qui me suis plu à voir dans Homère des corneilles rassemblées autour d'un cadavre,

¹ *Dictionnaire Arts et émotions*, Article « Denis Diderot (1713-1784) », sous la direction de Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon, Armand Colin, Paris, 2015, p. 116.

lui arracher les yeux de la tête, en battant les ailes de joie » (DPV, XVI, 266). Comme l'indique Michel Delon, « le désir s'inverse en refus, l'avidité de voir en crainte de regarder¹. » Du plaisir d'observer la toile, il passe à la rêverie aveuglante : « Je ferme les miens [d'yeux] pour ne pas voir ces yeux tirillés par le bec d'une corneille, ces fibres sanglantes, purulentes, moitié attachées à l'orbite de la tête du cadavre, moitié pendantes du bec de l'oiseau vorace » (DPV, XVI, 267).

Face aux scènes de genre de Greuze, l'émoi de Diderot provient de « l'amour du pathétique et du touchant dans les événements ordinaires de la vie² » il s'identifie à la jeune fille de la *Piété filiale* [Fig. 14] de Greuze : « Lorsque je vis ce vieillard éloquent et pathétique, je sentis, comme elle, mon âme s'attendrir et des pleurs prêts à tomber de mes yeux » (DPV, XIII, 394). Et de louer des toiles qui peuvent « concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu » (DPV, XIII, 394). L'« intensité des états émotionnels³ » se retrouve face aux scènes séquentielles de 1765 où l'écriture se fait le relais du geste de l'artiste : « Je ne sais quel effet cette courte et simple description d'une esquisse de tableau fera sur les autres ; pour moi, j'avoue que je ne l'ai point faite sans émotion » (DPV, XIV, 199). En se mettant en scène en spectateur puis en écrivain ému, Diderot entend « dévoiler la signification, morale ou politique⁴ » de la peinture.

Face aux paysages, Diderot met de nouveau en avant le sentiment d'horreur éprouvé face à une nature grandiose et immortelle : « sauvagerie, solitude, silence, obscurité, violence naturelle, manifestations chaotiques, voire cataclysmiques, bruits inquiétants ou effrayants⁵ ». On reconnaît là l'influence de Burke, théoricien du sublime qui recouvre « l'idée de puissance terrible, mais également de l'obscurité⁶ ». Le dispositif fictif de la « Promenade Vernet » permet à Diderot de pénétrer dans le paysage horrible :

Les temples sont obscurs. Les tyrans se montrent peu. On ne les voit point ; et à leurs atrocités on les juge plus grands que nature. Le sanctuaire de l'homme civilisé et de l'homme sauvage est rempli de ténèbres. C'est de l'art de s'en imposer à soi-même qu'on peut dire, *aliquid latet arcanâ non enarrabile fibrâ*. Prêtres, placez vos autels, élevez vos édifices au fond des forêts. Que la plainte de vos victimes perce les ténèbres. Que vos scènes mystérieuses, théurgiques, sanglantes ne soient éclairées que de la lueur funeste des torches. La clarté est bonne pour convaincre, elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté, de quelque

¹ Michel DELON, « Violences peintes », In *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N° 18-19, Octobre 1995, doi : <https://doi.org/10.3406/rde.1995.1291>, p. 73.

² Herbert DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, op. cit., p. 100.

³ Michael FRIED, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, op. cit., p. 89.

⁴ Daniel ARASSE, « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », In *Scolies*, op. cit. p. 132.

⁵ Yvon LE SCANFF, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2007, p. 21.

⁶ *Ibid.*, p.29.

manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme. Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin; la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert, les ruines, les cavernes, le bruit des tambours voilés, les coups de baguettes séparés par des intervalles, les coups d'une cloche interrompus et qui se font attendre, le cri des oiseaux nocturnes, celui des bêtes féroces en hiver, pendant la nuit, surtout s'il se mêle au murmure des vents, la plainte d'une femme qui accouche, toute plainte qui cesse et qui reprend, qui reprend avec éclat et qui finit en s'éteignant; il y a dans toutes ces choses, je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur. [DPV, XVI, 234-235]

L'horreur était un sentiment valorisé chez le spectateur de la peinture d'histoire ; elle devient face aux paysages plus métaphysique et sublime : « [s]i je m'oublie trop et trop longtemps, la terreur est trop forte. Si je ne m'oublie point du tout ; si je reste toujours un, elle est trop faible » (quatrième site, DPV, XVI, 200). L'horreur se mêle au pathétique dans les scènes de tempête : « dans le chaos qu'elle présente, [il] existe [la] notion des rapports : la mer en furie, la position des navires en péril en harmonie avec cet état de la mer, le ciel d'orage, les arbres d'échevelés, l'affolement des naufrages, l'émoi des spectateurs¹. » Parmi ces spectateurs des désastres provoqués par la nature en furie, figure le salonnier lui-même : « Je voyais toutes ces scènes touchantes, et j'en versais des larmes réelles. Ô mon ami, l'empire de la tête sur les intestins est violent sans doute ; mais celui des intestins sur la tête l'est-il moins ? je veille, je vois, j'entends, je regarde, je suis frappé de terreur » (DPV, XVI, 231-232). De même, dans le chapitre des *Essais sur la peinture* consacré au clair-obscur, « La vue d'un torrent qui tombe à grand bruit à travers des rochers escarpés qu'il blanchit de son écume, me fera frissonner » (DPV, XIV, 360), verbe que Diderot réemploie à propos de la ruine de la *Grande Galerie éclairée du fond de Robert* au Salon de 1767, Diderot remarque des éléments propres à susciter un tel émoi : « L'obscurité seule, la majesté de l'édifice, la grandeur de la fabrique, l'étendue, la tranquillité, le retentissement sourd de l'espace m'aurait fait frémir » (DPV, XVI, 338). Et de généraliser : « Si le lieu d'une ruine est périlleux, je frémis » (DPV, XVI, 339). De la peur, il glisse à la conscience de la vanité de l'homme : « Dans cet asile désert, solitaire et vaste, je n'entends rien ; j'ai rompu avec tous les embarras de la vie. Personne ne me presse et ne m'écoute. Je puis me parler tout haut, m'affliger, verser des larmes sans contrainte » (DPV, XVI, 339) ; « L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie »

¹ Marie-Antoinette TIPPETTS, *Les Marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*, A. G. NIZET, 1966, Paris, p.40.

(*Ruines d'un Arc de Triomphe et autres monuments* de Robert, DPV, XVI, 335) : avec le salonnier, le lecteur est invité à éprouver les « mélancolies des temps ruinés¹ ».

7.3. Les pôles abstraits du sentiment : la passion et l'âme

De façon plus précise et plus conceptuelle, la représentation du sentiment dans les œuvres d'art met en jeu les catégories de la passion et de l'âme, sur lesquelles il nous faut nous attarder à présent. Au-delà d'une simple évocation d'un certain type de sentiment, le spectateur peut ressentir quelque chose sans pouvoir l'identifier à une émotion précise, et c'est pourquoi ces catégories peuvent se révéler utiles à nos analyses et à celles de Diderot.

Les notions de la passion et de l'âme sont étroitement corrélées comme l'article « Passion » de l'*Encyclopédie* rédigé par le chevalier de Jaucourt le montre : « PASSION, (*Peinture.*) telle est la structure de notre machine, que quand l'âme est affectée d'une *passion*, le corps en partage l'impression ; c'est donc à l'artiste à exprimer par des figures inanimées cette impression, et à caractériser dans l'imitation les *passions* de l'âme et leurs différences². » Ainsi, la relation entre la passion et l'âme devient manifeste : la passion se construit en affectant l'âme, et il est nécessaire de considérer ces deux notions ensemble sans en perdre une de vue. Ce caractère apparaît également dans le domaine esthétique si l'on se rapporte au *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* de Pernety. Celui-ci définit ainsi la passion : « agitation de l'âme, qui se manifeste par certains traits du visage et certains mouvements ou attitudes des autres parties du corps³. » L'âme subsume la passion dans la représentation picturale étant donné qu'il faut d'abord mettre en mouvement, exciter l'âme afin de susciter la passion. La définition de l'âme chez Pernety démontre cette corrélation entre les deux notions, et il explique en se focalisant sur l'art pictural : « en terme de Peinture, [l'âme] signifie l'expression animée du caractère de chaque figure, suivant l'action qu'elles semblent faire. Des figures peuvent être bien dessinées et bien peintes sans avoir cette *âme* qui les rend vivantes⁴. » La passion consiste avant tout à exprimer les mouvements de l'âme de l'homme, d'où le fait qu'elle ne puisse pas être exprimée sans une âme qui rend l'homme (même représenté) vivant.

¹ Daniel MORNET, *Le sentiment de la nature en France : de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Essai sur les rapports de littérature et des mœurs, Slatkine Reprints, Genève, 2000, p. 340.

² Article « Passion » (*Peinture*), *Encyclopédie*, vol. XII, 1765, p. 150b. Chez Watelet, la notion des « Passions » a une définition plus élargie, dans l'*Encyclopédie méthodique. Beaux-arts.*, Pierre-Charles LEVESQUE, Claude-Henri WATELET, Félix VICQ-D'AZUR, t. I, *op. cit.*, p. 602 : « On désigne par ce mot toutes les affections de l'âme, toutes ses modifications ; même la tranquillité : car le mot grec *pathos*, d'où il tire son origine, ne signifie pas seulement les agitations de l'âme, mais toutes les modifications dont elle se rend compte à elle-même ; si elle ne s'en rend pas compte, elle est alors dans l'apathie. Ainsi le mot *passion* est synonyme de sentiment, de sensation, et l'âme ne cesse d'être passionnée que lorsqu'elle cesse de sentir. »

³ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, *op. cit.*, p. 442.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

La passion est liée aux mouvements de l'âme suscités par la représentation de différents sentiments. Déjà Alberti à la Renaissance disait de l'âme : « Il y a donc certains mouvements de l'âme que les savants nomment affections, comme la colère, la douleur, la joie, la crainte, le désir et d'autres semblable. D'autres mouvements sont ceux du corps¹. » En tenant compte de cette corrélation entre les deux notions, nous allons étudier comment âme et passions sont mobilisées dans les *Salons*, jusque dans le couple froideur/chaleur, leur invisibilité et le concept d'*expression*.

7.3.1. Conceptions de la passion à l'âge classique

Au XVII^e siècle, la passion est envisagée principalement sous le prisme de sa représentation et mise en jeu dans les œuvres d'art, par exemple chez un théoricien comme Charles Le Brun qui y consacre plusieurs conférences à l'Académie. Sa vision est philosophiquement hybride et part plus des œuvres que d'une approche théorique. Le Brun invite les artistes à réfléchir sur la représentation de la passion à la lumière des expressions physiques des figures picturales. Cependant, une autre école théorique s'installe à contre-courant de Le Brun, malgré l'influence dominante de ce peintre, en raison de sa gestion de l'Académie française de la peinture et de la sculpture. Ces théoriciens soulignent la difficulté de montrer la passion dans les œuvres d'art et de définir la passion comme un objet d'abord esthétique. En particulier, André Félibien défend ce point de vue dans ses *Entretiens* en distinguant les passions fortes de celles qui sont relativement faibles :

Lorsqu'il est question que de peindre de fortes passions, où l'âme agite tellement toutes les parties du corps, qu'il n'y en a point qui ne fasse voir par ses mouvements l'état où se trouve celui qui est ému d'une forte haine ou d'une furieuse colère : il n'est pas mal aisé au peintre de donner à ses figures une expression assez significative de ce qu'il veut représenter. Mais quand il est besoin de montrer dans un tableau des passions qui n'agissent que peu et faiblement, ou de ces affections cachées dans le fond du cœur : c'est alors qu'un ouvrier a lieu de donner des marques de sa grande capacité, puisqu'il doit savoir la nature de ces émotions, comment elles sont engendrées dans l'âme et de quelle forte elles paraissent au dehors, afin de former sur le corps de ses figures des signes qui les fassent connaître, mais des signes véritables et naturels ; qui sans forcer les organes, ni les faire agir malgré eux les mettent en état néanmoins de découvrir ce qui se passe dans l'esprit de la personne qu'on a voulu représenter².

¹ Leon Battista ALBERTI, *De la Peinture (De Pictura)*, 1435), traduit en français par J.-L. Schefer, Paris, Macula, 1992, p. 181.

² André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes ; avec la vie des architectes*, t. 5, Quatrième conférence (1672), *op. cit.*, 1725, p. 382.

Plus que les passions démesurées, sont complexes à représenter les passions simples, quotidiennes, en demi-teintes. La représentation doit se fonder sur une approche autonome de la passion, une étude théorique qui permet d'en dégager les traits saillants : là où la passion grandiose peut être considérée comme un objet d'abord (voire uniquement) esthétique car n'existant que dans l'espace de la représentation-exagération, les passions faibles sont d'abord réelles et inscrites dans la nature. La passion est « l'âme de la peinture¹ », une condition qui rend les figures vivantes dans les œuvres d'art. « Je ne vous parlerai pas, repris-je [dans l'entretien suivant], de l'art et de l'industrie dont un excellent peintre se sert pour former des traits, et coucher des couleurs qui expriment parfaitement les passions de l'âme ; c'est un secret que ceux même qui le possèdent, auraient bien de la peine à apprendre aux autres². » L'excellent peintre pour Félibien est tout d'abord celui qui sait exprimer les passions de l'âme. Cette centralité de la passion est également défendue par le théoricien du coloris, Roger de Piles, dans sa traduction de l'*Art de Peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy*, où il écrit :

Toutes les actions de l'appétit sensitif sont appelées Passions, d'autant qu'elles agitent l'âme, et que le corps y pâtit et s'y altère sensiblement : ce sont ces diverses agitations et ces différents mouvements de tout le corps en général, et de chacun de ses parties en particulier, que notre excellent peintre doit connaître, dont il doit faire son étude, et se former une parfaite idée³.

De Piles distingue ensuite onze passions particulières – l'amour, la haine, le désir, la fuite, la joie, la tristesse, l'espérance, le désespoir, la hardiesse, la crainte, la colère – qui varient en degrés et en formes selon les artistes⁴. Cette distinction des différentes passions exprimées par des sentiments montre le fait que la passion des figures dans le tableau est intimement liée aux émotions, et aussi elle implique que « [s]i, dans un tableau, le peintre appliquait un même modèle stéréotypé à l'ensemble des personnages affectés de la même passion, il sombrerait dans une manière désagréable⁵. » Ainsi, la représentation de la passion requiert une attention particulière pour rester naturelle et convaincante, et exige du peintre une sensibilité et un art de la *variatio* aboutis. L'expression des passions appartient au domaine du « je-ne-sais-quoi » qu'on ne peut pas exprimer simplement dans la peinture.

¹ André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes ; avec la vie des architectes*, t. 3, Sixième entretien (1679), *op. cit.*, 1725, p. 225.

² *Ibid.*, Cinquième entretien (1679), *op. cit.*, 1725, p. 198.

³ Roger DE PILES, *L'Art de Peinture de C. A. Du Fresnoy*, Traduit en français, Enrichi de remarques, revu, corrigé et augmenté par M. De Piles, Amsterdam et Leipzig, Chez Arkstée et Merkus, Se vend à Paris chez Charles-Antoine Jombert, 1767, p. 185.

⁴ Nous pouvons également trouver la passion définie par différents sentiments dans l'article « Passion » de l'*Encyclopédie*, rédigé par le chevalier de Jaucourt, vol. XII, 1765, p. 150b-152b.

⁵ Martial GUÉDRON, *De chair et de marbre, Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*, Chapitre 5. Les passions et le caractère, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 169-170.

La représentation de la passion dans les arts de même que les spectateurs regardant la tragédie sont influencés par une contagion affective des émotions des personnages, ils s'intéressent aux passions qu'éprouvent leurs semblables que sont les figures représentées dans les tableaux :

Les peintures d'une passion que nous n'avons pas ressentie, ou d'une situation dans laquelle nous ne nous sommes pas trouvés, ne sauraient donc nous émouvoir aussi vivement que la peinture des passions et des situations qui sont actuellement les nôtres, ou que nous connaissons par notre propre expérience. En premier lieu l'esprit n'est guère piqué par la peinture d'une passion dont il ne connaît pas les symptômes, il craint d'être la dupe d'une copie infidèle. Or l'esprit connaît mal les passions que le cœur n'a pas senties ; tout ce que les autres nous en racontent ne saurait nous donner une idée juste et précise des agitations d'un intérieur qu'elles tyrannisent. En second lieu, il faut que notre cœur ait peu de pente pour les passions que nous n'avons pas encore éprouvées à vingt-cinq ans. Le cœur a bien plutôt acquis toutes ses forces que l'esprit, et il me paraît presque impossible qu'un homme de cet âge n'ait pas encore senti les mouvements de toutes les passions auxquelles son tempérament le condamne¹.

En mettant en avant un lien essentiel entre expérience personnelle du réel et expérience esthétique, du Bos fait de la toile un lieu de projection de soi, où le spectateur se reconnaît dans une situation ou dans un personnage, ou plutôt dans les passions exprimées par ces derniers². « Les hommes en général, dit encore du Bos, souffrent encore plus à vivre sans passions, que les passions ne les font souffrir³. » L'idée que l'on souffre lorsqu'on vit sans passions donne un sens nouveau à la catharsis, qui ne deviendrait plus seulement un moyen de se purger de passions dangereuses, mais un moyen de ressentir des émotions sans lesquelles notre être se trouverait en danger d'étiollement. Au lieu de purger, l'expression des passions dans la poésie et dans la peinture enrichit, nourrit. L'époque tend pourtant à considérer les passions comme sources de vice, elles « étaient mal vues alors, et le devoir de l'homme était de les réfréner⁴ », mais malgré cela, elles peuvent être un vecteur moral d'adresse aux spectateurs parce que ceux-ci s'identifient aux personnages représentés dans la peinture morale comme c'est le cas dans les œuvres de Greuze⁵. De fait, pour l'abbé du Bos, les passions fonctionnent comme « le canal

¹ Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, partie I, section XVII, *op. cit.*, p. 118-119.

² « Du Bos se fit l'apologiste de la passion », Alfred LOMBARD, *L'abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, *op. cit.*, p. 195.

³ Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, partie I, section I, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Alfred LOMBARD, *L'abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, *op. cit.*, p. 187.

⁵ Parmi les philosophes de l'époque, Jean-Jacques Rousseau offre des perspectives intéressantes sur la question : ainsi il reconnaît la pitié et la commisération comme de véritables vertus naturelles. Pour approfondir ces idées de Rousseau, voir Paul AUDI, « La pitié est-elle une vertu ? », *Dix-huitième siècle*, 2006/1 (n° 38), p. 463-480. DOI : 10.3917/dhs.038.0463. URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2006-1-page-463.htm>

par où passe l'effet spécifique de l'art qui est d'émouvoir¹ », et les spectateurs traversent ce canal en échappant à l'ennui.

7.3.2. Passions des figures dans les Salons

Fidèle à l'approche de du Bos, Diderot accorde une grande importance aux passions des figures dans les tableaux. Pour lui, « [t]oute passion est bonne, même criminelle² ». En 1765, il affirme que : « Je hais toutes ces petites bassesses qui ne montrent qu'une âme abjecte, mais je ne hais pas les grands crimes, premièrement parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies ; et puis c'est que les grandes et les sublimes actions et les grands crimes portent le même caractère d'énergie » (DPV, XIV, 178). L'énergie est au cœur de la notion de passion chez Diderot, regarde autant le champ du crime que la morale (« il n'y a que les passions, et les grandes passions, qui puissent élever l'âme aux grandes choses. Sans elles, plus de sublime, soit dans les mœurs, soit dans les ouvrages ; les beaux-arts retournent en enfance, et la vertu devient minutieuse », *Les Pensées philosophiques*, DPV, II, 17³). Les passions chez Diderot sont transmises aux spectateurs aussi bien dans les tragédies que dans les peintures⁴, et, en particulier, le salonnier s'attache à identifier les passions exprimées par les figures. Cette idée est déjà présente dans l'*Encyclopédie* dans l'article sur la « Composition » où Diderot écrit : « Un peintre habile saisit un visage dans l'instant du passage de l'âme d'une passion à une autre, et fait un chef-d'œuvre [...]. Il est évident que les figures doivent se faire remarquer à proportion de l'intérêt que j'y dois prendre ; [...] que chacune doit être animée et du degré de passion qui convient à son caractère⁵. » Sur la toile, les passions se devaient de même d'apparaître avec « une intensité suffisante, que le spectateur pouvait identifier sans difficulté⁶ ». Dans les tragédies, ce sont autant les répliques qui expriment les passions que le jeu muet des acteurs, autrement dit, la pantomime. Rappelons-nous la scène pathétique de *Macbeth* qui est accentuée par les gestes de « [l]a somnambule Macbeth [qui] s'avance en silence, et les yeux fermés, sur la scène, imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes

¹ René DÉMORIS, « Les passions en peinture au dix-huitième siècle », *Le Siècle de Voltaire. Hommage à R. Pomeau*, op. cit., p. 388.

² Yvon BELAVAL, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, op. cit., p. 72.

³ Sur l'idée de l'énergie chez Diderot, voir Michel DELON, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, op. cit., p. 349.

⁴ Concernant la réflexion de Diderot sur le crime exprimé dans la tragédie, voir Sophie MARCHAND, « Les Lumières et la nostalgie des grands crimes. À propos de quelques adaptations françaises de la *domestic tragedy* », *Littératures classiques*, 2008/3 (N° 67), p. 187-200. DOI : 10.3917/licla.067.0187. URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2008-3-page-187.htm>

⁵ Article « Composition » (*Peinture*), *Encyclopédie*, vol. III, 1753, p. 773a.

⁶ Katalin BARTHA-KOVÁCS, *L'expression des passions dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*, op. cit., p.95.

eussent encore été teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans » (DPV, IV, 143). Que les *Réflexions critiques* de l'abbé du Bos rapprochaient déjà les passions représentées en peinture du « jeu muet des acteurs¹ » « permet de comprendre de ce que l'on entendait généralement par “pantomime” lorsqu'on l'appliquait à la peinture d'histoire² ».

Même s'il s'agit de repérer l'intensité des passions exprimée dans l'aspect des figures, « [t]out corps passionné n'est pourtant pas nécessairement éloquent³ ». Par exemple, dans le *Salon de 1761*, au début du commentaire sur le *Saint Victor* de Deshayes, Diderot affirme qu'« [i]l y a des passions bien difficiles à rendre. Presque jamais on ne les a vues dans la nature » (DPV, XIII, 236) Plus souvent, c'est l'absence de passion que Diderot reproche aux figures : en 1763, il critique le *Mercurie amoureux de Hersé, change en pierre Aglaure qui voulait l'empêcher d'entre chez sa sœur* [Fig. 86] de Pierre : « D'abord quelle plate idée que d'avoir mis Hersé à sa toilette ! C'est une grande figure, froide, imbécile, sans action, sans passion, sans mouvement, sans caractère, ne prenant pas le moindre intérêt à ce qui se passe » (DPV, XIII, 360) ; ou, en 1765, à propos du *Mercurie dans l'action de tuer Argus* d'Amand : « Et cette vache qui est couchée entre Mercure et lui, ce n'est qu'une vache, point de douleur, nulle passion, point d'ennui, rien qui indique la métamorphose » (DPV, XIV, 250). En une formulation lapidaire révélatrice, Diderot repousse le *Renaud et Armide* de Lagrenée en 1767 : « Ni esprit, ni dignité, ni passion, ni poésie, ni mensonge, ni vérité » (DPV, XVI, 141). L'antithèse finale, formant un apparent paradoxe logique, souligne avec ironie la pure valeur de négation qui assimile la toile commentée à un pur vide, dont l'origine est le manque d'âme, et donc de passion.

¹ Sur le « jeu muet des acteurs » de la tragédie, voir Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Sixième édition, partie I, section XIII, *op. cit.*, p. 87-88 : « Tous les hommes s'affligent, pleurent et rient ; tous les hommes ressentent les passions : mais les mêmes passions sont marquées en eux à des caractères différents. Les passions sont variées, même dans les personnes qui, suivant la supposition de l'artisan, doivent prendre un égal intérêt à l'action principale du tableau. L'âge, la patrie, le tempérament, le sexe et la profession mettent de la différence entre les symptômes d'une passion produite par le même sentiment. L'affliction de ceux qui regardent le sacrifice d'Iphigénie, vient du même sentiment de compassion ; et cependant cette affliction doit se manifester différemment en chaque spectateur, suivant l'observation que nous venons de faire. Or le poète ne saurait rendre cette diversité sensible dans ses vers. S'il le fait sur la scène, c'est à l'aide de la déclamation, c'est par le secours du jeu muet des acteurs. »

² Marital GUÉDRON, *De chair et de marbre, Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*, *op. cit.*, p. 195.

³ Katalin BARTHA-KOVÁCS, *Diderot et Watteau, Vers une poétique de l'image au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 36.



Fig. 86 - Jean-Baptiste-Marie Pierre, *Mercure amoureux de Hersé, change en pierre Aglaure qui voulait l'empêcher d'entre chez sa sœur*, 1763, Peinture à l'huile, 320 x 320 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Même condamnation de l'absence de passions dans les scènes de bataille : « quelques soldats oisifs et muets, sans mouvement, sans passion, sans caractère ; [...]. Ni bruit, ni tumulte, ni enthousiasme militaire, ni clairons, ni trompettes » (Descente de Guillaume le conquérant en Angleterre [Fig. 49] de Lépicié, *Salon de 1765*, DPV, XIV, 241). La succession de syntagmes négatifs, sur un mode légèrement différent de l'exemple précédent, insiste sur tout ce que la toile n'est pas, et Diderot compose par-là, en négatif, un tableau idéal par rapport auquel le tableau réel ne saurait souffrir de comparaison. Dans une autre toile, c'est l'inexpressivité du personnage principal lui-même qui est critiquée, l'archange Michel, qui anéantit une rebelle dans le *Combat de saint Michel* de Clément-Louis-Marie-Anne Belle au Salon de 1771 : « Ce foudre dont l'ange est armé, un paquet de soie parfilée ; cet ange est sans passion, sans indignation, bien froid » (Salons, IV, 147).

À l'inverse, la mise en valeur des passions est inséparable d'un éloge de l'exécution des tableaux qui émeuvent Diderot. « Il y a là-dedans de la poésie, de la passion, des chairs, du caractère », dit-il en 1761 des *Familles de satyres* d'Amédée Vanloo (DPV, XIII, 241). Ailleurs,

c'est le dialogue entre les passions exprimées par les différents personnages d'une toile qui retient l'attention du salonnier : « L'intérêt de ces trois visages est mesuré avec une intelligence infinie ; il n'est pas possible de donner un grain d'action ou de passion à l'une, sans les désaccorder toutes en ce point » (*La Marchande à la toilette* de Vien, DPV, XIII, 363). Dans cette toile, la passion de chaque figure est inséparable de celle des autres, de telle sorte que la cohérence émotionnelle de la toile est parfaite et naît de l'union des trois figures de l'esclave, de la suivante et de la maîtresse. *Des Arts suppliants* en 1765, Diderot notera simplement, dans le même sens : « belles attitudes, beaux caractères, belles draperies, belles passions, beau coloris, et composé on ne peut mieux » (DPV, XIV, 39).

Vouées à représenter des moments passionnels culminants dans un geste connu de tous les scènes religieuses reposent sur « une esthétisation des passions et leur mise en scène axée sur le spectateur¹ ». On sait Diderot attiré par elles². Face au *Saint Victor* de Deshayes, il est frappé par la représentation du fanatisme (« le fanatisme et son atrocité muette règnent sur tous les visages de son tableau de Saint Victor [...] Rappelons-nous les vers que Corneille a mis dans la bouche de Polyeucte. Imaginons d'après ces vers la figure du fanatique qui les prononce, et nous verrons le Saint Victor de Deshayes » (DPV, XIII, 236-237), en d'autres termes de la passion religieuse³, dont l'une des déclinaisons les plus courantes est l'enthousiasme⁴, comme dans le *Mariage de la Vierge* de Deshayes au Salon de 1763 : « Le grand-prêtre est placé sur le haut des marches, le dos tourné à l'autel et le visage vers les époux. Il a les bras étendus et la tête élevée au ciel. Il en invoque l'assistance. Il est majestueux. Il est grand. Il en impose ; il est plein d'enthousiasme » (DPV, XIII, 368). Le terme *enthousiasme* retrouve ici son sens étymologique, qualifie une situation où un homme devient le vecteur du divin, est pénétré et presque possédé dans tout son être par une puissance divine (*en-* signifiant « dans » et *theos* « dieu »).

¹ Martin SCHIEDER, « “Effacez sur les murs le sang dont ils sont teints”, L'iconographie du martyr au siècle des Lumières », *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 352.

² Sur l'esthétique de Diderot concernant la peinture religieuse, voir Béatrice DIDIER, « La peinture religieuse dans les Salons de Diderot », dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique : mélanges en hommage à Jacques Chouillet, 1915-1990*, dir. Sylvain Auroux *et al.*, Paris, PUF, 1991, p. 169-186.

³ Le lien entre le fanatisme et la passion est exposé dans l'*Encyclopédie* à l'article « Fanatisme » rédigé par Alexandre Deleyre : « c'est un zèle aveugle et passionné, qui naît des opinions superstitieuses, et fait commettre des actions ridicules, injustes, et cruelles ; non-seulement sans honte et sans remords, mais encore avec une sorte de joie et de consolation » (*Encyclopédie*, vol. VI, 1756, p. 393a).

⁴ Voir l'article « Enthousiasme » de Watelet : « dans les arts, il [l'enthousiasme] a malheureusement produit, comme dans la religion, l'hypocrisie, et l'hypocrisie s'y est montrée plus d'une fois, pour les objets les moins importants, sous les traits du fanatisme et de l'intolérance » (*L'Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Pierre-Charles LEVESQUE, Claude-Henri WATELET, Félix VICQ-D'AZUR, t. I, *op. cit.*, p. 255).

À la recherche de « personnages en état d'absorption intense¹ », Diderot refait en ce sens les tableaux qui le déçoivent, à l'image du *Saint Vincent de Paul qui prêche* de Hallé au Salon de 1761 : « Il n'était pourtant trop difficile d'imaginer qu'au milieu de la péroraison, l'orateur eût été transporté, et que son auditoire eût partagé sa passion » (DPV, XIII, 230). Et d'insister sur les expressions du saint pendant son prêche et de leurs effets sur son auditoire :

Et puis croyez-vous qu'il fût indifférent de savoir, avant de prendre le crayon ou le pinceau, quel était le sujet du sermon ; si c'était ou l'effroi des jugements de Dieu, ou la confiance dans la miséricorde de Dieu, ou le respect pour les choses saintes, ou la vérité de la religion, ou la commisération pour les pauvres, ou un mystère, ou un point de morale, ou le danger des passions, ou les devoirs de l'état, ou la fuite du monde ? Ignorez-vous ce que votre orateur dit ? Comment saurez-vous le visage qu'il doit avoir, et l'impression qui se doit mêler dans les visages de vos auditeurs, avec l'attention ? Ne sentez-vous pas que si le sermon est des jugements de Dieu, votre orateur aura l'air sombre et recueilli, et que votre auditoire prendra le même caractère ; que si le sermon est de l'amour de Dieu, votre orateur aura les yeux tournés vers le ciel, et qu'il sera dans une extase que les peuples qui l'écoutent partageront ; que s'il prêche la commisération pour les pauvres, il aura le grand attendri et touché, et qu'il en sera de même de ses auditeurs. [DPV, XIII, 230-231]

Toutes les formes de passion se ramènent bien ici à l'absorption des figures dans la méditation religieuse : sombre et recueilli², dans une extase³, attendri et touché. Réfection identique du *Passage des âmes du purgatoire au ciel* de Briard dans le même salon : « Là on aurait vu des hommes de tout âge, de tout sexe, de tout état, toutes les espèces de douleurs, et de passions, une infinité d'actions diverses, des âmes emportées, d'autres qui [seraient] retombées ; celles-ci se seraient élancées ; celles-là auraient tendu les mains et les bras » (DPV, XIII, 261). Pas de juste représentation de la passion sans une expérience de pensée un travail d'écrivain voire de romancier sans lequel les passions ne sembleront pas naturelles et la ligne de fuite affective de la toile trop floue pour susciter une réaction claire chez le spectateur. La passion est ainsi

¹ Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en tête*, op. cit., p. 51.

² Nous pouvons associer la passion à la tranquillité en faisant référence à la définition des « Passions » de Watelet, puisque celui-ci s'éloigne de Le Brun en évoquant la passion tranquille : « C'est donc faute d'avoir connu le sens propre et originel du mot *passions*, qu'on a critiqué Le Brun d'avoir mis au nombre des *Passions* la *tranquillité*. L'âme tranquille est dans un état de *passion*, lorsqu'elle a la conscience de la tranquillité. » (*Encyclopédie méthodique. Beaux-arts.*, Pierre-Charles LEVESQUE, Claude-Henri WATELET, Félix VICQ-D'AZUR, t. I, op. cit., p. 602).

³ Ce terme d'extase est aussi intimement lié à la représentation de la passion religieuse et du fanatisme, comme en témoigne l'article « Extase (*Théologie*) » dans l'*Encyclopédie*, rédigé par Edme-François Mallet, nous pouvons constater cette corrélation : « ravissement de l'esprit hors de son assiette naturelle, ou situation dans laquelle un homme est transporté hors de lui-même, de manière que les fonctions de ses sens sont suspendues. Le ravissement de Saint Paul jusqu'au troisième ciel, était ce que nous appelons *extase*. L'histoire ecclésiastique fait foi que plusieurs saints ont été ravis en *extase* pendant des journées entières. C'est un état réel, trop bien attesté pour qu'on puisse douter de son existence. Mais comme le mensonge et l'imposture s'efforcent de copier la vérité, et d'abuser de choses d'ailleurs innocentes, il est bon d'observer que les faux mystiques, les enthousiastes, les fanatiques ont supposé des *extases*, pour tâcher d'autoriser leurs rêveries ou leurs impiétés. »

l'élément par lequel Diderot se fait peintre, ou rapproche le travail du peintre de celui de l'écrivain, en sortant de sa position d'amateur.

7.3.3. Le visage comme lieu d'expression des passions

Dans la célèbre Conférence « Sur l'expression générale et particulière » qu'il présente devant l'Académie en 1668¹, Charles Le Brun concentre ses réflexions sur le visage. Ce traité des expressions de la passion devient une sorte de répertoire dans lequel le peintre peut trouver des ressources stéréotypées mais efficaces pour infléchir l'expression des visages de ses personnages en fonction du sentiment qu'il entend représenter² : « Mais s'il est vrai qu'il y ait une partie où l'âme exerce plus immédiatement ses fonctions, et que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire de même que le visage est la partie du corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent³. » Le visage ne pense pas, il obéit aux ordres du cerveau qui convertit une donnée émotionnelle en une donnée musculaire, projetée sur la toile privilégiée qu'est le faciès. Cet intérêt paradoxal pour le visage, parmi toutes les parties du corps, nous fait remonter à l'époque précédente où « le problème de la codification des passions était intimement lié à l'exploration anatomique⁴ » : cette approche anatomique est aussi développée par un sculpteur, Michel Anguier, qui affirme l'importance du visage dans la représentation des passions, en particulier dans la *Conférence* qu'il consacre en 1670 au *Laocoon* :

Car par ces nudités on connaît le tempérament, on voit dans les visages et par tout le corps tristesse, crainte, courroux, joie, de même l'audace, la honte et la majesté apparaissent, l'orgueil se connaît aux sourcils, la honte aux joues et la majesté au menton ; quoique ces passions viennent du cœur, pourtant elles se font voir à découvert en toutes ces parties. C'est donc les raisons pourquoi les sculpteurs grecs faisaient ordinairement leurs figures découvertes, afin que l'agitation et mouvement des muscles et des veines on puisse connaître les émotions et passions de l'âme, [...]⁵.

¹ Charles LE BRUN, *Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'Académie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, Enrichie de figures gravées par B. Picart, Chez J. L. De Lorme à Amsterdam, Chez E. Picart à Paris, 1698.

² Voir aussi l'art. « Passion » du Pernety : « C'est assez de voir le visage pour voir ce qui se passe dans l'âme, dont les yeux sont le miroir. Les *passions* qu'ils expriment le plus particulièrement sont le plaisir, la langueur, le dédain, la sévérité, la douceur, la colère, la joie et la tristesse, aidés des sourcils et de la bouche. Le nez n'exprime guère que le mépris, qui lui fait lever le bout et élargir les narines, en tirant en haut la lèvre de dessus, à l'endroit qui approche des coins de la bouche. Les anciens faisaient le nez le siège de la moquerie » (*Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, *op. cit.*, p. 443).

³ Charles LE BRUN, *Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'Académie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, *op. cit.*, p. 19.

⁴ Martial GUÉDRON, *De chair et de marbre, Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*, *op. cit.*, p. 195.

⁵ Michel Anguier, « Le groupe de Laocoon », 2 août 1670, dans *Les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. I : Les Conférences au temps d'Henry Testelin 1648-1681, éd. Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2006, p. 378-379. Au-delà de ses représentations artistiques, la passion a fait aussi l'objet de recherches médicales centrées sur la pathologie. Voir

Quand la peinture est limitée à un visage unique et figé dans une expression donnée, la poésie « peut employer plusieurs traits pour exprimer la passion et le sentiment d'un de ses personnages¹. » D'où la nécessité pour le peintre d'individualiser la représentation de la passion sur le visage de ses personnages de même que dans la pantomime, la passion est représentée par les corps et l'action des personnages, par exemple dans une tragédie comme *Macbeth*.



Fig. 87 - Carle Vanloo, les *Arts suppliants*, 1765, Peinture à l'huile, 76, 8 x 66, 4 cm, Pittsburgh, The Frick Art Museum.

Dans les *Arts suppliants* [Fig. 87] de Carle Vanloo (1765), Diderot note que le visage de l'allégorie de la Peinture affiche de « belles passions [...] La peinture devait se distinguer entre les autres arts, aussi le fait-elle : la plus violente alarme est sur son visage, elle s'élanç,

Jean STAROBINSKI, *Histoire de la médecine*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1963. Sur la transition de l'esthétique à la médecine en France, voir les études de Véronique DALMASSO, Stéphanie JAMET, le *Vertige de l'art : Syncopes et extases (XVI^e - XXI^e siècles)*, Presses Université du Septentrion, Lille, 2023, p. 42-44.

¹ *Ibid.*, p. 83.

elle a la bouche ouverte, elle crie » (DPV, XIV, 39). L'expressivité du visage de la Peinture a ici une valeur allégorique qui tient du discours esthétique : la peinture est pensée comme un art du visage, du trait clair et passionnel. C'est aussi ce que note le critique du *Mercur de France* : « autour du Destin, dans la partie terrestre, sont des femmes alarmées, chacune avec les attributs de l'art qu'elle représente ; elles ont toutes les mains élevées vers le Ciel pour implorer la puissance du Destin, et suspendre, s'il est possible, la fureur précipitée de la cruelle *Atropos*¹. » Les traits de la peinture rappellent ici la description que Le Brun propose de la frayeur [Fig.92] dont la figure « a le sourcil fort élevé par le milieu, [...] les yeux doivent paraître entièrement ouverts, [...] la bouche sera fort ouverte, et les coins seront fort apparents² ».



Fig. 88 - La Frayeur, Figures gravées par B. Picart dans la *Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'Académie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particulière* de Charles Le BRUN

Même focalisation sur le visage dans le commentaire de *Mercur, Hersé et Aglaure jalouse de sa sœur* [Fig. 22] de Lagrenée au Salon de 1767 : « aux traits de la passion, se joignent sur le visage d'Hersé, la candeur, l'ingénuité, la douceur et la simplicité. La tête de *Mercur* est

¹ *Mercur de France*, dédié au roi, Octobre 1765, vol. I, Chez Chaubert, Jorry, Prault, Duchesne, Cailleau, Cellot, Paris, p. 150.

² Charles LE BRUN, *Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'Académie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, op. cit., p. 14-15.

passionnée, attentive, fine, avec des vestiges bien marqués du caractère perfide et libertin du dieu » (DPV, XVI, 134-135). Si Aglaure incarne dans ses traits de la jalousie¹, les visages d'Hersé et Mercure expriment l'amour, celui d'Hersé en particulier l'« amour simple » [Fig. 89] décrit par Le Brun :

Les mouvements de cette passion, lorsqu'elle est simple, sont fort doux et simples, car le front sera uni, les sourcils un peu élevés du côté que se trouve la prunelle, la tête inclinée vers l'objet qui cause de l'amour, les yeux peuvent être médiocrement ouverts, le blanc de l'œil fort vif et éclatant, la prunelle doucement tournée du côté où est l'objet, elle paraître un peu étincelante et élevée, le nez ne reçoit aucun changement, de même que toutes les parties du visage, qui étant seulement remplies d'esprits qui l'échauffent, et qui l'animent, rendent la couleur plus vive et plus vermeille, et particulièrement à l'endroit des joues et des lèvres ; la bouche doit être un peu entr'ouverte, et les coins un peu élevés, les lèvres paraissent humides, et cette humidité peut être causée de vapeur qui s'élève du cœur².



Fig. 89 - L'amour simple, Figures gravées par B. Picart dans la *Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'Académie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particulière* de Charles Le BRUN

¹ La jalousie est aussi une des émotions composant les passions définies par Le Brun. Nous pouvons comparer le commentaire sur la figure d'Aglaure chez Diderot avec l'explication du visage de Le Brun, *Ibid.*, p. 27-28 : « LA JALOUSIE s'exprime par le front ridé, le sourcil abattu et froncé, l'œil étincelant, et la prunelle cachée sous les sourcils tournés du côté de l'objet qui cause la passion, le regardant de travers et d'un côté contraire à la situation du visage, la prunelle doit paraître sans arrêt et plein de feu, aussi bien que le blanc de l'œil et les paupières ; les narines pâles, ouvertes, et plus marquées qu'à l'ordinaire, et retirées en arrière, ce qui fait paraître des plis aux joues : la bouche pourra être fermée, et faire connaître que les dents sont serrées, la lèvre de dessus excède celle de dessous, et les coins de la bouche seront retirés en arrière, et seront fort abaissés ; les muscles des mâchoires paraîtront enfoncés. Il y a une partie du visage dont la couleur sera enflammée, et l'autre jaunâtre, les lèvres pâles ou livides. » (Le Brun, *ibid.*, p. 27-28).

² *Ibid.*, p. 19-20.

C'est aussi le visage des figures religieuses que scrute d'abord Diderot. Face au *Saint Victor* de 1761, il note que « le fanatisme et son atrocité muette règnent sur tous les visages de son tableau de Saint Victor » (DPV, XIII, 236). Dans le *Saint Benoît*, il regrette par contre que le saint n'ait pas « la tête renversée en arrière, avec la mort sur les lèvres et l'extase sur le visage avec un rayon de sa joie » (DPV, XIII, 239), ne transcende pas les passions « monocordes » de Le Brun, comme dans ce malade du *Miracle des ardents* qui « a je ne sais quoi d'égaré dans les yeux ; il sourit d'une manière effrayante ; c'est sur son visage un mélange d'espérance, de douleur et de joie qui me confond » (DPV, XVI, 262). La frayeur, dont Le Brun avait dit que « la prunelle doit paraître comme égarée¹ », se mêle ici à l'espoir et la joie.



Fig. 90 - Carle Vanloo, *Jason et Médée*, 1759, Peinture à l'huile, 63 x 79 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Rien au contraire de plus insupportable pour Diderot qu'un visage impassible² : « montrez-moi sur les visages les passions avec leur expression accrue par la lueur rougeâtre

¹ Charles LE BRUN, *Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'Académie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, op. cit., p. 15.

² Voir Jean-Jacques COURTINE et Claude HAROCHE, *Histoire de visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIe – début XIXe siècle)*, Payot et Rivages, Paris, 2007, p. 116-120 ; WALL Anthony, « Diderot et les tiers écoutants ou le corps comme lieu de la conversation », dans : Monique Moser-Verrey éd., *Le corps romanesque. Images et usages topiques sous l'Ancien Régime*. Paris, Hermann, « Les collections de la République des Lettres », 2015, p. 301-318. DOI : 10.3917/herm.moser.2015.01.0301. URL : <https://www.cairn.info/le-corps-romanesque--9782705691325-page-301.htm>

de la flamme des vaisseaux » dit-il à Lépicié (Descente de Guillaume le conquérant en Angleterre, 1765, DPV, XIV, 242). Face au *Jason et Médée* [Fig. 90], « à son habitude, [il] suggère, dessine l'expression manquante¹ » : « Il fallait [...] avoir la tête renversée en arrière ; les cheveux hérissés ; une bouche ouverte qui poussât de longs cris ; des yeux égarés » (DPV, XIII, 71). Toutefois, devant *Une scène du Massacre des Innocents* de Pierre au Salon de 1763, Diderot rappelle qu'« [i]l ne faut pas prendre de la grimace pour de la passion. C'est une chose à laquelle les peintres et les acteurs sont sujets à se méprendre. Pour en sentir la différence, je les renvoie au *Laocoon* antique qui souffre et ne grimace point » (DPV, XIII, 361)². L'expression faciale de la passion doit donc à la fois être marquée, elle peut être complexe et ambiguë, sans tomber dans la complexité.

7.3.4. Chaleur et froideur : de la passion à l'âme

Plusieurs caractères légitiment l'excellence de l'expression des figures en fonction de notions abstraites comme la passion et l'âme. L'un d'entre eux est la condition de la chaleur ou de la froideur. Celle-ci fonctionne comme un médiateur liant l'expression de la passion à celle de l'âme, puisque les mouvements de celle-ci sont à l'origine des passions. Ainsi, le critère de la chaleur ou la froideur des figures devient une condition commune à l'expression de l'âme et de la passion.

En ce qui a trait à la passion, l'évaluation de cette condition dérive de considérations sur l'usage de la couleur. Ainsi Le Brun remarque que la passion « est aussi bien dans la couleur que dans le dessin³ ». Cette relation entre la couleur et l'expression des passions s'exprime cependant de manière plus précise chez Diderot qui entreprend, alors que ses contemporains se contentent de repérer les émotions sur le visage peint, d'élargir la manière dont on représente les passions. Dans les *Essais sur la peinture*, il écrit ainsi à la fin du chapitre, « Mes petites idées sur la couleur » :

Mais j'allais oublier de vous parler de la couleur de la passion ; j'étais pourtant tout contre. Est-ce que chaque passion n'a pas la sienne ? Est-elle la même dans tous les instants d'une passion ? La couleur a ses nuances dans la colère. Si elle enflamme le visage, les yeux sont ardents ; si elle est extrême et qu'elle

¹ Pierre FRANTZ, « De la théorie du théâtre à la peinture, réflexions en marge d'un tableau de Van Loo, *Mademoiselle Clairon en Médée* », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 39.

² Voir Watelet, article « Grimace » (*Peinture*) : « Artistes qui veulent plaire et toucher, soyez donc persuadés que les figures qui *grimacent*, soit pour paraître avoir des grâces, soit pour jouer l'expression, sont aussi rebutantes dans vos ouvrages aux yeux équitables d'un spectateur instruit, que les caractères faux sont odieux dans la société pour les honnêtes gens. [...] Étudiez les grands modèles, ils ne doivent leur réputation et leur gloire qu'à la simplicité et à la vérité ; plus ils sont exempts de *grimace*, plus leur réputation doit augmenter » (*Encyclopédie*, vol. VII, 1757, p. 948a).

³ Charles LE BRUN, *Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'Académie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, op. cit., p. 2.

serre le cœur au lieu de le détendre, les yeux s'égarer, la pâleur se répand sur le front et sur les joues, les lèvres deviennent tremblantes et blanchâtres. Une femme garde-t-elle le même teint dans l'attente du plaisir, au sortir de ses bras ? Oh, mon ami, quel art que celui de la peinture ! J'achève en une ligne ce que le peintre ébauche à peine en une semaine ; et son malheur, c'est qu'il sait, voit et sent comme moi, et qu'il ne peut rendre et se satisfaire ; c'est que ce sentiment le portant en avant, le trompe sur ce qu'il peut, et lui fait gâter un chef-d'œuvre : il était, sans s'en douter, sur la dernière limite de l'art. [DPV, XIV, 357]

Dans le chapitre suivant, intitulé « Ce que tout le monde sait sur l'expression », le salonnier mentionne que celle-ci « décide quelquefois la couleur [...] N'y a-t-il pas un teint plus analogue qu'un autre, à certains états, à certaines passions ? » (DPV, XIV, 382). Diderot introduit ainsi l'idée d'une correspondance, voire d'un déterminisme entre les passions à suggérer sur les visages des personnages et les nuances du coloris, l'expression « décidant » la couleur.

Grâce à la couleur, la chaleur et la froideur acquièrent une matérialité, dépassant ainsi la simple métaphore : les tons, alternativement chauds et froids, pourront servir l'expression de certaines passions chez les personnages. Dans son article « Chaleur » de l'*Encyclopédie*, d'Alembert explique que : « Ces effets [du feu] sont la *chaleur*, la *lumière*, les *couleurs*, la *raréfaction* et la *brûlure*, qui sont autant de signes de feu dont aucun ne peut être produit par quelque autre cause ce soit ; [...] »¹. On peut dès lors considérer la couleur comme une composante nécessaire de la représentation de la chaleur.

Selon l'article « Passion » de Pernety, les artistes qui veulent figurer les expressions de la passion et de l'âme dans les personnages font face à une limite formelle, « car les mouvements de l'âme étudiés n'expriment jamais ce que l'on veut représenter, comme ceux qui se voient dans la chaleur d'une passion véritable² ». Cette limite pose la question de la possibilité de re-présenter la passion, c'est-à-dire de faire survivre certains de ses traits observables au-delà du moment où l'émotion jaillit et emporte un être. Or Pernety emploie bien le terme de « chaleur » pour désigner cette dimension insaisissable du vrai sentiment. C'est donc bien dans cette voie que les meilleurs peintres s'avancent pour tenter de rendre avec force les passions, sans s'en tenir à des conventions ou à des stéréotypes qui empêchent la représentation des mouvements de l'âme.

Dans les *Salons*, la froideur des figures peut être interprétée comme un manque d'expression de la passion ou de l'âme dans les œuvres d'art. C'est en suivant cette idée que

¹ Article « Chaleur » (*Physique*), *Encyclopédie*, vol. III, 1753, p. 23b-24a.

² Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 443-444.

Diderot critique la femme de Putiphar telle qu'elle est représentée dans le *Chaste Joseph* de Lagrenée au Salon de 1767 : « [L]a femme est froide, sans passion, sans chaleur d'âme, sans feu dans ses regards, sans désir sur ses lèvres ; c'est un guet-apens qu'elle va commettre » (DPV, XVI, 126). Face à l'*Auguste fait fermer les portes du temple de Janus* [Fig. 33] de Carle Vanloo dans le *Salon de 1765*, Diderot associe la froideur à l'insipidité¹ de l'expression : « Fermer le temple de Janus, c'est annoncer une paix générale dans l'Empire, une réjouissance, une fête, et j'ai beau parcourir la toile, je n'y vois pas le moindre vestige de joie. Cela est froid, cela est insipide ; tout est d'un silence morne, d'un triste à périr : c'est un enterrement de vestale » (DPV, XIV, 31). Dans le *Salon de 1765*, les figures du *Marc-Aurèle secourant le peuple* [Fig. 45] sont condamnées pour leur froideur : « Cette fille expirante entourée de ses parents, est froide d'expression, on ne sait ce qu'elle veut, ce qu'elle demande » (DPV, XIV, 76) ; « La position de Marc-Aurèle ne me déplaît pas, elle est simple et naturelle, mais son visage est sans expression ; il est bien sans douleur, sans commisération, dans toute l'apathie de sa secte » (DPV, XIV, 76). À la suite de ces reproches sur le manque d'expressivité, le salonnier conclut que « [c]ette composition est sans chaleur » (DPV, XIV, 77).

Ces quelques montrent bien que, sous la plume de Diderot, la froideur attribuée à un personnage est un reproche pour suggérer un manque d'emportement et de justesse dans l'émotion. La froideur est du côté de la plate reproduction de signes extérieurs de la passion alors que la chaleur, dans le vocabulaire du salonnier, qualifie des toiles où opère la magie de la re-présentation du fugitif. La froideur n'est jamais utilisée de manière positive pour évoquer la gravité, le sérieux ou la retenue, qui peuvent aussi animer des visages ; elle signifie exclusivement le manque de la chaleur personnelle. L'expression des figures dans les œuvres d'art dépend dès lors d'un critère d'animation émotionnelle presque indéfinissable et qui est incarné dans le couple clairement polarisé chaleur/froid. L'expression de la passion et celle de l'âme sont intimement liées puisqu'elles ont le point commun d'exiger la fixation d'un moment de chaleur des êtres humains pour lui permettre d'affleurer sur la surface plate de la toile.

¹ Nous pouvons mettre en relation cette caractéristique avec le manque d'expression au sens large, puisque l'insipidité dans la peinture est intimement liée à l'affection, au goût des spectateurs. C'est ce qu'expose l'article « Insipide » (*Grammaire*), rédigé par Diderot dans l'*Encyclopédie*, vol. VIII, 1765, p. 790b : « il se dit de tout ce qui n'affecte point les organes du goût d'une manière distinguée. Il se prend au physique et au moral. On dit d'un fruit, qu'il est *insipide* ; d'un ouvrage, qu'il est *insipide* ; d'un éloge, qu'il est *insipide*. L'*insipidité* ne se pardonne en rien ; mais elle choque surtout dans les choses dont le caractère est d'affecter vivement, comme une épigramme, un madrigal, etc. S'il est défendu à un auteur d'être *insipide*, c'est au poète. Mais de tous les *insipides* le plus insupportable, c'est le plaisant *insipide*. »

7.3.5. La physionomie : l'armature d'expression de la passion et de l'âme

Conformément à la conception cartésienne d'un corps humain « mû par l'action de l'âme¹ », l'expression de corps et de visage d'un personnage de peinture est centrale dans la mesure où c'est elle qui montre la passion aux spectateurs. Dans son *Dictionnaire Universel*, Furetière établit le même lien, écrivant à propos de l'expression qu' « [o]n le dit aussi en termes de peinture des vives expressions des passions². » De même chez Watelet, dans l'article « Expression » qu'il souligne pour l'*Encyclopédie* :

Le mot *expression* s'applique aux actions et aux passions, comme le mot *imitation* s'adapte aux formes et aux couleurs : l'un est l'art de rendre des qualités incorporelles, telles que le mouvement et les affections de l'âme : l'autre est l'art d'imiter les formes qui distinguent à nos yeux les corps des uns des autres, et les couleurs que produit l'arrangement des parties qui composent leur surface. Représenter avec des traits les formes des corps, imiter leurs couleurs avec des teintes nuancées et combinées entre elles, c'est une adresse dont l'effet soumis à nos sens, paraît vraisemblable à l'esprit : mais exprimer dans une image matérielle et immobile le mouvement, cette qualité abstraite des corps ; faire naître par des figures muettes et inanimées l'idée des passions de l'âme, ces agitations internes et cachées ; c'est ce qui en paraissant au-dessus des moyens de l'art, doit sembler incompréhensible³.

Cet article esquisse une distinction entre le régime de la représentation du visible (formes, couleurs, mouvements, corps, etc.) et celui de l'invisible (passions, emportements) : mimétique, le premier suppose que le peintre reproduise le réel par un travail technique ; le second relève de l'évocation *ex nihilo*, d'une pure magie picturale qui suggère l'invisible et confère une aura indéfinissable mais vivante à la toile. L'ex-pression part de la toile et va vers le spectateur, alors que la re-présentation implique un mouvement qui va du réel à la toile, et s'y arrête.

Afin de réaliser ces expressions, il s'agit pour les artistes d'observer scrupuleusement les visages de leurs modèles, et d'y saisir les différents degrés de la passion et les mouvements de l'âme, auxquels s'apparente l'expression faciale depuis la Renaissance italienne. Alberti insiste ainsi sur l'importance de l'étude de la physionomie :

Il faut donc que les mouvements du corps soient parfaitement connus du peintre, et c'est dans la nature qu'il devra soigneusement les étudier. C'est une chose fort difficile, attendu que les mouvements infinis de l'âme font varier également ceux du corps. Quel est le peintre, s'il n'est très-expert, qui pourra croire jusqu'à quel point il est difficile, quand on veut rendre un visage qui rit, de ne pas le faire plutôt pleurant que joyeux ? Bien plus, qui se sentira capable, sans une étude et une application infinies, de traduire un visage où la bouche, le menton, les yeux, les joues, le front, les sourcils, s'accordent ensemble pour

¹ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Tache aveugle*, op. cit., p. 48.

² Article « Expression », *Le Dictionnaire Universel d'Antoine Furetière*, La Haye et Rotterdam, 1690, SNL, Le Robert, t. 2, 1978, Paris.

³ Article « Expression » (*Peinture*), *Encyclopédie*, vol. VI, 1756, p. 319a.

exprimer la douleur ou la joie ? C'est pourquoi il faut, là-dessus, consulter la nature, et imiter toujours, en premier, les aspects les plus fugitifs. Mais il faut peindre, de préférence à ce qui frappe seulement les yeux, ce qui cause une impression à l'âme¹.

Cette approche, qui repose sur la représentation minutieuse des passions en repérant les moindres inflexions du visage, représente une difficulté de l'art pictural à cause de la dimension fugace et insaisissable des mouvements de l'âme. Dans les *Essais sur la peinture*, Diderot évoque de manière semblable leur caractère éternellement fluctuant : « [C]omme sur un visage où régnait la douleur et où l'on a fait poindre la joie, je trouverai la passion présente confondue parmi les vestiges de la passion qui passe » (DPV, XIV, 389). Ayant constaté que la faiblesse de la peinture par rapport à la poésie est de ne pouvoir représenter qu'une scène figée, il formule ainsi en ses termes le paradoxe de la représentation picturale de la passion dont nous avons déjà trouvé d'autres formulations : le peintre doit parvenir à exprimer en un seul visage un complexe de passions qui se succèdent.

Léonard de Vinci exprimait un intérêt similaire pour le visage comme siège des passions, ou du moins siège des passions au sein de la représentation. Dans son *Traité de la peinture*, il explique ainsi que :

L'air des visages doit être changé selon la diversité des accidents qui surviennent à l'homme en son travail, ou en son corps, durant qu'il pleure, qu'il rit, qu'il crie, qu'il est en appréhension, et d'autres choses semblables, et il faut encore que les membres de la figure conjointement avec toute l'attitude aient une même correspondance à la passion qui est exprimée sur le visage².

Cette primauté accordée au visage annonce la théorie représentative du XVII^e siècle établie par Charles Le Brun, qui « met en système l'expression des passions qui culmine dans le visage, notamment dans le sourcil³ ». Dans sa *Conférence*, Le Brun s'attache à décrire les expressions de la bouche, du sourcil et des yeux en fonction des différentes passions pour proposer un répertoire systématisé de correspondances entre émotion et représentation picturale. Diderot évoque à son tour l'importance du visage dans ses *Essais sur la peinture* lorsqu'il décrit celui de Laocoon qui n'est pas déformé par une grimace absurde car figée, et peut ainsi exprimer le complexe passionnel que le salonier appelle de ses vœux : « Les passions se peignent plus facilement sur un beau visage » (DPV, XIV, 376).

¹ Leon Battista ALBERTI, *De la statue et de la peinture*, op. cit., 1868, p. 157.

² Léonard DE VINCI, *Traité de la peinture*, Chapitre CCXLIV « De la variété des visages » par Roland Fréart de Chambray, Langlois, Paris, 1716, p. 80.

³ Élisabeth LAVEZZI, *Diderot et la littérature d'art, Aspects de l'interjette des premiers Salons*, op.cit., p. 51.

À la différence des poètes, les peintres sont obligés de faire parler les corps des personnages pour pouvoir en transmettre les passions. C'est pourquoi la physionomie occupe une place particulière dans la réflexion sur leur représentation en peinture. Comparant dans la préface de son *Dictionnaire le peinture et l'histoire*, Pernetty fait de l'artiste un physionomiste, en un sens presque scientifique : « Un historien nous raconte les actions des grands hommes, mais dans un tableau nous voyons la personne même, nous y lisons son caractère, nous y considérons l'air de tête, le maintien, et un bon physionomiste y développerait la pensée et ce qu'ils étaient capables de faire¹. » L'importance de la physionomie découle ainsi de l'exigence de lisibilité et d'efficacité du tableau.

Aristote associe déjà la physionomie à la passion en définissant la première comme « la science des passions naturelles de l'âme et des répercussions qu'elles font subir au corps en se changeant en signes de physionomie² ». D'où s'établit la corrélation nécessaire entre passion et physionomie, et même âme et physionomie car « [l]e visage parle encore le langage de l'âme, mais c'est le langage d'un organisme vivant qui s'énonce à partir des marques formelles, éphémères et momentanées de la passion³ » selon Philippe Déan. Diderot aborde cette question dans ses *Essais sur la peinture* ; au fil de sa réflexion, il y relie l'expression au sentiment et à la physionomie⁴ :

L'expression est en général l'image du sentiment. Dans chaque partie du monde, chaque contrée ; dans une même contrée chaque province ; dans une province chaque ville ; dans une ville chaque famille ; dans une famille, chaque individu ; dans un individu, chaque instant a sa physionomie, son expression. [...] Sur son visage ! Que dis-je ? Sur sa bouche, sur ses joues, dans ses yeux, en chaque partie de son visage. L'œil s'allume, s'éteint, languit, s'égare, se fixe ; et une grande imagination de peintre est un recueil immense de toutes ces expressions. [DPV, XIV, 371]

Dans les *Salons*, l'importance de la physionomie se manifeste par exemple face au portrait *Monsieur Diderot* [Fig. 91], exécuté par Louis-Michel Vanloo au Salon de 1767. Le salonnier, qui se voit représenté, regrette l'air dont il se trouve affublé et s'adresse à sa postérité :

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. XX.

² Cité par Édouard POMMIER, *Théorie du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Bibliothèque illustrée des histoires, Gallimard, Paris, 1998, p. 112.

³ Philippe DÉAN, *Diderot devant l'image*, op. cit., p. 144.

⁴ Or, du point de vue moral, Diderot considère cette notion plutôt comme une condition nécessaire pour juger le caractère d'une personne. Ainsi, il définit en ces termes la « Physionomie » (*Morale*) dans l'*Encyclopédie*, Volume XII, 1765, p. 538b : « la *physionomie* est l'expression du caractère ; elle est encore celle du tempérament. Une sotte *physionomie* est celle qui n'exprime la complexion, comme un tempérament robuste, etc. Mais il ne faut jamais juger sur la *physionomie*. Il y a tant de traits mêlés sur le visage et le maintien des hommes, que cela peut souvent confondre ; sans parler des accidents qui défigurent les traits naturels, et qui empêchent que l'âme ne se manifeste, comme la petite vérole, la maigreur, etc. On pourrait plutôt conjecturer sur le caractère des hommes, par l'agrément qu'ils attachent à de certaines figures qui répondent à leurs passions, mais encore s'y tromperait-on. » Dans cette étude, nous allons considérer cette notion du point de vue purement esthétique.

« Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste. Mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là » (DPV, XVI, 82).



Fig. 91 - Louis-Michel Vanloo, *Denis Diderot*, 1767, Peinture à l'huile, 81 x 65 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

L'échec du peintre est de n'avoir pas su représenter la nature changeante de son modèle, que sa physionomie peinte devrait exprimer en saisissant ses mouvements. Poursuivant sa réflexion sur le même sujet après sa critique du *Musicien champêtre* de Le Prince au même Salon, Diderot pose une série de questions sur la réussite des visages peints :

Mais dites-moi, mon ami, où trouve-t-on ces caractères de têtes-là ? comment l'artiste juge-t-il, comment jugeons-nous nous-mêmes de leur convenance avec la chose ? pourquoi nous étonnent-elles [les têtes], qu'est-ce qui fait dire à l'artiste, c'est cela ? entre tant de physionomies caractéristiques de la colère, de la fureur, de la tendresse, de l'innocence, de la frayeur, de la fermeté, de la grandeur, de la décence, des vices, des vertus, des passions, en un mot toutes les affections de l'âme, y en aurait-il quelques-unes qui les désigneraient d'une manière plus évidente et plus forte ? [DPV, XVI, 311]

La réussite d'une tête peinte repose sur la capacité de l'artiste à capter le *je ne sais quoi* qui anime les vrais visages et leur accorde une complexion éternellement changeante, louvoyant

entre les airs et les émotions, selon ce que l'âme imprime sur elle. Cette importance de la physionomie se retrouve en sculpture : face à la *Douce Mélancolie* de Falconet au Salon de 1765, le salonnier décrit un amant en disant qu' « on n'y reconnaît pas moins l'homme qui possède les physionomies des passions les plus difficiles à rendre » (DPV, XIV, 297). C'est cette idée que Diderot formule brièvement, sous forme théorique, dans ses *Pensées détachées sur la peinture* : « Le point important de l'artiste, c'est de me montrer la passion dominante si fortement rendue que je n'aie pas la tentation d'y en démêler d'autres qui y sont pourtant. Les yeux disent une chose, la bouche en dit une autre, et l'ensemble de la physionomie une troisième » (Salons, IV, 434).

7.3.6. L'esthétique de l'âme et sa représentation dans les *Salons*

Si les mouvements de l'âme se traduisent par des expressions faciales complexes, où se connectent et se concurrencent des émotions différentes, il peut aussi arriver, de façon plus abstraite, que l'âme elle-même soit au centre d'une œuvre, sans la médiation du visage. Dans notre étude de l'expression de la passion des figures, nous avons constaté que l'âme est considérée comme le fondement ou plutôt le siège des passions et que c'est elle qui est postulée comme source essentielle de tout ce qui affecte le visage et le corps des personnages en proie à l'émotion. Car au-delà du seul visage, conçu comme une toile sur laquelle l'âme projette les effets de ses affections, c'est tout le corps qui est parfois vu comme son objet. L'esthétique rejoint alors la métaphysique, ou du moins la grande question philosophique de l'articulation du corps et de l'âme, inséparables selon Aristote qui affirme ainsi que « l'âme ne subit, ni ne fait rien sans le corps¹ » et qu'elle « est réalisation [de ses] parties mêmes² ». Mais Aristote fait également du mouvement « la chose qui caractérise l'âme le plus parfaitement³ », ce qui évoque l'aspect fugitif des passions, si cher à Diderot.

Pour les théoriciens de l'âge classique, les mouvements de l'âme font la beauté de l'art. Dans l'article « Couleur » de l'*Encyclopédie*, Lévesque écrit par exemple que les grandes parties de l'art sont de « fonder les affections de l'âme, les porter sur la toile et les exciter dans les spectateurs⁴. » En peinture, l'expression faciale rend intelligibles les affections de l'âme des figures, avec les difficultés, évoquées plus haut, que suppose le fait de saisir ces mouvements.

¹ ARISTOTE, *De l'âme*, I, 1, 403a, *op. cit.*, p. 90.

² *Ibid.*, II, 1, 413a, p. 157.

³ *Ibid.*, I, 2, 404a, p. 99.

⁴ *L'Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Pierre-Charles LEVESQUE, Claude-Henri WATELET, Félix VICQ-D'AZUR, t. I, *op. cit.*, p. 165.

C'est la raison pour laquelle, en commentant la sculpture du *Laocoon* dans sa Conférence, Félibien écrit :

Et même comme toutes ces fortes expressions ne se peuvent apprendre en dessinant simplement après le modèle, parce qu'on ne saurait le mettre en un état où les passions agissent en lui et aussi qu'il est difficile de les copier sur les personnes même en qui elles agiraient effectivement à cause de la vitesse des mouvements de l'âme¹.

Malgré la difficulté de cet exercice, la saisie de ces passions fugitives est justifiée par le lien étroit qui lie l'âme et sentiment, comme en témoigne l'article « Âme » de l'*Encyclopédie* où Diderot écrit qu'« [o]n entend par âme un principe doué de connaissance et de sentiment². »

Dans les *Salons*, l'évocation de l'âme se limite souvent à une simple description des figures, le salonnier ayant conscience de la difficulté de son travail, puisqu'il cherche à saisir par les mots des mouvements de l'âme qui sont déjà captés par le pinceau. Il mentionne d'ailleurs « une infériorité [...] du langage verbal à rendre compte de la vie psychique³ » dans sa *Lettre sur les sourds et muets* en 1751 :

Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à la rendre avec fidélité ; mais il existe en entier et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup. La formation des langues exigeait la décomposition ; mais *voir* un objet, le *juger* beau, *épouser* une sensation agréable, *désirer* la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant ; et ce que le grec et le latin rendent par un seul mot. [DPV, IV, 161-162]

La métaphore qu'emploie d'emblée Diderot est celle de la toile, quoiqu'il s'agisse d'une toile idéale plus que réelle, car elle est sans cesse en transformation. Il n'en reste pas moins que la peinture lui semble plus proche de la représentation juste des mouvements de l'âme que l'écriture, sans doute, suggère-t-il ici, parce que le mot demande trop de précision et de délimitation alors que le pinceau peut autoriser un flou et des glissements plus propices à rendre la labilité des passions humaines.

Cependant, ressentir l'âme dans la peinture est une expérience ironique puisque cet art ne dispose que d'un instant unique. Selon l'analyse que propose Philippe Déan de ce passage de Diderot, « l'image [peut] condenser les temporalités différentes, devrait empêcher la signification de se produire dans l'expérience phénoménologique d'une présence, vécue comme

¹ André FÉLIBIEN, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, pendant l'année 1667, Réimpression de l'édition de Paris, 1668, Minkoff Reprint, Genève, 1973, p. 30.

² Article « Âme », *Encyclopédie*, vol. I, 1751, p. 327a.

³ Jean-Louis HAQUETTE, « "Notre âme est un tableau mouvant". Énergétique des émotions et puissance de l'image chez Diderot. », *op. cit.*, p. 97.

totalité immédiate et simultanée¹. » Comme l'âme est un tableau mouvant, elle ne cesse de se transformer, de sorte qu'il est nécessaire de la ressentir dans une expérience phénoménologique instantanée et totale, alors que l'image n'est qu'une condensation et fixation de mouvements, et elle est constituée par la matière et non par des expériences psychiques. Le bon peintre réussit l'exploit de dépasser une contradiction apparente dans la représentation de l'âme : la toile qui fixe une image ne peut pas, selon toute logique, rendre adéquatement une âme-tableau mouvant. Il faut parvenir à faire entrer plusieurs tableaux en un.

Ces considérations influencent même la réflexion de Diderot sur la dimension matérielle de la peinture, puisque, tandis que Lévesque met l'accent sur l'expression des affections de l'âme dans sa définition de la couleur, le salonnier se saisit de cette dernière comme d'une occasion d'évoquer la problématique de la représentation de l'âme. Dans ses *Essais sur la peinture* au chapitre intitulée « Mes petites idées sur la couleur », il compare la difficulté de l'expression de la couleur dans les natures mortes et chez les êtres humains : « Les fruits, les fleurs changent sous le regard attentif de la Tour et de Bachelier ; quel supplice n'est donc pas pour eux le visage de l'homme, cette toile qui s'agite, se meut, s'étend, se détend, se colore, se ternit selon la multitude infinie des alternatives de ce souffle léger et mobile qu'on appelle l'âme ? » (DPV, XIV, 357).

Ancrée dans l'expérience phénoménale et psychique, l'âme résiste à sa description picturale. À cet embarras premier qui est celui du peintre s'ajoute la gêne seconde du critique, qui complique encore plus le lien entre le lecteur et le mouvement de l'âme originellement visé dans la représentation des personnages. Diderot, conscient de ce problème esthétique autant qu'épistémologique, déploie une stratégie particulière dans les *Salons*, en opérant une focalisation sur l'âme des figures par ses commentaires sur le manque d'âme. C'est-à-dire que, chez le salonnier, l'approche de l'âme se fait par la négative, pour tenter de cerner ce qu'il est malaisé de définir positivement.

Dans le *Salon de 1761*, Diderot regrette le manque d'âme du *Jugement de Pâris* de Pierre et demande rhétoriquement « en un mot qui est-ce qui donnera l'âme à la scène ? Ce ne sera ni moi, ni l'ami Pierre. Sans le charme du paysage, quelque bien qu'on se tire des figures, on ne réussira qu'à moitié ; sans les figures et leurs caractères bien pris, sans l'âme ; quel que soit le charme du paysage, on n'aura qu'un petit succès » (DPV, XIII, 228). Diderot souligne ici que l'âme de la toile émane bien des personnages, et non de la technique du peintre, du paysage, ou du spectateur ; il ne définit pas l'âme comme une relation du spectateur à la toile

¹ Philippe DÉAN, *Diderot devant l'image*, op. cit., p. 193-194.

ou aux personnages, mais comme une aura que l'artiste parvient à imprimer aux figures peintes et qui leur confère une vie indubitable sur le plan émotionnel. L'absence de l'âme du personnage représenté est à nouveau dénoncée dans le *Retour d'Ulysse et de Télémaque auprès de Pénélope* de Lagrenée au Salon de 1767. Diderot décrit le personnage Télémaque en ces termes : « C'est un enfant de bois ; il ignore le sentiment de la nature. Il n'a ni âme ni entrailles » (DPV, XVI, 138). Ce personnage, qui retrouve sa mère Pénélope, aurait dû exprimer un sommet d'émotion et de drame, en allant prendre « une des mains de sa mère, la dévorer et l'arroser de larmes » (DPV, XVI, 139). Sans ces détails, la scène reste figée et froide.

Pour Diderot, l'âme correspond à un organe comme il l'affirme dans ses *Éléments de physiologie* : « [l']organisation et la vie, voilà l'âme » (DPV, XVII, 514). En peinture, elle ne peut apparaître que par un certain organe du personnage ; il est donc nécessaire de la saisir à partir de l'être vivant¹. Dans les *Salons*, ce dernier émerge sous la forme d'une simple indication d'un manque d'âme. Dans le *Salon de 1765* où le salonnier décrit *Un Père arrivant dans sa terre où il est reçu par ses enfants dont il était tendrement aimé*, l'énumération structure ainsi un long commentaire négatif : « [i]ci il n'y a ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité : ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité dans les maîtres, ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité dans les valets, ni âme, ni vie, ni vérité, ni joie, ni mouvement dans les paysans ; c'est un grand et triste éventail » (DPV, XIV, 143). L'anaphore accumulative des « ni », conjonctions de coordination négatives, souligne le manque d'âme des personnages représentés, expliquant pourquoi le salonnier critique l'expression des figures dans cette œuvre. Pour Diderot, cette absence est directement corrélée à un manque de vie.

Au Salon de 1771, face au *Portrait de Madame la Dauphine*, exécuté par Pierre Pasquier, la description de Diderot est tout à fait succincte : « Ressemblance sans âme » (Salons, IV, 190). De la même façon, toujours dans le *Salon de 1771*, au sujet de *Feu Monseigneur le Dauphin et feu Madame la Dauphine occupés de l'éducation des trois princes leurs enfants* de Monnet, le salonnier écrit : « [t]outes les figures sur le même plan, toutes figures bêtes ; on ne sait ce que c'est. D'une médiocrité faite pour la Cour ; ô comme cela aura été bien payé !... Sans âme, sans chaleur ; expression froide et dure ; ennuyeux comme une assemblée du monde ; [...] » (Salons,

¹ Cyprien LANNOY expose les différentes conceptions de la liaison entre l'âme et le corps chez Platon et chez Diderot dans son étude intitulée « La sensibilité épistémologie de Diderot : expression matérialiste d'un désir d'éternité », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 27 | 1999, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/911> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.911>, p. 86-87 : « L'âme chez Diderot exclut tout dualisme alors que la philosophie de Platon est fondamentalement dualiste. Pour le philosophe antique, l'âme est principe de mouvement, de vie et d'organisation. [...] Pour Diderot, l'âme est seconde et dépend essentiellement d'un principe de mouvement, de vie et d'organisation : la sensibilité comme seul et unique principe vital. »

IV, 208). Ainsi, lorsque les peintres représentent des figures dans leurs œuvres, il leur est indispensable de savoir décrire leurs âmes pour que les spectateurs puissent ressentir ce que les personnages ont vécu dans la scène en les considérant comme des êtres vivants.

7.3.7. S'adresser à l'âme du spectateur

Pour continuer notre étude sur la mise en jeu de l'âme dans la critique de Diderot, extrayons-nous des scènes représentées par les œuvres pour nous tourner à présent vers les spectateurs et leur réception des toiles. Selon le salonnier : « la sensation, en se propageant du corps à l'âme, donne accès à la beauté d'une œuvre¹. » L'esthétique repose tout entière sur ce cheminement de l'âme (figurée) dans la toile à celle du spectateur ; « [p]our qu'il y ait émotion esthétique et jugement de beau, il faut qu'il y ait, « dans l'âme », admiration et plaisir². » Selon l'abbé du Bos, l'âme « a ses besoins comme le corps ; et l'un des plus grands besoins de l'homme est celui d'avoir l'esprit occupé ». Diderot, quant à lui, insiste sur la tâche qu'a l'art de toucher les spectateurs : « En un mot, la peinture est-elle l'art de parler aux yeux seulement ? ou celui de s'adresser au cœur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre par l'entremise des yeux » (DPV, XVI, 164). Toucher le spectateur revient à exciter les mouvements de son âme, de sorte que l'âme du spectateur arrive à échapper à l'ennui comme l'affirme l'abbé du Bos.

Dans ses *Essais sur la peinture*, Diderot s'appuie sur la violence de ces mouvements de l'âme du spectateur pour défendre l'importance de la question du beau :

Si le goût est une chose de caprice, s'il n'y a aucune règle du beau, d'où viennent donc ces émotions délicieuses qui s'élèvent si subitement, si involontairement, si tumultueusement, *au fond de nos âmes*, qui les dilatent ou qui les serrent, et qui forcent de nos yeux les pleurs de la joie, de la douleur, de l'admiration, soit à l'aspect de quelque grand phénomène physique, soit au récit de quelque grand trait moral ? *Apage, Sophista* : Tu ne persuaderas jamais à mon cœur qu'il a tort de frémir, à mes entrailles, qu'elles ont tort de s'émouvoir. [DPV, XIV, 408]

Pour le simple spectateur comme pour le critique, c'est l'émotion vive qui justifie un intérêt rationnel porté à l'œuvre d'art, objet sensible, mais aussi objet de recherche théorique et philosophique. L'esthétique n'est donc pas la simple description des réactions fluctuantes du spectateur, mais la tentative de saisir une force invisible capable de bouleverser l'âme.

¹ Stéphanie LOUBÈRE, « La critique de l'effet dans les *Salons* de Diderot », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, op. cit., p. 64.

² Daniel ARASSE, *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, op. cit., p. 68.

Dans les *Salons*, l'effet d'une œuvre sur l'âme du spectateur sert de prélude à son examen, comme si la présence de cet ébranlement de l'âme expliquait l'intérêt d'une étude technique. Dans le *Salon de 1765*, par exemple, Diderot écrit de la *Pastorale russe* de Le Prince que « [c]ette composition va droit à l'âme » (DPV, XIV, 226). L'importance de parler à l'âme du spectateur se confirme au Salon de 1767 : « Au récit d'une grande action notre âme s'embarrasse, notre cœur s'émeut, la voix nous manque, nos larmes coulent. Quelle éloquence ! quel éloge ! on a excité notre admiration. On a mis en jeu notre sensibilité » (DPV, XVI, 87). L'importance des grandes actions fait de la peinture d'histoire un genre particulièrement susceptible de toucher les spectateurs. Ainsi l'absence de grand sujet explique le jugement réservé des *Arts suppliants* de Carle Vanloo au Salon de 1765 : « C'est le morceau qu'un artiste emporterait du Salon par préférence, mais nous en aimerions un autre, vous et moi, parce que le sujet est froid et qu'il n'y a rien là qui s'adresse fortement à l'âme » (DPV, XIV, 40). Un autre moyen de s'adresser à l'âme du spectateur est l'expression des figures, dont nous avons proposé une analyse plus haut.

Cette centralité de la mise en mouvement de l'âme n'exclut pas de la beauté, loin de là, le paysage et les toiles sans figures humaines. Le salonnier suggère cet aspect en décrivant un site idéal dans le chapitre sur le clair-obscur de ses *Essais sur la peinture* : « Si je vois une verte prairie, de l'herbe tendre et molle, un ruisseau qui l'arrose, un coin de forêt écarté qui me promette du silence, de la fraîcheur et du secret, mon âme s'attendrira » (DPV, XIV, 360-361). Ainsi, la représentation pittoresque peut occasionner l'attendrissement de l'âme du spectateur, et même ce côté est accentué par l'harmonie des compositions pittoresque et expressive comme le dit le salonnier dans ses *Essais sur la peinture* :

On distingue la composition en pittoresque et en expressive. Je me soucie bien que l'artiste ait disposé ses figures pour les effets les plus piquants de lumière, si l'ensemble ne s'adresse point à mon âme, si ses personnages y sont comme des particuliers qui s'ignorent, dans une promenade publique, ou comme les animaux au pied des montagnes du paysagiste. Toute composition expressive peut être en même temps pittoresque, et quand elle a toute l'expression dont elle est susceptible, elle est suffisamment pittoresque, et je félicite l'artiste de n'avoir pas immolé le sens commun au plaisir de l'organe. [DPV, XIV, 393]

En face de plusieurs paysages exposés dans les *Salons*, Diderot évoque cet aspect, d'où vient par exemple la critique sévère des *Trois Paysages* de Julliard au Salon de 1767 : « un paysage qui ne dit rien à mon âme, qui n'est pas dans ses détails de la plus grande force, d'une vérité surprenante est un très mauvais tableau » (DPV, XVI, 252). Du reste, il n'y a pas que l'exécution d'un paysage qui peut s'adresser à l'âme, puisque certains sujets semblent appeler

le spectateur. C'est le cas d'*Un Naufrage* de Louthembourg exposé au Salon de 1771 : « Ce sujet est pathétique et plein de naturel, il parle à l'âme » (Salons, IV, 183).

Chez Diderot, un paysage réussi donne souvent lieu à une description dans laquelle le salonnier entre dans la toile, se sent immergé dans le décor pittoresque et imagine les sensations qu'il lui procure. Une telle métalepse se trouve dans les paysages de Vernet exposés au Salon de 1767 où le salonnier déambule dans les scènes pittoresques avec son compagnon l'abbé dans les scènes peintes. Dans le sixième site de la « Promenade Vernet », le salonnier exprime de manière enthousiaste l'effet qu'a ce site sur son âme : « Ô Nature, que tu es grande ! Ô Nature, que tu es imposante, majestueuse et belle ! c'est tout ce que je disais au fond de mon âme » (DPV, XVI, 211).

L'effet du paysage sur l'âme caractérise également les tableaux de ruines : après avoir commenté la ruine de la *Grande Galerie éclairée du fond* de Robert exposée dans le *Salon de 1767*, Diderot évoque plusieurs éléments importants dans la représentation de la ruine – qui vont consister sa poétique de la ruine – et il y entre lui-même en ressentant l'ébranlement de son âme :

Si le lieu d'une ruine est périlleux, je frémis. [...] Si mon âme est prévenue d'un sentiment tendre, je m'y livrerai sans gêne. Si mon cœur est calme, je goûterai toute la douceur de son repos. [...] Je quitterai le fond de cet antre, et j'y laisserai la mémoire importune du moment, dit une femme et elle ajoute. Si l'on m'a trompée et que la mélancolie m'y ramène, je m'abandonnerai à toute ma douleur ; la solitude retentira de ma plainte ; je déchirerai le silence et l'obscurité de mes cris. Et lorsque mon âme sera rassasiée d'amertume ; j'essuierai mes larmes de mes mains ; je reviendrai parmi les hommes, et ils ne soupçonneront pas que j'ai pleuré. [DPV, XVI, 339]

La ruine offre donc un espace d'expérimentation à Diderot, puisqu'elle met en mouvement l'âme en lui offrant plusieurs possibilités émotives.

En somme, la peinture transmet un effet esthétique en s'adressant à l'âme, affectée par les différents genres de tableau. Cette caractéristique des peintures devient un moyen d'évaluer leur qualité artistique. De là, nous arrivons à conclure que « l'art ne s'adresse pas *directement* aux sens, voire qu'il ne s'adresse pas seulement aux yeux, à travers les yeux, à l'esprit, au cœur et à l'âme¹. » L'éventail des effets de l'art s'élargit au point que les spectateurs les ressentent par le biais non plus d'organes sensibles mais de catégories abstraites comme l'âme et la passion.

¹ Herbert DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, op. cit., p. 149.

Conclusion

Par-delà les cinq sens, la critique d'art de Diderot engage des sentiments ressentis par les spectateurs qui ne peuvent pas être interprétés par les sensations corporelles. Plusieurs théoriciens de l'époque classique, l'abbé du Bos en tête, revendiquent l'importance de l'émotion suscitée par les œuvres. Le point focal autour duquel la théorie converge se déplace dès lors du plaisir ressenti vers le sentiment comme aboutissement de la représentation au travers de la sensation. Dans les *Salons*, l'illusion picturale garantit l'empathie du spectateur à la vue d'œuvres ayant des sujets pathétiques, qu'il s'agisse de tableaux d'histoire, de scènes de genre ou de paysages. La propagation des sentiments est abordée par Diderot à propos d'émotions, comme la terreur, l'horreur ou l'effroi dans les scènes paroxystiques, qui proviennent des théories de la *catharsis* d'Aristote et de du Bos. À l'instar de ce dernier, Diderot affirme que l'objectif de l'art est d'émouvoir les spectateurs, d'où découle dans sa critique une attention portée à la description précise de scènes pathétiques ou tragiques, quel que soit le genre de peinture. En regardant la douleur représentée, le spectateur est pris d'une empathie paradoxale, car la représentation implique une distance fondamentale entre la scène tragique et le spectateur qui procure à ce dernier une forme de plaisir.

En tant que salonnier, Diderot instille ses émotions subjectives aux spectateurs et aux lecteurs de ses *Salons*. Par le biais des pronoms personnels comme « on, vous, nous », il favorise une communion avec les lecteurs : autrement dit, c'est le salonnier qui décide des sentiments de tous, en dépit du risque de désaccord. Tout au long de ses *Salons*, Diderot se montre particulièrement ému par les scènes morales et quotidiennes ; en les commentant, il transmet donc aux spectateurs non pas les émotions des personnages directement mais les siennes face à ces dernières. Ainsi transparaît la conviction d'une qualité morale de l'art qui émeut les gens. L'exégèse des différents sentiments imprègne subrepticement les spectateurs, et les amène à ressentir des émotions devant la toile, tantôt en oubliant la position de spectateur, tantôt en la gardant afin d'arriver au plaisir esthétique.

En dernier lieu, nous avons étudié les termes abstraits – relevant du *je ne sais quoi* – mis en jeu dans les œuvres d'art. Notions étroitement liées, la passion et l'âme conditionnent l'effet de l'art de leurs propres manières. En nous fondant sur les définitions précédentes de Le Brun, Félibien et du Bos, nous avons pu étudier la place de la passion dans l'art, et situer la réflexion de Diderot en la matière par rapport à ses influences. Le salonnier remarque les passions en saisissant l'intensité émotionnelle des scènes pathétiques, notamment dans les tableaux historiques et religieux. Le Brun cherchait déjà à établir une théorie générale de la passion à partir de différentes expressions du visage, d'où naît une réflexion sur la physionomie, notion

très présente dans les *Salons* : on cerne les passions par le visage des figures. Par la négative, nous avons pu dessiner les contours du rôle de l'âme dans l'art : prenant conscience que la difficulté qu'il éprouve à la saisir provient de sa nature fugitive, Diderot affirme la nécessité de l'expression de l'âme. Or le salonnier se focalise sur l'âme hors de la scène, c'est-à-dire sur les répercussions dans l'âme du spectateur, qui sont au fondement l'esthétique chez Diderot. De même que, dans le *cogito* cartésien, c'est la simple (et incommensurable) expérience du moi pensant qui rend indubitable l'être, de même ici la vive impression sur l'âme du spectateur prouve la réussite du je-ne-sais-quoi de profond dans l'œuvre, qui vaut la peine d'être décrit, étudié, commenté, disséqué dans un commentaire.

Chapitre 8. Imagination : une entremise pour l'effet de la peinture

Jusqu'à présent, nous avons envisagé les sens dans les *Salons* comme les différentes façons dont l'effet artistique est transmis aux spectateurs, que ce soit par le biais des organes sensoriels ou par celui des sentiments. Dans cette analyse des sens comme une dynamique sensorielle et sentimentale entre la toile et le spectateur, l'illusion picturale est centrale dans la mesure où toutes les impressions reçues proviennent de cet objet chimérique. Sans l'adhésion du spectateur à la scène représentée qu'il prend pour une scène (potentiellement) réelle, la transmission des sens et par les sens semblerait impossible ; l'illusion s'impose donc comme la condition *sine qua non* et comme le fondement de l'effet sensitif de l'œuvre picturale.

Cette idée du plaisir de l'art dérivant de l'imagination se trouve par exemple chez Addison, qui développe l'idée d'une corrélation entre le sens de la vue et l'imagination dans son *Spectateur* en 1712 :

Je le [lecteur] prie donc de se souvenir que par les plaisirs de l'imagination, je n'entends que ceux qui naissent originaires de la vue, et que je divise en deux sortes, c'est-à-dire, en primitifs, ou ceux qui viennent des objets immédiats que nous avons devant les yeux ; et en dérivés, ou ceux qui naissent de l'idée de ces objets visibles, quoiqu'ils soient absents, mais que nous rappellerons dans notre mémoire, ou qui nous servent de modèle pour en forger de nouveaux. Les plaisirs de l'imagination pris dans toute leur étendue, ne sont pas si grossiers que ceux des sens, ni si délicats que ceux de l'entendement ; ces derniers sont sans-doute préférables, en ce qu'ils sont fondés sur quelques nouvelles connaissances arrivées à l'esprit ; cependant on ne peut s'empêcher d'avouer que ceux de l'imagination sont aussi vifs et aussi ravissants que les autres¹.

¹ Joseph ADDISON, *Le Spectateur*, dans *l'Esprit d'Addison ou les beautés du spectateur*, tome III, *op.cit.*, p. 140-141. (Discours CXIX)

Ainsi, le philosophe anglais souligne l'ambiguïté de l'imagination sur un plan épistémique, entre la délicatesse de l'entendement et la vulgarité des sens. Sa position intermédiaire nécessite de distinguer l'imagination *in praesentia* et l'imagination *in absentia*. Alors que dans le premier cas le lien avec la matière est direct, dans le second il est plus lâche. Si l'on rapporte cette réflexion au cas du Salon, elle permet de faire jouer des nuances entre l'imagination du peintre (qui s'inspire directement ou non d'objets qu'il a sous les yeux pour peindre), du spectateur (qui laisse son imagination divaguer face à ce qu'il voit) et du salonnier (qui écrit à partir de ses souvenirs sur des choses vues pour donner à voir à des lecteurs qui ne voient pas). En se fondant sur les expériences visuelles des objets, il formule la nature des plaisirs de l'imagination, qu'Addison qualifie de « ravissants ». Ce lien entre vision et imagination rappelle la *Lettre sur les aveugles* de Diderot : « il [l'aveugle] n'imagine point ; car pour imaginer il faut colorer un fond, et détacher de ce fond des points, en leur supposant une couleur différente de celle du fond » (DPV, IV, 29). Pour Diderot, qui précise en cela les réflexions d'Addison, l'imagination n'est pas seulement liée à la vision de manière vague : il s'agit de la reproduction mentale d'un espace coloré, et elle ressemble fort en cela à la toile du peintre.

Mais l'imagination a également un sens propre aux artistes. Dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e édition, 1762), on trouve la définition suivante : « Cette faculté par laquelle l'âme imagine. Il signifie aussi pensée. *Voilà une belle imagination. Une agréable imagination. Ce poète, ce peintre ont beaucoup d'imagination.* » Associée à la pensée, l'imagination est la qualité première du poète comme du peintre. La vision au sens propre disparaît au profit d'une conception créatrice de l'imagination, qui en devient presque dépendante d'une forme d'inspiration. Le terme *pensées* au pluriel a d'ailleurs à cette époque une signification propre à la peinture, qui révèle cette union, confuse mais intime, entre imagination, âme, pensée et inspiration. Cette idée se trouve dans deux *Dictionnaires* de théoriciens artistiques au XVIII^e siècle. Pernetty en 1757 et Lacombe en 1752, qui écrivent dans leurs articles « Pensées » respectifs :

PENSÉES. ce sont en termes de dessin et de peinture les premiers traits, les premières idées que l'artiste jette sur le papier, pour l'exécution de l'ouvrage qu'il se propose. Il s'y livre à tout le feu de son imagination et se contente de quelques coups de crayon ou de plume, pour marquer son intention, l'ordre et le caractère qu'il veut donner à son ouvrage¹.

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...*, op. cit., p. 452.

PENSÉES (Premières), appelées par les italiens *Macchia*. Ce sont de légères esquisses dans lesquelles les peintres se livrent à tout le feu de leurs imaginations, et se contentent de quelques coups de crayon ou de plume, pour marquer leurs intentions, l'ordre et le caractère qu'ils veulent donner à leur dessin¹.

Dans les deux définitions, l'étape de l'esquisse est liée profondément à l'imagination et même à un moment de toute-puissance débridée de celle-ci. Rapprochée des pensées primitives du peintre, elle est donc pour ainsi dire l'âme de l'artiste en tant que créateur, le fondement vital de sa créativité. Cette conception de l'imagination informe également l'article de l'« Imagination » de l'*Encyclopédie*, rédigé par Voltaire en 1765, où ce philosophe souligne : « En général les *imaginations* des peintres, quand elles ne sont qu'ingénieuses, font plus d'honneur à l'esprit de l'artiste qu'elles ne contribuent aux beautés de l'art ; toutes les compositions allégoriques ne valent pas la belle exécution de la main qui fait le prix des tableaux². » À la lumière des idées de ces différents théoriciens de l'époque, on peut conclure que l'imagination est liée au sens de la vue en tant qu'art visuel, et même à la compétence artistique des peintres qui commencent à composer leurs œuvres par leurs imaginations. Le plaisir, et la beauté de l'art proviennent de cette faculté, qui va amener les spectateurs à l'illusion picturale.

Revenons à Diderot, qui évoque l'imagination dans ses *Éléments de physiologie* : « La faculté de se peindre les objets absents, comme s'ils étaient présents, d'emprunter des objets sensibles des images qui servent de comparaison, d'attacher à un mot abstrait un corps, voilà l'idée que j'ai de l'imagination » (DPV, XVII, 475). Si on se rappelle les plaisirs de l'imagination chez Addison, fondés sur la corrélation intime de l'imagination avec le sens de la vue, nous pouvons concevoir chez Diderot aussi l'imagination à partir des images que font naître en nous la vue des objets : cette idée se confirme avec l'expression « l'œil intérieur » (DPV, XVII, 475), métaphore qui renvoie à l'imagination.

Alors que le philosophe remarque la déficience de l'imagination chez l'aveugle dans sa *Lettre sur les aveugles*, il associe cette capacité à la technique picturale dans son *Rêve de d'Alembert* : « L'imagination, c'est la mémoire des formes et des couleurs » (DPV, XVII, 189). Du reste, en analysant la qualité de l'imagination, Diderot fait valoir son origine commune avec la mémoire : dans ses *Éléments de physiologie*, il prétend que « l'imagination restitue les couleurs et donne à la représentation des objets un caractère plus vivace et plus intense³ » à

¹ Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ..., op. cit.*, p. 485.

² Article « Imagination, Imaginer » (*Logique, Métaphysique, Littérature, et Beaux-Arts*), *Encyclopédie*, vol. VIII, 1765, p. 562b.

³ Robert MORIN, *Diderot et l'imagination, op. cit.*, p. 40.

travers l'exemple de sa mémoire, de son imagination sur les forêts¹. Même si la *Lettre sur les aveugles* reconnaît la possibilité, quoique problématique, de l'imagination des aveugles – « [q]u'est-ce que l'imagination d'un aveugle ? Ce phénomène n'est pas si facile à expliquer qu'on le croirait » (DPV, IV, 104) – ce terme est d'abord visuel pour Diderot car « sa propre expérience l'amène à penser et à parler constamment de l'imagination en termes visuels² [his own experience leads him to think and speak constantly of imagination in visual terms] » selon l'analyse de Margaret Gilman.

Comparer la poésie et la peinture : le foyer commun de l'imagination

La question de l'imagination du spectateur en face de la peinture se pose d'abord avec clarté dans la représentation d'événements historiques ou religieux. Sur la surface en deux dimensions, les artistes recourent à l'histoire pour parvenir à donner lieu à une illusion picturale en trois dimensions dans la tête du spectateur, et cela d'autant plus facilement que l'événement peint est connu de tous. La comparaison de la peinture et la poésie, permet d'éclairer l'acte d'imagination auquel se livrent les spectateurs à partir de l'histoire racontée en peinture.

Il s'agit donc d'évaluer les mérites respectifs de la peinture et de la poésie en ce qui a trait à l'imagination. Lorsqu'il aborde ces questions, l'abbé du Bos juge les arts du point de vue du spectateur et de sa position empirique. Il défend la supériorité du plaisir esthétique provenant de l'imagination lorsqu'elle est mise en mouvement par l'art des yeux, c'est-à-dire la peinture. Dans la section 40 de ses *Réflexions critiques*, intitulée « Si le pouvoir de la peinture sur les hommes est plus grand que le pouvoir de la poésie », il écrit qu'« il n'y a personne qui n'ait eu l'occasion de remarquer plusieurs fois dans sa vie combien il était plus facile de faire concevoir aux hommes tout ce qu'on veut leur faire comprendre ou imaginer, par le moyen des yeux que par le moyen des oreilles³. » Influencé par les idées de Du Bos, Diderot affirme souvent le privilège de la peinture par rapport à la poésie dans ses différentes théories consacrées au théâtre.

¹ Dans les *Éléments de Physiologie*, il écrit dans le chapitre lié à la « Mémoire » : « Je revois actuellement éveillé les forêts de Westphalie, de la Prusse, de la Saxe, et de la Pologne que j'ai traversées. Je les revois en rêve aussi fortement coloriées qu'elles le seraient dans un tableau de Vernet. Le sommeil m'a remis dans des concerts, qui se sont exécutés derechef, comme lorsque j'y étais. Il me revient après trente ans des représentations de pièces comiques et tragiques. Ce sont les mêmes acteurs, c'est le même parterre, ce sont aux loges les mêmes hommes, les mêmes femmes, les mêmes ajustements, les mêmes bruits d'huées ou d'applaudissements. Un tableau de Vandermeulen ne m'aurait pas remontré une revue à la plaine des Sablons un beau jour d'été avec la multitude des incidents dans une aussi grande foule de peuple rassemblé, que le rêve me l'a retracé après un très grand nombre d'années. Tous les tableaux d'un salon ouvert il y a vingt ans, je les ai revus tels précisément que je les voyais en me promenant dans la galerie » (DPV, XVII, 469).

² Margaret GILMAN, «Imagination and Creation in Diderot», *Diderot Studies*, Vol. 2, Librairie Droz, Genève, 1952, p. 206.

³ Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, op. cit., 1719, p. 379.

Dans le *Paradoxe sur le Comédien*, par exemple, il emploie des termes picturaux pour décrire le théâtre : même dans un art de la parole, l'image figée occupe une place cruciale pour transmettre aux spectateurs l'effet de la scène¹. L'application de notions et qualités picturales à l'art poétique montre le privilège des signes visuels par rapport aux signes rhétoriques. Du reste, Diderot consacre les notions de hiéroglyphe² et de pantomime³ qui soulignent les côtés visuels dans les arts. Le hiéroglyphe composé en signes visuels à décrypter et la pantomime exécutée au théâtre en tant que le langage gestuel comportent la caractéristique figée et visuelle comme peinture. Dans ses théories consacrées à ces deux arts, nous pouvons observer « ce privilège accordé aux signes visuels sur les discours dans la représentation des émotions et leur production chez le spectateur⁴. »

Malgré cette prééminence des signes visuels, il est nécessaire de considérer la peinture du point de vue poétique. Paradoxalement, l'art visuel se penche sur l'art rhétorique pour évoquer l'imagination du spectateur, de sorte que ces deux arts – inextricablement liés par la notion d'*ut pictura poesis* – ne sont pas séparables lorsque les artistes confèrent leurs effets à leurs œuvres. Dans les *Salons*, Diderot se base plusieurs fois sur la poétique en regardant les œuvres d'art exposées : la compatibilité réciproque entre la poésie et la peinture apparaît par la mention du poème dans les commentaires sur les œuvres d'art, d'où surgit le point de départ de l'imagination chez le spectateur. Tout au début du chapitre consacré au « goût » dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, le salonnier exprime cette association intime entre les deux arts : « On retrouve les poètes dans les peintres et les peintres dans les poètes. La vue des tableaux des grands maîtres est aussi utile à un auteur que la lecture des grands ouvrages à un artiste » (*Salons*, IV, 381). Ainsi, l'influence mutuelle de ces deux arts est indispensable dans la mesure où le spectateur interprète les éléments picturaux grâce au langage ; en regardant les tableaux, le spectateur se rappelle les scènes poétiques et il arrive ensuite à imaginer les composantes de la scène picturale.

Cette affinité intime entre la peinture et la poésie apparaît également sous la forme d'une simple comparaison avec la poésie dans les *Salons* où Diderot évoque la poésie originale en

¹ Voir Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op.cit.*, où il analyse les « tableau stase/ tableau comble » dans le théâtre à partir de la corrélation entre la peinture et le théâtre.

² L'article « Hiéroglyphe » (*Arts antiques*) de l'*Encyclopédie*, écrit par le chevalier de Jaucourt, vol. VIII, 1765, p. 205a., en offre une définition qui éclaircit ses liens avec le domaine pictural : « écriture en peinture ; c'est la première méthode qu'on a trouvée de peindre les idées par des figures. Cette invention imparfaite, défectueuse, propre aux siècles d'ignorance, était de même espèce que celle des Mexicains qui se sont servi de cet expédient, faute de connaître ce que nous nommons des lettres ou des caractères. »

³ Dans l'*Encyclopédie*, la « Pantomime (*Jeux scéniques des Romains*) » est définie par le chevalier de Jaucourt en ces termes, vol. XI, 1765, p. 827b : « on appelait *pantomimes*, chez les Romains, des acteurs qui, par des mouvements, des signes, et sans s'aider de discours, exprimaient des passions, des caractères, et des événements. »

⁴ Laetitia SIMONETTA, *La Connaissance par sentiment au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 470.

commentant les œuvres d'art exposées. Face au *Saint Victor* de Deshays au Salon de 1761, par exemple, il incite les spectateurs à se rappeler un poème tragique : « [r]appelons-nous les vers que Corneille a mis dans la bouche de Polyeucte. Imaginons d'après ces vers la figure du fanatique qui les prononce, et nous verrons le Saint Victor de Deshays » (DPV, XIII, 236-237). La critique de la représentation picturale est mise en relief par la comparaison avec la poésie. Par exemple, dans le *Salon de 1765* où Diderot commente *Hector reprochant à Pâris sa lâcheté* de Challe, il indique la différence des figures picturales et poétiques après avoir évoqué le discours d'Hector dans l'*Illiade* :

Quelle différence entre cet Hector et celui du poète ! Il est raide, il est froid, il ne se doute seulement pas du discours qu'il a à tenir. Où est la colère ? où est l'indignation ? où est le mépris ? Dans le poète, mon ami, c'est un Hector bien académiquement posé, ramenant bien un de ses bras vers l'autel pour contraster avec le corps. Le discours d'Homère aurait inspiré à tout autre que Challe une attitude, une action vraie. C'est un pauvre comédien de campagne, et puis il est de la plus mauvaise couleur et fait pour discorder. [DPV, XIV, 114-115]

Dans le *Salon de 1767*, Diderot critique les figures de l'*Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux* [Fig. 65] de Lagrenée : « Mais où est le caractère du dieu des batailles ? où est celui de Bellone ? où est la verve ? [...] Comparez ce tableau avec celui du poète qui dit, sa tête sortait d'entre les nuées, ses yeux étaient ardents, sa bouche était entrouverte, ses chevaux soufflaient le feu de leurs narines, et le fer de sa lance perçait la nue » (DPV, XVI, 119-120). Au Salon de 1769, le salonnier explicitera cette idée dans son commentaire d'*Ulysse qui reconnaît Achille au milieu des filles de Lycomède* d'Hallé, déclarant qu'il « devait laisser là le poète, et sentir que ce qui faisait à merveille dans ses vers ne ferait rien qui vaille au bout du pinceau » (DPV, XVI, 583).

Outre les figures, la scène picturale est la cible de critiques similaires. Dans le *Salon de 1765*, cet aspect se manifeste par le commentaire sur le *Mars et l'Amour disputent sur le pouvoir de leurs armes, sujet tiré d'Anacréon* de Boizot :

C'est un plaisir que de voir comme M. Boizot a platement parodié en peinture le poète le plus élégant et le plus délicat de la Grèce ; je n'ai pas le courage de décrire cela. Lisez *Anacréon*, et si vous avez son buste, brûlez devant le tableau de Boizot, et qu'il lui soit défendu d'ouvrir jamais un auteur charmant qui lui inspire d'aussi maussades choses. [DPV, XIV, 132]

En lui faisant lire *Anacréon*, le salonnier délègue son rôle de description au spectateur. L'insuffisance de la peinture se révèle par l'action de lire et, encore une fois, l'imagination picturale de la scène provient de la source textuelle plutôt que de la représentation peinte. Dans

son dernier Salon, celui de 1781, Diderot décrit *Briséis emmenée de la tente d'Achille* de Vien en comparant la scène de ce peintre à celle d'Homère :

Achille furieux aurait eu son sabre à moitié tiré et prêt à fondre sur les envoyés d'Agamemnon, ses officiers l'en auraient empêché ; ou il en eût été désolé, et il aurait enveloppé sa tête dans ses bras pour ne point apercevoir l'action touchante de Briséis. On aurait pu le laisser isolé ou pencher sa tête sur le sein de Patrocle. C'est à cette dernière pensée que le peintre se serait arrêté sans doute, s'il avait eu assez de génie pour concevoir l'Achille d'Homère. [Salons, IV, 302]

La succession des comparaisons des peintres avec Homère dans les *Salons*, qui peut être interprétée comme « une tyrannique “homérisation”¹ » selon l'analyse de France Marchal, indique non seulement le manque du tableau cité par rapport à la poésie, mais aussi une limite constitutive de la peinture qui, en raison de sa condition matérielle, ne peut représenter qu'un moment. Alors que la linéarité du temps s'imprime facilement chez les lecteurs qui peuvent imaginer successivement l'histoire et les scènes, les spectateurs de peinture doivent pour ce faire avoir recours à une histoire connue. De là, nous pouvons comprendre la question posée par Diderot dans ses *Pensées détachées sur la peinture* : « Pourquoi l'*hippogriffe* qui me plaît tant dans le poème me déplairait-il sur la toile ? J'en vais dire une raison bonne ou mauvaise. L'image dans mon imagination n'est qu'une ombre passagère ; la toile fixe l'objet sous mes yeux et m'en inculque la difformité » (Salons, IV, 389). L'immutabilité de l'image est une limite de la peinture.

En effet, la fixation du temps dans la représentation picturale est plusieurs fois la cible de critiques dans les *Salons*. Cette limite de l'art pictural accroît paradoxalement l'importance de l'imagination face aux œuvres d'art, car le peintre doit savoir capter le moment culminant d'un récit donné. Celui-ci permettra au spectateur de déployer son imagination en se fondant sur l'histoire. Dans les *Salons*, le salonnier remplit ainsi le manque pictural par sa propre écriture imaginaire : la scène figée devient un foyer d'imagination pour les artistes et les spectateurs. C'est ainsi que la peinture montre sa valeur littéraire : « [t]out comme la littérature n'est pas un simple exercice de rhétorique, la peinture ne se réduit pas à un simple travail d'imitation² ». L'art pictural suscite l'imagination des spectateurs en face de cet art à deux dimensions, ce qui constitue un dépassement de la simple perception visuelle, au point qu'ils perçoivent toutes les sensations imaginaires.

¹ France MARCHAL, *La culture de Diderot*, Honoré Champion, 1999, Paris, p. 138.

² Ana FERNANDES, « Les *Salons* de Diderot : une chronique de la création artistique », *Carnets* [En ligne], *op.cit.*, p. 5.

Avant de préciser ces différentes configurations imaginaires dans les chapitres à venir, observons d'abord les occurrences où le salonnier remarque le choix du moment. Celui-ci est primordial en particulier pour les peintures historiques et religieuses, puisque la représentation des actions des personnages vise particulièrement dans ce genre du paroxysme la transmission de leurs passions exacerbées¹. Pernetty l'indique dans son *Dictionnaire portatif* : « Chaque sujet historique d'une peinture n'admet qu'une action, un instant même de cette action ; et tout ce qu'un peintre se propose de faire entrer dans son tableau, doit concourir à représenter cet instant unique². » De même, Lacombe aborde la question du moment en peinture à travers la notion d'« Unité » : « On observe encore dans un tableau l'*Unité* de temps, en sorte que ce qui y est représenté ne paraisse pas excéder le moment de l'action qu'on a eu dessein de rendre ; enfin tous les objets doivent être embrassés d'une seule vue et comme du premier coup d'œil, et paraître compris dans l'espace que le tableau est supposé renfermer³. » Dans les *Essais sur la peinture*, Diderot évoque à de nombreuses reprises cette particularité de la peinture : « Le peintre n'a qu'un instant, et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions » (DPV, XIV, 386). Tout comme Lacombe, le salonnier relie le moment pictural à un coup d'œil, affirmant que « l'artiste n'en [instants] a qu'un dont la durée est celle d'un coup d'œil » (DPV, XIV, 390). Cette singularité picturale est remarquée dans le *Salon de 1761* où Diderot commente l'*Amour menaçant* de Carle Vanloo : « [L]es peintres n'ont pas la même liberté que les poètes, dans l'usage des flèches de l'Amour. En poésie, ces flèches partent, atteignent et blessent. Cela ne se peut en peinture » (DPV, XIII, 220). Le tableau est figé dans un moment précis où la flèche immobile ne peut que suggérer l'histoire connue du spectateur. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot fait également de cette limite rencontrée par le peintre l'origine de la puissance de son art : « Le peintre, n'ayant qu'un moment, n'a pu rassembler autant de symptômes mortels que le poète ; mais en revanche ils sont bien plus frappants : c'est la chose même que le peintre montre ; les expressions du musicien et du poète n'en sont que des hiéroglyphes » (DPV, IV, 185).

Le salonnier n'hésite pas à critiquer le choix de l'instant pictural car celui-ci « peut subsister avec des traces de l'instant qui a précédé et des annonces de celui qui suivra » (Salons, IV, 399) d'après les *Pensées détachées sur la peinture*. Dans le *Salon de 1761*, par exemple, le *Jugement de Pâris* de Pierre est critiqué car « [l]e moment est mal choisi. Pâris a jugé » (DPV,

¹ La corrélation entre la représentation des passions et les choix du sujet et de l'instant dans la peinture s'explique surtout dans le chapitre intitulé « Le choix du sujet et le choix de l'instant » chez Katalin BARTHA-KOVÁCS, *L'expression des passions dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*, op. cit., p. 86-.

² Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 76.

³ Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ...*, op. cit., p. 690.

XIII, 227) ; alors que cette scène aurait dû représenter le moment où Pâris hésite entre les trois déesses, le tableau révèle l'identité de la gagnante. C'est donc « un mauvais et très mauvais tableau » (DPV, XIII, 228). De même, la *Cléopâtre expirante* de Challe est critiquée dans le *Salon de 1761* pour ces motifs :

La Cléopâtre se meurt, et le serpent est encore sur son sein. Que fait là ce serpent ? mais s'il eût été bien loin, comme le choix du moment l'exigeait, qui est-ce qui aurait reconnu Cléopâtre. C'est que le choix du moment est vicieux ; il fallait prendre celui où cette femme altière déterminée à tromper l'orgueil romain qui la destinait à orner un triomphe, se découvre la gorge, sourit au serpent, mais de ce souris dédaigneux qui retombe sur le vainqueur auquel elle va échapper et se fait mordre le sein. [DPV, XIII, 244]

Dans cette œuvre sur Cléopâtre, le moment où la reine affronte la mort a paradoxalement « pour effet d'obscurcir la lisibilité du tableau¹ » selon l'analyse de Pierre Hartmann. De ces quelques exemples de peintures d'histoire, nous pouvons conclure qu'il est indispensable au peintre, selon Diderot, de choisir un moment convenable au sujet pour que la peinture puisse éveiller l'imagination du spectateur à partir de sa connaissance de l'histoire.

Naturellement, la critique du choix du moment va de pair avec une critique sévère du peintre. Dans le *Salon de 1761*, Diderot adresse des reproches à Hallé sur son *Saint Vincent de Paul qui prêche* : « Il n'y a que deux mauvais moments, et c'est précisément l'un des deux que vous prenez » (DPV, XIII, 230). En 1767, Diderot apostrophe de manière similaire Le Prince, à propos d'un tableau intitulé *Fille charge une vieille de remettre une lettre* : « Quant à l'action, elle est tout à fait équivoque. Est-ce la vieille qui apporte une lettre ou à qui l'on donne une lettre à porter ? il n'y a que vous, Monsieur Leprince qui le sachiez [...] » (DPV, XVI, 313). Dans cette scène de genre, le moment aurait dû éclaircir l'action principale de la scène : le salonnier se sent perplexe et ne peut choisir entre deux interprétations concurrentes.

Toutefois, on trouve dans les *Salons* des œuvres d'art dans lesquelles le moment choisi sert adéquatement la transmission de l'histoire originale. De même, d'autres genres picturaux comme la ruine, la scène de genre, et la scène de bataille parviennent à suggérer les scènes qui ont précédé ou suivi le moment représenté sur la toile, c'est-à-dire saisissent la linéarité du temps dans leurs scènes à travers le choix du moment. Dans le *Salon de 1763*, un tableau de ruines de Demachy est décrit ainsi :

Celui des *Ruines de la foire Saint-Germain* où le peintre a choisi le moment qui succède au danger ; où les braises ardentes éclairent les débris de l'édifice et les lieux circonvoisins ; où les hommes épuisés se reposent de leurs fatigues, et se remettent de leur effroi ; où les uns sont spectateurs oisifs, et les autres

¹ Pierre HARTMANN, *Diderot, la figuration du philosophe*, Librairie José Corti, 2003, Paris, p. 100-101.

éteignent dans une mare d'eau des poutres, des solives à demi consumées ; où chacun travaille à reconnaître ses effets entassés pêle-mêle ; cette ruine, dis-je, a de l'effet. [DPV, XIII, 402]

En contemplant ce moment où toute la prospérité a disparu, le spectateur devine l'époque clémente qui l'a précédé.

D'une façon semblable, l'effet de la peinture morale de Greuze est servi par le choix du moment saisi. Dans sa *Piété filiale* [Fig. 14] au Salon de 1763, il représente un vieux père paralytique soigné par sa famille. Le moment où tous ses proches se concentrent sur le vieillard renforce l'effet de la scène, que le salonnier décrit ainsi :

[C]elui [le moment] que le peintre a choisi, est particulier. Par hasard il arriva ce jour-là que ce fut son gendre qui lui apporta des aliments, et le bonhomme touché lui en témoigna sa gratitude d'une manière si vive, si pénétrée qu'elle suspendit les occupations et fixa l'attention de toute la famille. [DPV, XIII, 397]

À travers ce choix du peintre, nous pouvons facilement suivre l'histoire de cette famille dont l'exemplarité morale est soulignée à partir des actions du gendre. La mise en valeur chez Diderot du moment fixe dans la scène de genre se révèle également par son indication tout au début du commentaire sur le *Fils puni* : « Il a fait la campagne, il revient, et dans quel moment ? au moment où son père vient d'expirer » (DPV, XIV, 198). Cette mise au point sur le moment décrit nous amène inévitablement à penser à la scène précédente, le *Fils ingrat* du même peintre, et elle souligne le pathétique de ce moment pour la famille, puisque le fils ingrat, qui s'opposait auparavant à son père, le retrouve au moment même de sa mort.

En dernier lieu, l'importance de la profonde unité qui doit régner en peinture selon l'article « Composition » de Diderot dans son *Encyclopédie*¹, met en lumière les caractéristiques d'une scène de bataille bien exécutée. Dans le commentaire sur le *Combat sur terre* de Louthembourg au Salon de 1765, Diderot met de l'avant deux manières de composer la bataille : la composition en pyramide ou celle qui embrasse les différents incidents en même temps dans la scène. Le salonnier montre sa prédilection pour les scènes de bataille fourmillant des différents incidents :

en embrassant un grand espace, en regardant toute l'étendue de sa toile, comme un vaste champ de bataille, ménageant sur le champ des inégalités, y répandant les différents incidents, les actions diverses, les masses, les groupes, liés par une longue ligne qui serpente ainsi qu'on la voit dans les compositions de Le Brun. Je préfère cette manière. Elle demande plus de fécondité ; elle fournit plus au génie. Tout se

¹ Article « Composition » (*Peinture*), *Encyclopédie*, vol. III, 1753, p. 772b.

déploie et se fait valoir. C'est un instant d'une action générale. C'est un poème. Les trois unités y sont.
[DPV, XVI, 390]

La présence d'incidents simultanés facilite l'imagination des spectateurs en les mettant simultanément face à plusieurs scènes qui éclatent dans le combat. De fait, le moment unique, lorsqu'il est bien choisi, permet de transmettre l'imagination des scènes précédentes ou suivantes dans la peinture de genre : la ruine évoque la vanité humaine, puisqu'elle met en relation la foire et le moment qui la suit ; la présence de plusieurs tableaux rehausse le message moral d'une anecdote familiale ; et la bataille est rendue saisissante par le fourmillement des incidents.

8.1. Imagination constituant la scène : du peintre au spectateur

Nous avons observé comment la comparaison entre la peinture et la poésie permet de saisir le foyer de l'imagination pour l'art pictural : à travers sa singularité qui lui impose de choisir un moment figé, le tableau entraîne l'imagination du spectateur en suggérant les scènes précédentes et suivantes. De manière intéressante, ce phénomène ne touche pas uniquement pour le genre historique. *A contrario*, quelques peintures d'histoire sont critiquées par Diderot en raison de leurs moments mal choisis. Nous nous intéresserons désormais au processus par lequel l'imagination passe du peintre – producteur de l'art – au spectateur – récepteur de l'art – avant de nous tourner plus précisément vers le spectateur particulier qu'est Diderot – à la fois producteur de sa vision par sa critique d'art et récepteur par sa visite aux Salons. Nous saisirons ainsi l'imagination comme une force qui se déploie de l'artiste au spectateur, en passant par la posture médiane du critique d'art.

Le poids important de l'imagination du peintre dans la mise en mouvement de celle du spectateur entraîne sa centralité dans cette étude. La réalisation picturale du peintre greffe infailliblement sur sa faculté d'imagination une scène idéale. On l'a dit, cette aptitude est nécessaire peu importe le genre pictural, comme Diderot l'écrit dans ses *Essais sur la peinture* :

La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte ; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie. Mais en laissant aux mots les acceptions reçues, je vois que la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la peinture d'histoire ; qu'elle exige autant d'esprit, d'*imagination*, de poésie même ; égale science du dessin, de la perspective, de la couleur, des ombres, de la lumière, des caractères, des passions, des expressions, des draperies, de la composition ; une imitation plus stricte de la nature, des détails plus soignés ; et que nous montrant des choses plus connues et plus familières, elle a plus de juges et de meilleurs juges. [DPV, XIV, 399]

La typologie que le salonnier établit pour mieux la nuancer part d'une distinction entre les sujets abordés par le peintre de genre ou de nature morte et le peintre d'histoire. Diderot ajoute néanmoins que l'exigence d'imitation est la même, et donc que le défi technique n'est pas moins grand pour le peintre de nature morte. La question de l'imagination permet dès lors d'opérer une réévaluation paradoxale de la difficulté à peindre des natures mortes : le peintre d'histoire invente des grandes scènes qu'aucun spectateur n'a vues, il en propose une vision qui certes doit être efficace, mais dont il n'existe pas de juges objectifs. Au contraire, le peintre de nature morte se donne pour objet le quotidien, les *realia* et donc trouve en chaque spectateur non seulement un réceptacle mais un juge de sa production imaginaire. Le second peintre ne fait pas que proposer son imagination à la vue du spectateur, il doit tenter d'opérer une connexion, sur un terrain d'entente relatif, avec l'imagination de celui-ci pour que la représentation lui paraisse acceptable, et, s'il y a lieu, belle et inspirante. L'imagination, suggère Diderot, est donc paradoxalement plus cruciale dans le cas d'une scène de genre ou de nature morte car elle est à ce moment-là un pont, un passage à double sens entre peintre et spectateur, là où elle semble être plus à sens unique, du peintre vers le spectateur, dans le cas des scènes d'histoire.

L'imagination du peintre est mise en avant par Diderot, notamment lorsqu'il délibère au sujet du modèle idéal autour de l'idée de difformité dans son discours à Grimm, compris dans le *Salon de 1767*. En réfléchissant sur l'éminence du modèle antique et son imitation par les artistes postérieurs, le salonnier indique le manque de subtilité et de l'imagination chez les artistes contemporains, source de leur déficience par rapport aux artistes antiques. En effet, ces derniers savaient concevoir les belles parties dans la nature grâce à leur imagination : « Comment est-ce qu'ils [les Anciens] auraient reconnu la beauté de ces parties [les plus belles parties de la nature] ? De celles surtout qui rarement exposées à nos yeux, telles que le ventre, le haut des reins, l'articulation des cuisses ou des bras où le *poco più* et le *poco meno* sont sentis par un si petit nombre d'artistes » (DPV, XVI, 72). D'après cette idée, l'expression du modèle idéal chez les peintres antiques vient « de leur imagination, sans quoi ils n'auraient pas pu non plus identifier la beauté de parties rarement exposées aux yeux¹ » selon l'analyse de Laetitia Simonetta. Ainsi, la faculté d'imaginer est centrale chez le peintre tant dans l'exécution du modèle que dans celle de la scène.

¹ Laetitia SIMONETTA, *La Connaissance par sentiment au XVIIIe siècle*, op. cit., p. 419.

8.1.1. L'imagination du peintre

L'imagination du peintre est la force originelle qui lui permet de saisir un moment adéquat dans le tout d'une histoire pour donner lieu à une représentation subjective. Il s'agit pour le peintre d'exercer sa faculté d'imaginer avant d'éveiller l'imagination du spectateur, de sorte que Diderot relate dans ses *Essais sur la peinture* :

Quand on considère certaines figures, certains caractères de tête de Raphaël, des Carraches et d'autres, on se demande où ils les ont pris. Dans une imagination forte, dans les auteurs, dans les nuages, dans les accidents du feu, dans les ruines, dans la nation où ils ont recueilli les premiers traits que la poésie a ensuite exagérés.

Ces hommes rares avaient de la sensibilité, de l'originalité, de l'humeur. Ils lisaient, les poètes surtout. Un poète est un homme [d'une imagination forte] qui s'attendrit, qui s'effraye lui-même des fantômes qu'il se fait. [DPV, XIV, 377]

La remarque de Diderot fait sentir ici ce qu'il était possible d'imaginer auparavant : la poésie à laquelle il pense est essentiellement narrative, si ce n'est exclusivement épique. S'il revendique et opère un renversement de la hiérarchie de Félibien en peinture, ses écrits témoignent d'une foi incontestée dans la prééminence de la poésie épique, complexe, faite d'épisodes que l'on peut extraire et donc représenter en peinture. À cela il faut ajouter une nuance : Diderot fait régulièrement référence au théâtre, et à la tragédie, en commentant les expressions des personnages, laissant aussi une certaine place à la poésie dramatique (qui, quoi qu'il en soit, partage souvent ses sources avec la poésie épique, qu'elle soit historique, religieuse ou mythologique). L'imagination, chez Diderot, est avant tout une affaire d'histoire et donc de narration, entendue comme une composition temporelle d'épisodes, que le peintre doit traduire dans une composition spatiale.

Pour Diderot, l'imagination du peintre ne se construit pas seulement par l'influence poétique, mais aussi par ses propres expériences : les traits que celles-ci ont laissés dans son imagination, « sont toujours à sa disposition et deviennent encore plus expressifs par le moyen de l'exagération¹. » L'importance de l'exagération est perceptible dans le *Salon de 1767* au milieu de commentaires sur les peintures de Le Prince :

Qu'est-ce donc que l'inspiration ? L'art de lever un pan du voile et de montrer aux hommes un coin ignoré ou plutôt oublié du monde qu'ils habitent. L'inspiré est lui-même incertain, quelquefois, si la chose qu'il annonce est une réalité ou une chimère ; si elle exista jamais hors de lui ; il est alors sur la dernière limite de l'énergie de la nature de l'homme et à l'extrémité des ressources de l'art. [DPV, XVI, 311]

¹ Katalin BARTHA-KOVÁCS, *L'expression des passions dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*, op. cit., p.85.

L'exploitation d'une chose inconnue chez le peintre peut être interprétée comme « la fragilité du génie face aux forces de l'imagination¹ » selon l'analyse Florence Fesneau parce que le génie, qui s'attache à la compétence d'imitation de la nature chez le peintre, restreint l'imagination. Le génie est ainsi laissé de côté pour pousser plus loin l'imagination, faculté prééminente.

À quel point Diderot souligne-t-il cette aptitude du peintre dans les Salons ? L'exigence de l'imagination chez les peintres se confirme dès celui de 1759, que le salonnier clôt en formulant des regrets : « Nous avons beaucoup d'artistes ; peu de bons ; pas un excellent ; ils choisissent de beaux sujets ; mais la force leur manque ; ils n'ont ni esprit, ni élévation, ni chaleur, ni imagination » (DPV, XIII, 83). L'imagination est ainsi évoquée comme une condition *sine qua non* de la production plastique, avant toute théorie ; ce critère d'excellence est formulé avant même que Diderot soit en mesure, par sa fréquentation assidue du Salon du Louvre, de développer sa propre théorie esthétique de la peinture.

L'imagination du peintre est évoquée par la suite sous la forme d'une simple louange ou critique envers le peintre. Dans le *Salon de 1761*, le salonnier remarque dans le préambule des commentaires sur Deshayes : « Il imagine des choses frappantes. Son imagination est pleine de grands caractères. Qu'ils soient à lui, ou qu'il les ait empruntés des maîtres qu'il a étudiés, il est sûr qu'il sait se les approprier et qu'on n'est pas tenté en regardant ses compositions de l'accuser de plagiat » (DPV, XIII, 236). À l'inverse, on ne saurait apprécier un peintre reconnu si son imagination lui fait défaut ; et, comme celle-ci provient de ses expériences privées, une charge contre l'imagination peut devenir une charge contre la vie, ou plutôt le mode de vie, de l'homme. C'est le cas pour Boucher – le grand peintre² de l'époque pour lequel Diderot confesse son admiration en disant que « [j]e ne serais pas fâché d'avoir ce tableau » (DPV, XIII, 82) face à la *Nativité* en 1759. Dans le préambule aux commentaires, Diderot le critique cependant en s'interrogeant « Que voulez-vous que cet artiste jette sur sa toile ? Ce qu'il a dans l'imagination. Et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage ? » (DPV, XIV, 54). La dissonance entre son enquête de la valeur morale dans la peinture et l'excès d'érotisme dans les tableaux de Boucher se révèle par cette critique de l'imagination du peintre, remplie des excès charnels de ses figures. Cette sorte de

¹ Florence FESNEAU, « À l'origine de l'œuvre. L'inspiration de l'artiste de Jean-Honoré Fragonard », *Le fond de l'œuvre : art visuels et sécularisation à l'époque moderne*, Travaux de l'École doctorale Histoire de l'art, sous la direction d'Émilie Chedeville, Étienne Jollet et Claire Sourdin, Éditions de La Sorbonne, Paris, 2020, p. 206.

² Grimm admire Boucher dans sa lettre au 15 septembre 1753, dans la *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., op. cit.*, Tome 2, p. 282 : « M. Boucher a une grande réputation pour la composition des tableaux, et pour les grâces et les agréments de l'imagination. Un homme d'esprit l'appelle le peintre des fées. En effet, dans l'empire de la féerie, son coloris pourrait très bien paraître très beau. Ces chairs, couleurs de rose, ne peuvent aller qu'aux fées. »

réprimande à l'encontre de l'imagination du peintre se poursuit, et Diderot critique sévèrement, dès le début de son commentaire, *La Robe ou la Justice que l'Innocence désarme et à qui la Prudence applaudit* [Fig. 92] de Lagrenée au Salon de 1767 : « Était-il possible d'imaginer rien de plus pauvre, de plus froid, de plus plat ? et si l'on n'écrit pas une légende au-dessous du tableau, qui est-ce qui en entendra le sujet » (DPV, XVI, 120). En 1771, Diderot fera de ce même peintre « le plus beau pinceau et la tête la plus vide d'imagination que je connaisse » (Salons, IV, 145).



Fig. 92 - Louis-Jean-François Lagrenée dit l'Aîné, *La Robe ou la Justice que l'Innocence désarme et à qui la Prudence applaudit*, 1766, Peinture à l'huile, 97 x 145, 5 cm, Princeton University Art Museum.

Les observations sur l'imagination du peintre apparaissent généralement de pair avec des considérations sur le sujet ou la composition de l'œuvre d'art. Deux exemples tirés du *Salon de 1767* montrent qu'il y a des sujets picturaux appropriés à l'imagination. Le premier est *l'Apothéose du prince de Condé* [Fig. 93] de Nicolas Vennevault : « Sujet immense, digne de l'imagination grande et féconde, et de la hardiesse de Rubens, et sujet fait en miniature par Vennevault [...] » (DPV, XVI, 243). Mais à la suite de cet éloge du sujet vient la condamnation du peintre, au point que le salonier décrit cette œuvre comme une « froide et mauvaise miniature. Mauvais salmis qui n'en vaut pas un de bécasses. Cela est petitement fait, mal agencé,

sec, dur, sans plan, sans liaison de lumières, platement peint, obscur en dépit de la longue description du livret » (DPV, XVI, 243-244).



Fig. 93 - Nicolas Vennevault, *L'Apothéose du prince de Condé*, 1765, Peinture à l'huile, 22, 5 x 18, 3 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Le *Massacre des Innocents* d'Ollivier au même Salon est critiqué pour son trop grand nombre d'incidents. Le salonnier dit même que le peintre « a cru qu'il n'y avait qu'à tuer, tuer, tuer des enfants » (DPV, XVI, 455). Après cette indication, Diderot souligne : « Ce sont les incidents singuliers et pathétiques qu'entraîne une pareille scène qu'il faut savoir imaginer. C'est l'art de montrer la fureur et d'exciter la compassion, qu'il faut avoir » (DPV, XVI, 455). Ce même sujet se trouve dans l'article « Peinture » par Jaucourt, où celui-ci écrit que « [l]e massacre des innocents a dû laisser des idées bien funestes dans l'imagination de ceux qui virent réellement les soldats effrénés égorger les enfants dans le sein des mères sanglantes¹. » Ainsi, en fonction du sujet à représenter, le salonnier en appelle à l'imagination du peintre qui doit composer adéquatement la scène choisie parmi les événements de l'histoire originale.

¹ Article « Peinture » (*Histoire des beaux-arts*), l'*Encyclopédie*, vol. XII, 1765, p. 267b.

Dans l'article « Composition » de l'*Encyclopédie*, rédigé par Diderot¹, celui-ci fait de l'imagination l'une des facultés qui ordonnent la composition d'un tableau. De fait, on retrouve le lien qui les lie dans le commentaire des Grâces de Carle Vanloo au Salon de 1765 : « [i] est difficile d'imaginer une composition plus froide, des Grâces plus insipides, moins légères, moins agréables. Elles n'ont ni vie, ni action, ni caractère » (DPV, XIV, 32). Le jugement défavorable sur cette composition est insinué en raillant la manière dont le peintre l'imagine. Dans le *Salon de 1767*, Diderot adopte une position sceptique envers le peintre Belle sur son *Archange Michel, vainqueur des anges rebelles* : « Belle n'était pas bastant pour une composition de cette nature qui demande de la verve, de la chaleur, de l'imagination, de la poésie » (DPV, XVI, 169). Selon une gradation qui va de la caractéristique propre de la toile, relevant du faire du peintre, jusqu'à l'absence d'inspiration poétique première, Diderot critique non seulement la toile mais suggère une inadéquation de caractère, donc fondamentale et irréductible, entre l'homme et le sujet : ils ne sont simplement pas compatibles.

8.1.2. Les figures imaginées par le peintre

Lorsqu'on considère l'aptitude à imaginer des peintres, il est nécessaire de prendre en compte plus particulièrement, au-delà des sujets choisis, les figures qu'ils représentent. Dans ses *Essais sur la peinture*, Diderot affirme que l'expression d'un visage humain, même en dehors de la toile, est un objet plastique qui est relié au savoir-faire du peintre :

L'homme entre en colère, il est attentif, il est curieux, il aime, il hait, il méprise, il dédaigne, il admire ; et chacun des mouvements de son âme vient se peindre sur son visage en caractères clairs, évidents, auxquels nous ne nous méprenons jamais.

Sur son visage ! Que dis-je ? Sur sa bouche, sur ses joues, dans ses yeux, en chaque partie de son visage. L'œil s'allume, s'éteint, languit, s'égare, se fixe ; et *une grande imagination de peintre* est un recueil immense de toutes ces expressions. Chacun de nous en a sa partie provision, et c'est la base du jugement que nous portons de la laideur et de la beauté. [DPV, XIV, 371]

La métaphore, classique, qui sous-tend cette théorie est celle qui fait du visage, ou des yeux, une toile sur laquelle l'âme viendrait peindre ses émotions. Ainsi Diderot suggère une implication réciproque entre l'expression humaine et le travail du peintre et l'expression

¹ Article « Composition » (*en Peinture*) est commencé dans l'*Encyclopédie*, vol. III, 1753, p. 772a : « c'est la partie de cet art qui consiste à représenter sur la toile un sujet quel qu'il soit, de la manière la plus avantageuse. Elle suppose 1° qu'on connaît bien, ou dans la nature, ou dans l'histoire, ou dans l'*imagination*, tout ce qui appartient au sujet ; 2° qu'on a reçu le génie qui fait employer toutes ces données avec le goût convenable ; 3° qu'on tient de l'étude et de l'habitude au travail le manuel de l'art, sans lequel les autres qualités restent sans effet. »

corporelle réside dans « une grande imagination de peintre », devenue une source de la représentation picturale.

Ainsi, dans le *Salon de 1765*, Diderot explique la nécessité de l'aptitude imaginaire chez le peintre par une adresse directe à Deshayes dans le commentaire sur sa *Conversion de Saint Paul* [Fig. 11] de Deshayes au Salon de 1765 : « Je dirais à un peintre : Te sens-tu cette tête qui conçoit une grande scène et qui sait la disposer d'une manière étonnante ? Sais-tu faire descendre le feu du ciel et renverser l'effroi des hommes et des chevaux ? As-tu dans ton imagination les visages divers de la terreur ? » (DPV, XIV, 93). De fait, il s'agit de savoir imaginer l'expression des visages de la figure afin de bien exécuter leurs expressions.

Dès le *Salon de 1759*, le salonnier admire l'expression des figures dans la *Nativité* de Boucher en écrivant qu' « il est impossible d'imaginer rien de plus fin, ni de plus espiègle que ce petit saint Jean couché sur le dos, qui tient un épi » (DPV, XIII, 81-82). Diderot met en avant un effet d'hyperbole – à travers l'adjectif « impossible » – dans son commentaire sur la figure de saint Jean, faisant valoir l'excellence de l'imagination de cette figure exécutée par Boucher. De la même façon, dans le *Salon de 1761*, le salonnier exprime son admiration pour le *Jeune Élève* [Fig. 94] de Drouais :

Il était impossible d'imaginer une mine où il y eût plus de gentillesse, et de malice ; comme ce chapeau est fait ? comme ces cheveux sont jetés ! c'est la mollesse et la blancheur des chairs de son âge. Et puis une intelligence de lumière tout à fait rare et précieuse. Cet enfant passe et regarde en passant. Il va sans doute à l'Académie. Il porte un carton sous son bras droit, et sa main gauche est appuyée sur ce carton. Je voudrais bien que ce petit tableau m'appartînt. Je le mettrais sous une glace, afin d'en conserver longtemps la fraîcheur. [DPV, XIII, 253]



Fig. 94 - François Hubert Drouais, le *Jeune Élève*, 1761, Peinture à l'huile, 60 x 49 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

Diderot commence son commentaire en admettant qu'il lui serait impossible d'imaginer comme ce peintre. Cette formulation, courante chez Diderot, *il serait impossible d'imaginer un objet plus...*, suggère que dans l'esprit du salonnier l'imagination, quoiqu'individuelle et subjective, a un critère d'évaluation objectif qui explique que l'on puisse juger qu'un détail a été produit par un sommet d'imagination indépassable. Et une toile à l'imagination si vive entraîne dans le commentaire du salonnier la mise en mouvement de la sienne : il se met à reconstituer de petites anecdotes dans la toile, et exprime enfin un désir de possession.

Or, certains peintres sont critiqués en raison de leurs figures mal imaginées. En estimant qu'il n'aurait pas été « difficile » d'imaginer autrement telle figure, Diderot accentue la médiocrité de l'imagination du peintre. Dans le *Salon de 1761*, il exprime sa critique du *Saint Vincent de Paul qui prêche* d'Hallé en employant cet adjectif après avoir indiqué le mauvais choix de moment par ce peintre : « Il n'y a que deux mauvais moments, et c'est précisément l'un des deux que vous prenez. Il n'était pourtant pas trop difficile d'imaginer qu'au milieu de la péroraison, l'orateur eût été transporté, et que son auditoire eût partagé sa passion » (DPV, XIII, 230). Cette manière de critiquer un manque d'imagination rejoint symétriquement nos observations sur la formule « il est impossible » : Diderot estime qu'une toile doit s'imposer par la qualité indépassable de son imagination et, s'il lui vient immédiatement en tête une composition mieux imaginée, plus vive, c'est que le peintre n'est pas parvenu à ce sommet qu'il attend. Au contraire, dans le *Salon de 1767*, après avoir critiqué sévèrement les personnages principaux de *l'Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux* [Fig. 65] de Lagrenée, Diderot en vient à admettre que « [r]ien n'est plus difficile à imaginer que ces sortes de figures, il faut qu'elles soient de grand caractère ; il faut qu'elles soient belles et cependant qu'elles inspirent l'effroi » (DPV, XVI, 120). Dans ce cas, en admettant la difficulté d'imaginer les figures de cette scène de bataille, le salonnier exprime une réprimande plus douce sur l'imagination du peintre Lagrenée. Diderot n'oublie pas que le peintre doit imaginer en vue de mettre en mouvement l'imagination du spectateur : c'est pourquoi, face à un Jules César trop imaginé pour être reconnu par le public, dans le *César face à la statue d'Alexandre* de Vien exposé au Salon de 1767, Diderot n'est pas convaincu : « La tête de Caesar est donnée par mille antiques ; pourquoi en avoir fait une d'imagination qui n'est pas si belle et qui, sans l'inscription, rendrait le sujet inintelligible » (DPV, XVI, 113).

En outre, il y a des cas où Diderot reconnaît que l'imagination, se nourrissant des expériences et lectures de chacun, peut ne pas être universelle selon le contexte culturel dans lequel elle est ancrée. Dans le *Salon de 1763*, le salonnier mentionne les figures qui entourent Assuérus dans *l'Esther évanouie devant Assuérus* de Restout : « Il est entouré de quelques-uns

de ses ministres qui ont à la vérité l'air rustique : ce caractère déplaît fort à nos artistes modernes dont l'imagination captivée par des idées de dignité du dix-huitième siècle, ne remonta jamais dans l'Antiquité ; mais cela me plaît à moi » (DPV, XIII, 349). Ainsi, avec une pointe d'ironie, Diderot oppose la rusticité antique des ministres et l'imagination moderne, qui aurait exigé, suppose-t-on en négatif, que les ministres aient une réaction plus affectée. L'ironie mine discrètement cette opposition, en apparence neutre, entre deux régimes de l'imagination, car elle suggère que le salonnier a des raisons supérieures d'apprécier une imagination antique plutôt qu'une mode passagère, mais il n'en reste pas moins que le commentaire introduit une nuance sur la question de l'imagination comme étant une force subjective pouvant atteindre un sommet objectif.

À l'inverse de ce cas, face à une figure du portrait du roi de Prusse en pied d'Amédée Vanloo au Salon de 1769, le salonnier regrette son exécution moins noble en énumérant les comparatifs : « Quant au tableau, certes, ce n'est pas un ouvrage sans mérite. Il est bien composé, bien d'accord, d'un coloris vigoureux et sage ; la figure est dessinée, cependant un peu de mollesse dans l'attitude ; on l'imagine plus noble, plus ferme, plus fière, plus décidée » (DPV, XVI, 597). La dignité et la noblesse sont ainsi des catégories qui entrent en jeu dans les commentaires de Diderot sur l'imagination des figures représentées.

8.1.3. Imagination du paysage

Jusqu'ici, nous avons considéré l'imagination du peintre en relation aux figures et aux scènes des tableaux relevant de la peinture d'histoire ou religieuse. Or l'imagination du peintre ne concerne pas seulement ce genre pictural, mais également les paysages comme nous l'avons montré plus haut. Dans les *Essais sur la peinture* au chapitre du « Clair-obscur », Diderot où celui-ci imagine lui-même un endroit idéal :

Un site peut sans doute être délicieux. Il est sûr que de hautes montagnes, que d'antiques forêts, que des ruines immenses en imposent. Les idées accessoires qu'elles réveillent sont grandes. J'en ferai descendre quand il me plaira Moïse ou Numa. La vue d'un torrent qui tombe à grand bruit à travers des rochers escarpés qu'il blanchit de son écume, me fera frissonner. [...] Si je vois une verte prairie, de l'herbe tendre et molle, un ruisseau qui l'arrose, un coin de forêt écarté qui me promette du silence, de la fraîcheur et du secret, mon âme s'attendrira ; je me rappellerai celle que j'aime : où est-elle, m'écrierai-je ; pourquoi suis-je seul ici ? [DPV, XIV, 360-361]

Le salonnier relate comment une scène pittoresque peut se réaliser au point de donner au spectateur l'impression d'être réelle – d'où son frissonnement.

Dans les *Salons*, ces considérations se cristallisent autour du peintre Vernet, considéré comme un démiurge de la scène pittoresque. Plus tôt dans sa carrière, avant que Diderot exprime de l'admiration envers lui, la supposée faiblesse de son imagination lui a été reprochée. Grimm souligne cet aspect dans sa *Correspondance littéraire* au septembre 1755, après avoir évoqué les paysages exposés – l'*Intérieur du port de Marseille*, l'*Entrée du même port*, le *Port neuf* ou l'*Arsenal de Toulon*, et la *madrague, ou la Pêche du thon* – par Vernet :

Il me semble cependant qu'on a jugé M. Vernet trop sévèrement. On n'a pas réfléchi que, dans l'exécution de ses tableaux, il a été obligé de renoncer à son imagination pour ne peindre que ce qui est. Cet inconvénient est beaucoup plus grand qu'on ne pense d'abord. Le mérite de l'imagination de l'artiste et le travail de la composition pittoresque consistent, non à copier la nature telle qu'elle est en tel endroit, mais à rassembler plusieurs de ses effets et à en composer un tout heureux ; voilà ce qui s'appelle imiter la nature¹.

Ce commentaire de Grimm suppose la nécessité de l'imagination pour les paysagistes son abandon par Vernet comme « inconvénient ».

Avant de s'intéresser à l'imagination de Vernet, Diderot précise ses idées sur la nature de manière théorique. Diderot insiste ainsi sur la difficulté de représenter la nature dans les *Bijoux indiscrets* en 1748 : « La nature, répondit Ricaric, nous offre à chaque instant des faces différentes. Toutes sont vraies ; mais toutes ne sont pas également belles. C'est dans ces ouvrages, dont il ne paraît pas que vous fassiez grand cas, qu'il faut apprendre à choisir. Ce sont les recueils de leurs expériences et de celles qu'on avait faites avant eux » (DPV, III, 162). Grimm affirme de manière similaire que « [l]e mérite de l'imagination de l'artiste et le travail de la composition pittoresque consistent, non à copier la nature telle qu'elle est en bel endroit, mais à rassembler plusieurs de ses effets et à en composer un tout heureux² ». C'est ainsi que Diderot se rappelle une conversation avec Sophie Volland dans la lettre du 24 septembre en 1767 : « Il s'agissait de savoir jusqu'où il était permis aux beaux-arts d'exagérer dans l'imitation de la belle nature. Cela me donna occasion de fixer les nuances délicates qui distinguent le chimérique du possible, le possible du merveilleux, le merveilleux de la nature embellie, la nature embellie de la nature commune³. » La subtilité de la nature ne se présente pas seulement par ses faces différentes comprenant celles qui ne sont pas belles, mais aussi par

¹ *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., op. cit.*, Tome 3, p. 93.

² *Ibid.*

³ Denis DIDEROT, *Œuvres complètes de Diderot : Correspondance. Correspondance générale, op. cit.*, p. 242-243.

un supplément artistique amené par les peintres, et cette marge relève et dépend de l'imagination du peintre.

Dans les *Salons*, l'imagination dans les paysages est envisagée surtout à partir de Vernet. Dès le premier *Salon* en 1759, le salonnier remarque l'excellence de ce peintre :

Nous avons eu une foule de *Marines* de Vernet ; les unes locales, les autres idéales ; et dans toutes, c'est la même *imagination*, le même feu, la même sagesse, le même coloris, les mêmes détails, la même variété. Il faut que cet homme travaille avec une facilité incroyable. Vous connaissez son mérite. Il est tout entier dans quatorze ou quinze tableaux. Les mers se soulèvent ou se tranquilisent toujours à son gré. Le ciel s'obscurcit l'éclair s'allume ; le tonnerre gronde, la tempête s'élève, les vaisseaux s'embrasent, on entend le bruit des flots, les cris de ceux qui périssent, on voit, on voit tout ce qu'il lui plaît. [DPV, XIII, 78-79]

Dans le but de souligner la qualité de l'imagination de Vernet, Diderot décrit comment sa technique le rend parfaitement maître des éléments naturels sur ses toiles, en l'érigant ainsi en démiurge de sa création : « [t]out comme le littérateur, il [Vernet] est omnipotent¹. » Par le biais de son imagination, le paysagiste crée un monde, c'est-à-dire qu'il arrive à soulever les mers, obscurcir le ciel, allumer l'éclair, gronder le tonnerre, élever la tempête, embraser les vaisseaux. Dans le *Salon de 1765*, cette apothéose du paysagiste omnipotent se poursuit par la description de sa puissance absolue pour créer un monde : « C'est comme le Créateur pour la célérité, c'est comme la nature pour la vérité. [...] Quels effets incroyables de lumière ! Les beaux ciels ! Quelles eaux ! Quelle ordonnance ! Quelle prodigieuse variété de scènes ! [...] La mer mugit, les vents sifflent, le tonnerre gronde, [...] » (DPV, XIV, 133-134). Ainsi, il s'agit pour le paysagiste de savoir imaginer une scène pittoresque au point qu'elle donne l'impression de regarder la vraie nature – à partir de cette idée, Diderot en vient à entrer dans la nature peinte par Vernet en la créant à son tour par sa propre imagination ; cet aspect sera abordé au prochain chapitre.

Grimm formule néanmoins une restriction concernant l'imagination de Vernet lorsqu'il devient un peintre officiel : lorsque le génie créateur est soumis à la commande, son imagination n'est-elle pas condamnée à être limitée ? Grimm décrit la situation de Vernet dans la *Correspondance littéraire* du 15 octobre 1757 :

Vous vous rappelez sans doute que M. Vernet, si célèbre de nos jours par ses paysages et surtout par ses marines, a été chargé par le roi de faire les tableaux de tous les ports de mer de France, et que ce recueil doit être placé dans un des châteaux de Sa Majesté. Nous avons vu les premiers de ces tableaux à la dernière exposition. En voici la suite. J'avoue que je ne vois pas sans peine M. Vernet engagé dans ce travail, qui durera encore quelque temps. D'imitateur de la nature qu'il était, il est devenu copiste, et après

¹ Marie-Antoinette TIPPETTS, *Les Marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*, A. G. NIZET, 1966, Paris, p. 17.

avoir été peintre d'histoire, il s'est fait peintre de portraits ; car il y a une grande différence entre suivre son génie, obéir à son imagination, arranger, créer, et s'assujettir à copier exactement ce qu'on voit. Ce dernier travail doit dominer l'imagination, et lui ôter peu à peu la force et le feu dont elle a besoin : ce qui peut donc arriver de plus heureux à M. Vernet, c'est de la retrouver à la fin de son travail telle qu'elle avait été auparavant ; alors il n'aura à regretter que le temps perdu¹.

Après ses premiers Salons de 1759 et de 1761, Diderot est en phase avec son ami Grimm, remarquant la même limite de Vernet dans le *Salon de 1763*. Au milieu de sa visite à ce Salon, le salonnier entend des spectateurs qui comparent Vernet avec le paysagiste classique, Claude Lorrain : « J'entendis un spectateur d'un de ces tableaux qui disait à son voisin : *Le Claude Lorrain me semble encore plus piquant* ; et celui-ci qui lui répondit : *D'accord, mais il est moins vrai* » (DPV, XIII, 389). La distinction, évoquée par Grimm, entre la copie et l'imagination est éclaircie par ce dialogue entre les spectateurs ; les paysages classiques de Claude Lorrain peuvent être plus piquants que les scènes pittoresques de Vernet étant donné que ce dernier s'attache plutôt à l'imitation de la nature comme elle est ; autrement dit, l'attrait de Claude Lorrain réside dans son imagination. Diderot semble se rappeler ce que Grimm a dit en 1757, et il interroge à son tour : « Mais, me direz-vous, vous préférez donc Le Lorrain à Vernet ; car quand on prend la plume ou le pinceau, ce n'est pas pour dire ou pour montrer une chose commune ? » (DPV, XIII, 389). La représentation des choses communes chez Vernet peut être interprétée comme l'assujettissement de l'imitation à la nature réelle ; toutefois Diderot ne se limite pas à critiquer les paysages de ce peintre comme Grimm. Il tente de trouver les atouts de ce paysagiste, et de le défendre. Le salonnier écrit ainsi à la suite de son interrogation :

J'en conviens. Mais considérez que les grandes compositions de Vernet ne sont point d'une imagination libre. C'est un travail commandé ; c'est un local qu'il faut rendre tel qu'il est, et remarquez que dans ces morceaux mêmes, Vernet montre bien une autre tête, un autre talent que Le Lorrain, par la multitude incroyable d'actions, d'objets et de scènes particulières. L'un est un paysagiste ; l'autre un peintre d'histoire, et de la première force, dans toutes les parties de la peinture. [DPV, XIII, 389]

Le salonnier n'hésite pas à revaloriser les paysages de Vernet, allant jusqu'à l'appeler un peintre d'histoire, ce qui rappelle la redéfinition de la peinture d'histoire qu'il propose dans ses *Essais sur la peinture* en l'appliquant à la représentation des êtres qui « vivent, sentent et pensent » (DPV, XIV, 399). Or, ce n'est pas la seule représentation des êtres vivants qui engage l'admiration pour ce paysagiste, car Diderot remarque également « la multitude incroyable »

¹ *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., op. cit., Tome 3, p. 432.*

d'objets et de scènes : de même que Grimm souligne l'imagination du paysagiste dans sa lettre, pour Diderot, la représentation de la nature est un « travail pour lequel l'imagination et le goût étaient indispensables¹ » étant donné que le paysage exécuté à partir de l'imagination incite même le spectateur à ressentir un effet de réel. De ce point de vue, une réflexion sur l'imagination du paysagiste à la lumière des œuvres de Vernet montre la nécessité de cette qualité chez eux. Diderot réhabilite ce genre de peinture au point qu'il le définit comme une peinture d'histoire. Il souligne encore une fois le besoin d'imagination dans son commentaire sur les *Pastorales et paysages* de Boucher au Salon de 1761 : « Il y a tant d'imagination, d'effet, de magie et de facilité ! Quand on a longtemps regardé un paysage tel que celui que nous venons d'ébaucher, on croit avoir tout vu. On se trompe. On y retrouve une infinité de choses d'un prix ! » (DPV, XIII, 222).

Dans le *Salon de 1767*, Diderot remarque l'imagination du paysagiste Louthembourg : en regardant une *Marine*, le salonnier l'estime comme un « [T]rès beau tableau, d'une grande vigueur. La fabrique à droite, bien variée, bien imaginée, de bel effet » (DPV, XVI, 393). De même, devant le paysage suivant, une *Tempête*, le salonnier remarque une excellente utilisation de l'imagination : « On voit à gauche un grand rocher ; sur une longue saillie de ce rocher s'élevant à pic au-dessus des eaux, un homme agenouillé et courbé qui tend une corde à un malheureux qui se noie. Voilà qui est bien imaginé » (DPV, XVI, 393). Dans le même Salon, Diderot explique au peintre Julliard ce que représente le paysage idéal en entamant ses commentaires sur les *Trois Paysages* de ce peintre :

Monsieur Julliard, vous croyez donc que pour être un paysagiste il ne s'agit que de jeter ça et là des arbres, faire une terrasse, élever une montagne, assembler des eaux, en interrompre le cours par quelques pierres brutes, étendre une campagne le plus que vous pourrez, l'éclairer de la lumière du soleil ou de la lune, dessiner un pâtre, et autour de ce pâtre quelques animaux ; et vous ne songez pas que ces arbres doivent être touchés fortement ; qu'il y a une certaine poésie à les imaginer selon la nature du sujet sveltes et élégants, ou brisés, rompus, gercés, caducs, hideux ; [...] que les ruines doivent être solennelles ; les fabriques déceler une imagination pittoresque et féconde ; les figures intéresser, les animaux être vrais, et que chacune de ces choses n'est rien, si l'ensemble n'est enchanteur ; si composé de plusieurs sites épars et charmants dans la nature, il ne m'offre une vue romanesque, telle qu'il y en a peut-être une possible sur la terre. [DPV, XVI, 251-252]

Le salonnier souligne ainsi que le paysage, sur la toile, n'est pas qu'un assemblage d'éléments naturels, fussent-ils réels ou fidèles au réel, mais bien une recreation poétique, qui tente de saisir

¹ Marie-Antoinette TIPPETTS, *Les Marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*, op. cit., p. 16.

quelque chose de l'esprit d'un lieu, de la tension d'une situation dangereuse, du mystère d'une certaine heure ou d'une certaine lumière. En bref, un sujet naturel ne dispense pas, bien au contraire, d'un travail d'investissement par l'imagination du peintre. L'imagination pittoresque peut être liée à une faculté d'imaginer une composition adéquate dans le paysage comme l'explique le chevalier de Jaucourt dans l'article « Pittoresque » : « j'appelle avec l'abbé du Bos, *composition pittoresque*, l'arrangement des objets qui doivent entrer dans un tableau, par rapport à l'effet général de ce tableau¹. »

En dernier lieu, nous pouvons réfléchir sur l'imagination du peintre dans les ruines. Cette catégorie de paysage peut donner lieu à une forme de sublime à travers une représentation métaphorique de la vanité de la prospérité humaine. Pour insister sur la nécessité de l'imagination dans ce genre de peinture, le salonnier adopte une position critique au sujet de l'esquisse *Ruines* présentée par Robert au Salon de 1767, et s'adresse au peintre sur le ton du reproche : « Ah, monsieur Robert. Ces figures ne sont pas les seules ; il y en a d'autres dont il est tout aussi difficile de se rendre compte. Cet homme n'a pas, je crois, beaucoup d'imagination. Ses accessoires sont sans intérêt. Il prépare bien le lieu, mais il ne trouve pas le sujet de la scène » (DPV, XVI, 366-367). Il est nécessaire de bien composer une scène pittoresque pour que la ruine trouve adéquatement son sujet métaphorique. Cela rapproche la réception de Robert de celle de Vernet : en effet, ce dernier imagine non seulement les objets naturels de ses paysages, mais aussi les figures qui servent la tension des sujets de tempête ou de naufrage, offrant une « multitude incroyable d'actions » (DPV, XIII, 389). Ainsi, « [o]n dirait de celui-ci [Vernet] qu'il commence par créer le pays » (DPV, XIV, 135).

8.1.4. La verve et l'imagination du peintre

L'imagination du peintre prend une importance centrale dans les *Salons* de Diderot : de la simple mention de cette faculté jusqu'aux développements les plus précis sur les éléments concernés – le sujet, la composition, les figures et le paysage. Son importance pour la critique et la théorie diderotiennes nous amène à conclure que le but de l'imagination réside avant tout dans l'éveil de celle du spectateur à travers celle du peintre, et cela par un phénomène d'évocation que l'on retrouve en poésie.

Un terme apparu maintes fois dans les commentaires de Diderot en lien avec l'imagination du peintre permet de penser son rapport avec la poésie : la « verve ». Elle est définie comme suit par le chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* :

¹ Article « Pittoresque » (*Peinture*), *Encyclopédie*, vol. XII, 1765, p. 664a.

C'est une vive représentation de l'objet dans l'esprit, et une émotion du cœur proportionnée à cet objet ; moment heureux pour le génie du poète, où son âme enflammée, comme d'un feu divin, se représente avec vivacité ce qu'il veut peindre, et répand sur son tableau cet esprit de vie qui l'anime, et ces traits touchants qui nous séduisent et nous ravissent. Cette situation de l'âme n'est pas facile à définir ; et les idées qu'en donnent la plupart des auteurs, paraissent plutôt sortir d'une imagination échauffée que d'un esprit réfléchi¹.

La verve relèverait ainsi d'un état enthousiaste, au sens étymologique, de l'imagination, un moment de bouillonnement intense où la faculté de création, portée à son plus haut degré, parvient à transmettre sur la toile (qu'elle soit réelle ou métaphorique, dans le cas du poète) l'étincelle de vie qui l'anime et qu'il veut transmettre à l'instant. Ce pouvoir proprement surhumain, que Jaucourt définit dans des termes semblables à ceux qu'on utiliserait pour une fureur créatrice ou prophétique, s'oppose vraisemblablement à la partie rationnelle de l'âme. Il est évident, dans une telle définition, que le modèle pictural joue un rôle important, au moins comme image permettant, par un détour, la définition d'un état impossible à saisir par la raison : l'âme du poète qui « veut peindre » exprime « sur son tableau » cette verve avec ses « traits touchants ». En bref, la verve reflète une opération de l'âme du poète qui s'attache à représenter l'objet à partir de l'esprit et également de l'imagination.

La liaison entre la verve et la peinture est instillée non seulement par les termes picturaux qu'emploie le chevalier de Jaucourt mais aussi par les définitions d'autres théoriciens. On la retrouve même chez Antoine Furetière, qui définit la verve dans son *Dictionnaire universel* comme une « certaine fureur ou émotion d'esprit qui réveille le génie des poètes, des peintres, des musiciens et des gens qui travaillent d'une imagination. » D'ailleurs, le changement de définition de ce terme dans le *Dictionnaire de l'Académie française* au XVIII^e siècle peut être vu à la lumière de cette corrélation entre la poésie et la peinture dans la réflexion sur la verve, car une petite transformation a lieu de la 4^e à la 5^e édition : « Certaine disposition, certain mouvement, certaine chaleur d'esprit, qui excite, qui porte, qui aide à faire quelque ouvrage d'imagination, principalement dans la poésie et dans la musique. » ; « Chaleur d'imagination qui anime le poète, l'orateur, l'artiste dans la composition de leurs ouvrages. » En dehors du point commun sur la création à partir de l'imagination comme chez Furetière, nous pouvons voir que le retentissement de la verve – d'abord réservée à la poésie et à la musique en 1762 – comprend à partir de l'édition suivante « l'artiste » plastique.

¹ Article « Verve » (*Poésie*), *Encyclopédie*, vol. XVII, 1765, p. 186a.

Le rapport entre la poésie et la peinture à travers la verve se montre aussi chez Pernetty dans son *Dictionnaire portatif* : « VERVE, se dit en peinture comme en poésie, et dans le même sens, c'est-à-dire quand il s'agit de l'invention et du génie. Rubens n'a pas eu son pareil dans ce genre, personne n'a plus de verve.¹ » La verve de Rubens est plusieurs fois remarquée par Diderot dans les *Salons* où il évoque sans cesse ce peintre en mentionnant son imagination. Dès le *Salon de 1761*, le salonnier critique l'*Adoration des rois* de Parrocel en l'opposant à la composition que Rubens « présente à l'imagination » (DPV, XIII, 258) ; il critique aussi le *Passage des âmes du purgatoire au ciel* de Briard en disant que « [p]our se tirer d'un pareil sujet, il eût fallu la force d'idées, de couleurs, et d'imagination de Rubens » (DPV, XIII, 261). Ces comparaisons avec Rubens suggèrent notamment la faculté d'imagination de ce peintre, représenté à tout moment comme un artiste idéal à suivre tout au long des *Salons*².

La verve chez Diderot apparaît dès le *Salon de 1765* où le salonnier arrive à concrétiser sa propre théorie esthétique après quelques années d'expériences : à partir de ce Salon, le terme de verve est utilisé systématiquement, même s'il est « un terme répandu et pourtant relativement invisible dans les textes de critique d'art³ » d'après Nathalie Kremer. Diderot rapporte la verve du peintre à son imagination dans ses *Essais sur la peinture* : « L'expression exige une imagination forte, une verve brûlante, l'art de susciter des fantômes, de les animer, de les agrandir » (DPV, XIV, 394). Pour pouvoir « susciter des fantômes, [...] les animer », la verve et l'imagination ne se limitent pas à la compétence technique du peintre, elles comportent une sorte de génie, d'improvisation dans la création pour faire vivre les êtres peints. D'ailleurs, comme l'affirme Nathalie Kremer dans son étude, l'« expression courante, déjà du temps de Diderot, “être dans sa verve” révèle qu'il existe un état particulier du génie lorsqu'il est en plein

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 553.

² Le nom de ce grand peintre apparaît plusieurs fois dans la critique d'art de Diderot. Rubens est évoqué au total 39 fois tout au long des *Salons* : 4 fois dans le *Salon de 1761* sur les œuvres de Pierre (DPV, XIII, 226), de Vien (DPV, XIII, 235), de Parrocel (DPV, XIII, 258), de Briard (DPV, XIII, 261) ; 2 fois dans le *Salon de 1763* sur les œuvres de Deshayes (DPV, XIII, 375), de Chardin (DPV, XIII, 380) ; 7 fois dans le *Salon de 1765* sur les œuvres de Lagrenée (DPV, XIV, 80), de Greuze (DPV, XIV, 187, 189, 192), de Le Prince (DPV, XIV, 224), de Lépicié (DPV, XIV, 242), sur le graveur (DPV, XIV, 314) ; 3 fois dans les *Essais sur la peinture* sur la couleur (DPV, XIV, 353), sur la composition (DPV, XIV, 390), sur l'architecture (DPV, XIV, 405) ; 11 fois dans le *Salon de 1767* sur les œuvres de Vien (DPV, XVI, 117), de Lagrenée (DPV, XVI, 120, 126), de Belle (DPV, XVI, 170), de Lundberg (DPV, XVI, 241), de Vennevault (DPV, XVI, 243), de Doyen (DPV, XVI, 270), de Casanove (DPV, XVI, 285), de Durameau (DPV, XVI, 437, 448), d'Ollivier (DPV, XVI, 455) ; 2 fois dans le *Salon de 1769* sur les œuvres de Vernet (DPV, XVI, 611), de Greuze (DPV, XVI, 650) ; 6 fois dans le *Salon de 1771* de Belle (Salons, IV, 147), de Robert (Salons, IV, 176), de Restout (Salons, IV, 193), de Beaufort (Salons, IV, 202), de Jollain (Salons, IV, 210), de Lagrenée le Jeune (Salons, IV, 220) ; 1 fois dans le *Salon de 1781* sur les œuvres de Doyen (Salons, IV, 308) ; 3 fois dans les *Pensées détachées sur la peinture* aux chapitres sur la composition et le choix des sujets (Salons, IV, 412), sur l'antique (Salons, IV, 430), sur les différents caractères des peintres (Salons, IV, 448).

³ Nathalie KREMER, « La verve et l'esquisse dans la critique d'art de Diderot », dans *Diderot et le temps*, sous la direction de Stéphane Lojkine, Adrien Paschoud et Barbara Selmecci Castioni, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 221.

création¹. » En vue de la définition du terme « Verve » chez Pernet, apparenté à l'invention et au génie, le peintre en tant que créateur est obligé d' « être dans sa verve » pendant qu'il réalise son tableau.

La place de la verve dans la peinture peut être comprise en relation avec la question de la technique qui semble à première vue relever, quant à elle, du rationnel. Aux antipodes de la verve apparue dans l'imagination du peintre, il y a par exemple la nature morte de Chardin. Alors que Diderot reconnaît et admire la technique de ce peintre, il exprime dans le *Salon de 1765* une certaine dureté à son égard : « cette peinture qu'on appelle de genre devrait être celle des vieillards ou de ceux qui sont nés vieux ; elle ne demande que de l'étude et de la patience, nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité, et puis c'est tout » (DPV, XIV, 118). Ainsi, la nature morte penche plutôt du côté de la technique et de la vérité que de la verve, du génie et de la poésie et ces deux pôles semblent rassembler des qualités opposées. Dans le *Salon de 1767*, après avoir commenté le *Portrait du baron de Breteuil en pastel* de Gustaf Lundberg, le salonnier décrit les portraits bien exécutés de La Tour. Il en vient alors à dire que « ce peintre n'a jamais rien produit de verve. Il a le génie du technique. C'est un machiniste merveilleux » (DPV, XVI, 241). Malgré l'excellence des portraits de ce peintre qui a « un grand mérite » (DPV, XVI, 240), La Tour reste dans le domaine de la technique, fût-elle formidablement maîtrisée, sans verve, c'est-à-dire sans étincelle de génie. Pourtant, tandis que le peintre Durameau n'est pas connu en tant que portraitiste, son *Portrait de Bridan, sculpteur du roi* dans le même Salon est admiré par le salonnier en raison de sa verve : « On sent qu'il n'est pas d'un portraitiste. Il n'est pas léché, propre et neuf comme ceux de ces messieurs ; mais il y a plus de verve, il est plus ragoûtant, plus pittoresque, mieux torché ; à l'égard de la ressemblance, on l'assure parfaite » (DPV, XVI, 448). Ce commentaire oppose aussi assez clairement la verve du peintre à un faire « propre et neuf », et permet de préciser que la verve du génie n'exclut pas la réussite mimétique de l'œuvre. Dans la même perspective, en ce qui concerne son autre portrait dans le même Salon, la *Tête d'enfant vu de face*, le salonnier remarque encore une fois que ce portrait « est peint avec plus de vigueur et de verve encore. Il est plein de chaleur » (DPV, XVI, 451). Ainsi, en plus de la prise en compte de l'élément principal du portrait – la ressemblance –, Diderot souligne son énergie, sa verve.

¹ *Ibid.*, p. 223.

8.1.5. La verve dans la peinture d'histoire

Comment différents genres picturaux témoignent-ils de la verve du peintre ? La peinture d'histoire est la plus proche de la poésie, étant donné qu'elle représente des scènes à la fois narratives et monumentales ou exemplaires. Puisqu'elle met en scène des personnages, sa verve se rapproche de celle du portrait. Diderot critique ainsi la figure principale de la *Conversion de saint Paul* de Lépicié au Salon de 1767 : « il aurait fallu de la verve pour lui donner un air de foudre, et Lépicié n'en a pas » (DPV, XVI, 413). Sans caractère et sans tension, le sujet est manqué dans son intensité.

Dans le *Salon de 1765*, le salonnier indique en regardant le *Marc-Aurèle secourant le peuple* [Fig. 45] de Vien que « [c]ette composition est sans chaleur et sans verve, nulle poésie, nulle imagination ; cela ne vaut pas un seul vers de Lucrèce » (DPV, XIV, 77). La critique se déploie de la notion la plus abstraite – sans chaleur, sans verve – à la notion la plus rhétorique – nulle poésie, nulle imagination ; une gradation s'observe même dans les adverbes : de « sans », on passe à « nulle », donc à la pure négation, comme si l'absence de verve et d'imagination laissait place au néant. De même, face à la *Cérémonie de la première pierre de la nouvelle église de sainte Geneviève, posée par le roi le 6 septembre 1765* de Demachy, le salonnier balaye en une phrase foudroyante la toile, qui est elle aussi résumée à un grand néant, y compris sur des détails techniques : « Il n'y a ni verve, ni variété, ni caractères, ni couleur, ni esprit ; nul effet général, ton blafard » (DPV, XIV, 152).

Lagrenée est remarqué plusieurs fois pour son manque de verve. Diderot le décrit comme un artiste qui a tout, sauf l'essentiel : « [i]l a le dessin, la couleur, la chair, l'expression, les plus belles draperies, les plus beaux caractères de tête, tout, excepté la verve » (DPV, XIV, 78). Dans le même *Salon de 1765*, le *Saint Pierre pleurant son péché* de ce peintre est commenté dans la même veine : « Composition sage, mais froide ; belle chair, mais peu d'expression ; point d'humeur ; draperie lourde ; mains trop petites ; barbe bien peignée qui n'est ni d'un apôtre ni d'un pénitent ; nulle étincelle de verve ; chose commune » (DPV, XIV, 92). L'expression « nulle étincelle de verve » semble, de façon volontairement ambiguë, s'appliquer aussi bien au saint Pierre peu émouvant qu'au peintre lui-même, les deux étant réduits à une simple « chose commune » ; la comparaison entre Vernet et Claude Lorrain citée plus haut indique bien que la représentation d'une chose commune reflète, pour Diderot, un manque d'imagination. Le commentaire synthétique sur ce peintre d'histoire révèle tous ses manques :

Ce peintre n'est plus. C'est celui-là qui avait du feu, de l'imagination et de la verve ; c'est celui-là qui savait montrer une scène tragique et y jeter de ces incidents qui font frissonner, et faire sortir l'atrocité

des caractères par l'opposition naturelle et bien ménagée des natures innocentes et douces ; c'est celui-là qui était vraiment poète. Né libertin, il est mort victime des plaisirs. Ses dernières productions sont faibles et prouvent l'état misérable de sa santé quand il s'en occupa. [DPV, XIV, 93]

Particulièrement sévère, Diderot enterre ici le génie artistique de Lagrenée sans ménagement, procédant à un étrange éloge funèbre, qui s'achève par la mention des dernières productions, insipides et, si l'on en croit le début du commentaire, sans feu, ni imagination, ni verve. Ces trois catégories, qui indiquent plus simplement celle du génie créateur tel qu'on en a déjà dessiné les contours dans les écrits de Diderot, sont complétées par la mention du « poète » et même de celui qui est « vraiment poète », où l'étymologie grecque explique clairement la relation établie entre génie créateur (feu, verve, imagination) et poète, y compris en peinture.

Au contraire, dans le *Salon de 1767*, les œuvres de Durameau sont appréciées grâce à la verve de ce peintre. Ainsi, au sujet du *Triomphe de la Justice*, après avoir critiqué l'expression des lumières, Diderot écrit que « cette composition n'est pas d'un enfant. Il y a de la couleur, de la verve, même de la fougue » (DPV, XVI, 437). Pour constituer une bonne composition de peinture d'histoire, il est nécessaire d'y mettre de la verve, « même de la fougue ». Le terme de « fougue » apparaît à nouveau après la description des composantes d'*Une Sainte Famille* exposée au même Salon, où le salonnier résume :

Il y a sur le devant, à gauche, dans la demi-teinte, un vieux fauteuil à bras, faiblement peint, touché sans humeur ; sur ce fauteuil un chat qui n'est un chat ni de près ni de loin. C'est une masse informe grisâtre où l'on ne discerne ni pieds ni tête, ni queue ni oreille. Si le genre facile et heurté comporte des négligences, des incorrections, il ne comporte ni léché ni faiblesse. Il est de verve et de fougue. [DPV, XVI, 446]

La fougue semble ici aller de pair avec la nature abstraite de la verve dans la mesure où elle se caractérise également par sa fugacité dans l'âme, comme l'indique Diderot dans son *Encyclopédie* : « mouvement de l'âme impétueux, court, et prompt ; il s'applique à l'homme et aux animaux : l'homme et le cheval ont leur fougue¹. »

Par ailleurs, nous pouvons étudier la verve et l'imagination dans les peintres d'histoire à travers la comparaison entre les artistes de « deux grandes machines » (DPV, XVI, 93) du *Salon de 1767*, Doyen et Vien. Diderot écrit que « le public a été partagé » (DPV, XVI, 93) à l'époque autour de deux œuvres d'art exposées par ces deux peintres d'histoire – le *Saint Denis prêchant la loi en France* [Fig. 24] de Vien et le *Miracle des Ardents* [Fig. 17] de Doyen. Cette division entre les spectateurs dérive des caractéristiques évidentes mais divergentes entre ces deux peintres d'histoire. La distinction entre ces deux grandes peintures religieuses s'établit à

¹ Article « Fougue » (*Grammaire*), *Encyclopédie*, vol. VII, 1757, p. 220a.

la lumière de ces deux critères : tandis que Doyen se trouve du côté de la verve, Vien reste du côté du faire pour le salonnier.

Commençons par la description du *Saint Denis prêchant la loi en France* de Vien. Le salonnier salue tout d'abord le faire du peintre pour la figure de l'apôtre : « Cette tête est ferme, tranquille, simple, noble, douce, d'un caractère un peu rustique et vraiment apostolique. Voilà pour l'expression. Quant au faire, elle est bien peinte, bien empâtée » (DPV, XVI, 96). La restriction « quant au faire » suggère déjà discrètement la différence qui s'éclaircira tout au long des descriptions des deux peintres, l'un se distinguant par sa technique, l'autre par sa verve. Le parallèle antithétique affleure dans le commentaire sur Vien. Ce parallèle est, du reste, renforcé par le travail d'accrochage, qui, comme on l'a vu, relève d'une vraie scénographie théâtrale et critique, car les deux œuvres de ces peintres sont disposées en symétrie, et donc en confrontation. En reconnaissant la qualité technique de Vien, Diderot l'oppose donc à Doyen :

Cette composition est vraiment le contraste de celle de Doyen. Toutes les qualités qui manquent à l'un de ces artistes, l'autre les a ; [...]. Les deux compositions sont l'une à l'autre comme les caractères des deux hommes. Vien est large, sage comme le Dominiquin. De belles têtes, un dessin correct, de beaux pieds, de belles mains, des draperies bien jetées, des expressions simples et naturelles ; rien de tourmenté, rien de recherché soit dans les détails soit dans l'ordonnance. C'est le plus beau repos. [...] Doyen d'un effet plus piquant pour l'œil semble lui dire de se dépêcher, de peur que l'impression d'un objet venant à détruire l'impression d'un autre, le charme ne s'évanouisse. Vien a toutes les parties qui caractérisent un grand faiseur. [DPV, XVI, 97-98]

Le contraste entre ces deux artistes est formulé non seulement autour de leurs expressions picturales, mais aussi autour de leurs caractères : tandis que Vien offre le repos aux yeux des spectateurs à travers son exécution précise en tant que « grand faiseur » avec son caractère « large, sage », Doyen se concentre sur l'effet piquant pour l'œil avec son caractère emporté qui « semble lui dire de se dépêcher ». Les deux styles sont deux psychologies.

Même si le faire de Vien est admiré par le salonnier, celui-ci critique sa peinture en disant : « Remarquez, à travers la plus grande intelligence de l'art, qu'il est sans idéal, sans verve, sans poésie, sans mouvement, sans incident, sans intérêt » (DPV, XVI, 98-99). Les manques de cette toile se révèlent notamment par les caractéristiques qui servent normalement l'expression de l'imagination : l'absence de verve, de poésie, de mouvement dans la scène de Vien renvoie à une absence fondamentale d'imagination, et donc de capacité à exciter l'imagination du spectateur. Cette idée se précise à la suite de ce commentaire, où Diderot compare encore une fois Vien avec Doyen :

Vien dessine bien, peint bien, mais il ne pense, ni ne sent. Doyen serait son écolier dans l'art, mais il serait l'écolier de Doyen en poésie. Avec de la patience et du temps, le peintre des *Ardents* peut acquérir ce qui lui manque, l'intelligence de la perspective, la distinction des plans, les vrais effets de l'ombre et de la lumière ; car il y a cent peintres décorateurs, pour un peintre de sentiment. Mais on n'apprend jamais ce que le peintre de Denis ignore. Pauvre d'idées, il restera pauvre d'idées. Sans imagination, il n'en aura jamais. Sans chaleur d'âme, toute sa vie il sera froid. [DPV, XVI, 100-101]

L'antithèse se renforce par une démonstration de subordination entre les deux peintres : il est probable que Vien peut enseigner l'art – par son faire – à Doyen ; cependant Doyen ne peut enseigner la poésie et le génie à Vien. L'asymétrie de la relation ainsi établie entre les peintres fait valoir la supériorité de l'imagination sur la technique. La division du public y contribue également : « Je vous ai dit que le public avait été partagé sur la supériorité des tableaux de Doyen et de Vien ; mais comme presque tout le monde se connaît en poésie et que très peu de personnes se connaissent en peinture, il m'a semblé que Doyen avait eu plus d'admirateurs que Vien. Le mouvement frappe plus, que le repos » (DPV, XVI, 107).

Examinons à présent la description du *Miracles des Ardents* de Doyen dans le même *Salon*. En dépit d'une affection incontestable pour ce peintre, réaffirmée dans plusieurs commentaires, Diderot n'hésite pas à formuler des regrets sur l'imagination de Doyen, qui n'a pas su exprimer à la fois la terreur et la pitié, passions au fondement de la relation cathartique du spectateur avec l'œuvre, surtout historique : « Elle pouvait inspirer la terreur ensemble et la pitié. Elle n'inspire que la terreur, et c'est la faute de l'artiste qui n'a pas su rendre les incidents pathétiques qu'il avait imaginés » (DPV, XVI, 259). Après cette remarque viennent des commentaires plus précis sur les défauts techniques de l'œuvre, qui ont occasionné le manque de passion – ou plutôt qui sont la conséquence du manque d'imagination qui a aussi produit un manque de pitié : la figure de saint Geneviève est « un peu maniérée » (DPV, XVI, 260), la partie centrale de la composition avec « mère éplorée, suivantes qui l'entourent, père qui tient son enfant, tout cela est manqué net » (DPV, XVI, 263). Malgré ces défauts techniques de Doyen, le salonnier souligne les atouts poétiques, probablement dérivés de son imagination : en ce qui concerne les figures, il admet que « [c]'est une belle idée bien poétique, que ces deux grands pieds nus qui sortent de la caverne ou de l'égout » (DPV, XVI, 265) et que « [c]'est encore une belle idée et bien poétique que cet homme dont la tête, les longs bras nus et la chevelure pendent le long du massif » (DPV, XVI, 266).

La critique de la technique picturale de Doyen se poursuit en s'attardant sur la composition des lignes et des couleurs : « La ligne de liaison y est anfractueuse, pliée, repliée, tortillée. On a de la peine à la suivre. Elle est quelquefois équivoque » (DPV, XVI, 269-270),

« le tableau de Doyen est même très vigoureusement colorié ; mais il manque d'harmonie » (DPV, XVI, 272). Les deux commentaires tendent à souligner un même chaos dans la composition, qui perturbe la lisibilité de la toile et dessert sans doute la subtilité émotionnelle de son effet, ce que Diderot traduit par l'idée d'une terreur monolithique qui empêche toute pitié de poindre. Cependant, au-delà de ces critiques sur son faire, Diderot ne peut qu'admettre l'excellence de Doyen :

Avec tout ce que je viens de reprendre dans le tableau de Doyen ; il est beau et très beau. Il est chaud. Il est plein d'imagination et de verve. Il y a du dessin, de l'expression, du mouvement, beaucoup mais beaucoup de couleur ; et il produit un grand effet. L'artiste s'y montre un homme et un homme qu'on n'attendait pas. C'est sans contredit la meilleure de ses productions. Qu'on expose ce tableau en quelque endroit du monde que ce soit, qu'on lui oppose quelque maître ancien ou moderne qu'on voudra, la comparaison ne lui ôtera pas tout mérite. [DPV, XVI, 272]

Cette conclusion sans appel balaie les réserves techniques exprimées sans équivoque, et confirme le talent du peintre en faisant appel aux catégories cruciales de l'imagination et de la verve, qui non seulement font pardonner des manquements techniques mais surtout les font paraître dérisoires en comparaison de la réussite de l'effet artistique. Diderot formule cette réussite sur le mode d'une universalité humaine : l'artiste s'y expose en tant qu'homme et y ouvre une voie pour le spectateur de telle sorte que l'œuvre en devient intemporelle. La technique est ainsi balayée par l'emportement du génie artistique dont la plus sûre manifestation est l'intérêt éveillé chez tous les spectateurs. On retrouve ainsi les grandes lignes de l'opposition entre Vien et Doyen, que Diderot résume dans un chiasme limpide : « Donnez à Vien la verve de Doyen qui lui manque ; donnez à Doyen le faire de Vien qu'il n'a pas, et vous aurez deux grands artistes » (DPV, XVI, 276).

8.1.6. La verve dans les scènes de genre et dans le paysage

L'importance de la verve pour Diderot ne se manifeste pas seulement pour les peintres d'histoire, mais aussi pour les peintres de scènes de genre et de paysages. Alors que les scènes historiques et religieuses éveillent naturellement l'imagination du spectateur par leurs caractéristiques poétiques et narratives, les autres genres de peinture doivent, pour ce faire, trouver d'autres voies.

Prenons d'abord l'exemple de Greuze, le peintre de scènes familiales construites dans l'imagination du peintre. Le salonnier évoque sa verve au début de son commentaire dans le *Salon de 1765* :

Voici votre peintre et le mien ; le premier qui se voit avisé parmi nous de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman. Il est un peu vain, notre peintre, mais sa vanité est celle d'un enfant, c'est l'ivresse du talent. Ôtez-lui cette naïveté qui lui fait dire de son propre ouvrage : Voyez cela, c'est cela qui est beau ! ... vous lui ôterez la verve, vous lui éteindrez le feu, et le génie s'éclipsera. [DPV, XIV, 177]

L'universalité de Greuze est expliquée par deux caractéristiques : l'introduction de la morale en peinture, et l'utilisation de ressorts narratifs composant un « roman ». Tout se passe chez Diderot comme si l'efficacité d'une toile, entendue comme sa capacité à attirer l'attention du spectateur, à lui parler, à mettre en mouvement son imagination et à se fixer dans sa mémoire, était permise par la narration. Alors que l'universalité narrative de la peinture d'histoire repose sur l'utilisation de mythes ou événements connus de tous, le génie propre de Greuze est de parler à tous en partant du quotidien. La verve couronne le commentaire de Diderot, et achève de dessiner un portrait de l'artiste idéal : imagination et verve, même au prix du faire ou de la précision, et toiles narratives qui parlent, presque littéralement, au spectateur.

Parmi les œuvres de ce peintre, qui a de l'imagination et de la verve, on peut mentionner son esquisse de la *Mère bien-aimée* [Fig. 78] au Salon de 1765 : rappelons que les deux scènes de genre consécutives du *Fils ingrat* [Fig. 40] et du *Fils puni* [Fig. 41], typiques de son style moral et narratif dans un cadre quotidien, étaient exposées sous une forme d'esquisse dans le même Salon. Le commentaire de ces tableaux permet à Diderot d'explorer le lien étroit unissant esquisse et verve : « Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas ; c'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile ont l'air de courir et de se jouer » (DPV, XIV, 193). Selon Diderot, la verve est le mouvement créateur premier, le jaillissement non pas du détail parfait mais d'une idée faite dessin, avec aussi peu de résistance que possible de la matière et donc de la technique (d'où la mention finale de la plume et du crayon qui doivent avoir l'air, chez le vrai génie, de « se jouer »). L'artiste est alors capable de se libérer des contraintes du fini et de la technique pour laisser libre cours à l'expression de son « âme », cette vérité de l'homme qui est universelle lorsque l'individu artiste l'exprime avec sincérité.

La verve semble être une qualité innée de l'artiste. Le salonnier explique dans sa description du *Parti de troupes cosaques, tartares, etc, qui au retour d'un pillage rassemblant leur butin pour en faire le partage* du peintre Le Prince, exposé au Salon de 1765 : « Le technique s'acquiert à la longue ; la verve, l'idéal ne vient point, il faut l'apporter en naissant » (DPV, XIV, 224). L'importance de la verve du peintre de batailles s'affirme dans le *Salon de*

1767 où le salonnier critique *Une Bataille* de Loucherbourg : « L'artiste est donc obligé d'y montrer d'autant plus de poésie, de verve, d'invention, de génie qu'il est moins gêné par les règles. Il faut que je voie partout la variété, la fougue, le tumulte extrême. Il ne peut y avoir d'autre intérêt » (DPV, XVI, 388).

Mais Loucherbourg est lui aussi admiré pour sa verve dans des paysages comme *Une Tempête*, présenté au Salon de 1769 : « [p]our le ciel, ma foi, c'était à s'y tromper pour la verve et la légèreté » (DPV, XVI, 633). Les commentaires des paysages de Robert affirment eux aussi l'importance de la verve : face à la *Cascade tombant entre deux terrasses, au milieu d'une colonnade* exposée au Salon de 1767, Diderot résume la toile à un « [m]orceau froid, sans verve, sans invention, sans effet » (DPV, XVI, 345). En ce qui concerne le dessin de ruines, un genre privilégié de Robert, Diderot admet la verve de ce peintre en le comparant avec un autre peintre de ruines, Demachy. Ainsi dans le *Salon de 1767* :

Machy n'est qu'un bon peintre. Robert en est un excellent. Toutes les ruines de Machy sont modernes. Celles de Robert, à travers leurs débris rongés par le temps, conservent un caractère de grandeur et de magnificence qui m'en impose. Machy est dur, sec, monotone ; Robert est moelleux, doux, facile, harmonieux. Machy copie bien ce qu'il a vu. Robert copie avec goût, verve et chaleur. Je vois Machy la règle à la main, tirant les cannelures de ses colonnes. Robert a jeté tous ces instruments-là par la fenêtre et n'a gardé que son pinceau. [DPV, XVI, 369]

Cette comparaison clairement polarisée entre Demachy et Robert rappelle l'opposition entre Doyen et Vien ; du reste, la distinction entre Demachy et Robert se fait sur des points similaires : technique propre mais fade d'une part, verve et emportement de l'autre. Dans ce genre qui semble incompatible avec la narration, Diderot formule sur un mode assez révélateur la suprématie de Robert qui conserve « un caractère de grandeur et de magnificence » et suggère ainsi le travail de sape du temps. Sans qu'il y ait narration, il y a bien suggestion de temporalité ; par cette superposition des époques, le tableau permet un effet émotionnel clair, la sensation de vanité.

8.1.7. Le dessin et l'esquisse : à l'imagination du spectateur

Les catégories de la verve et de l'imagination semblent représenter pour Diderot des moyens permettant d'atteindre une fin supérieure : la recherche d'universalité grâce à l'éveil de l'imagination du spectateur. Dans les *Salons*, le dessin et l'esquisse sont des lieux de réflexion privilégiés sur la communion des imaginaires que permet la verve.

Dans ses *Essais sur la peinture*, le salonnier conseille les jeunes peintres sur la manière de faire un dessin :

Tâchez, mes amis, de supposer toute la figure transparente et de placer votre œil au centre. De là vous observerez tout le jeu extérieur de la machine ; vous verrez comment certaines parties s'étendent, tandis que d'autres se raccourcissent, comment celles-là s'affaissent, tandis que celles-ci se gonflent ; et perpétuellement occupés d'un ensemble et d'un tout, vous réussirez à montrer dans la partie de l'objet que votre dessin présente, toute la correspondance convenable avec celle qu'on ne voit pas, et n'offrant qu'une face vous forcerez toutefois mon imagination à voir encore la face opposée ; et c'est alors que je m'écrierai que vous êtes un dessinateur surprenant. Mais ce n'est pas assez que d'avoir bien établi l'ensemble, il s'agit d'y introduire les détails sans détruire la masse. C'est l'ouvrage de la verve, du génie, du sentiment et du sentiment exquis. [DPV, XIV, 349]

Le bon dessin naît d'une expérience de pensée par laquelle l'artiste devient le tout qu'il veut transmettre, sans se soucier dans un premier temps du fait qu'il devra, pour le peindre, le représenter en deux dimensions, et en choisir une partie. Le dessin commence dans l'imagination et, s'il est bien fait, s'achève à nouveau dans l'imagination, cette fois du spectateur, auquel l'artiste aura su faire deviner la face invisible de l'objet esquissé.

La verve du génie est ce phénomène qui dépasse la technique, puisqu'il ne s'agit pas de perspective mais de ce qui est proprement in-dessinable, l'impression des trois dimensions. Par ce phénomène, l'imagination de l'artiste révèle à celle du spectateur la totalité d'un objet qu'il croyait connaître. Ainsi, le dessin – fait de traces linéaires selon la définition de « Dessiner » chez Pernetty¹ – est un type de peinture qui laisse le spectateur imaginer l'objet en entier au-delà de ce qui est montré, complétant ainsi la représentation. C'est pour réaffirmer cela que Diderot s'adresse au peintre de batailles Casanove – « un homme à imagination, un grand coloriste ; une tête chaude et hardie ; un bon poète ; un grand peintre » (DPV, XIII, 266) – dans le *Salon de 1767* : « Plus vous détaillerez ; chaque petit détail ayant toujours quelque chose de vague et d'indéterminé ; plus vous compliquerez le problème pour l'imagination » (DPV, XVI, 285). Paradoxalement, Diderot place les détails du côté du vague et de l'indéterminé. Cette tension apparente se résout si l'on considère que le détail est ce qui particularise, et éloigne de l'idéal, du général, de l'universel ; le détail et, avec lui, l'effet de réel, sont à l'inverse de la communion par l'imagination que Diderot ne cesse d'appeler de ses vœux. Cette définition du détail explique aussi pourquoi l'esquisse semble être pour Diderot le moment le plus emporté et potentiellement génial de l'œuvre d'art.

¹ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ...*, op. cit., p. 138 : « Tracer sur le papier ou autres matières, les contours des objets que la nature présente à nos yeux. On le fait par des lignes tirées à la plume, au crayon, ou au pinceau. »

Diderot élabore la même esthétique de l'indéterminé ou de l'imprécis autour de l'esquisse, à la suite de théoriciens comme Hagedorn et Burke¹. Toujours dans l'idée que le détail est un obstacle au travail universel de l'imagination, Diderot écrit, à propos de la *Mère bien-aimée* de Greuze au Salon de 1765 que « plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise » (DPV, XIV, 193). Dans le *Salon de 1767*, le salonnier s'interroge rhétoriquement devant les esquisses de Robert : « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un tableau ? C'est qu'il y a plus de vie, et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît » (DPV, XVI, 358). Le chiasme aux allures de sentence qui sert de réponse à la question laisse peu de place au doute : tout spectateur cherche à voir dans les toiles la vie, or celle-ci est caractérisée par une mutabilité incessante. Toute saisie trop figée du réel est privée de vie, et de toute possibilité de communication avec le spectateur. Cette particularisation de l'esquisse témoigne de l'importance de stimuler l'imagination du spectateur à travers un dessin moins réaliste que rendant justice au mouvement et à l'étincelle de vie.

8.1.8. Invitation de Diderot : une simple évocation d'imagination

Dans la mesure où Diderot tente de transmettre un effet esthétique visuel aux lecteurs, il n'a de cesse, par les mots, de les inviter à imaginer les scènes picturales eux-mêmes : le salonnier emploie régulièrement à l'impératif le verbe « imaginer » comme pour forcer le processus de mise en image intérieure chez le récepteur². Diderot utilise cette construction rhétorique dès son premier *Salon de 1759* : « Voici une *Vestale* de Nattier ; et vous allez imaginer de la jeunesse, de l'innocence, de la candeur, des cheveux épars, une draperie à grands plis, ramenée sur la tête et dérochant une partie du front ; un peu de pâleur ; car la pâleur sied bien à la piété (et à la tendresse) » (DPV, XIII, 73).

¹ Sous l'influence de Hagedorn, Diderot admire l'expression *sfumato* des Italiens au chapitre « De la beauté » dans ses *Pensées détachées sur la peinture* : « On dit : Que votre contour soit franc ; on ajoute : Soyez vaporeux dans vos contours... Cela se contredit-il ? Non ; mais cela ne se concilie que sur le tableau. (Salons, IV, 443) » Voir, les théories esthétiques de Burke montrent l'évocation de l'imagination par les éléments incertaines dans la peinture, voir la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 128 : « Mais la peinture, si l'on met à part le plaisir donné par l'imitation, ne peut nous toucher simplement que par les images qu'elle présente ; et, même là, une obscurité judicieusement répandue contribue à l'effet, parce que les images de la peinture sont exactement semblables à celles de la nature et que, dans la nature, les images sombres, confuses et incertaines ont plus de pouvoir sur l'imagination pour susciter les passions que n'en ont celles qui sont plus claires et déterminées. » Par ailleurs, dans le même ouvrage, Burke exprime sa préférence pour l'esquisse dans le chapitre sur « L'infini dans les objets agréables », p. 149-150 : « Le printemps est notre saison préférée ; et les petits des animaux, qui sont loin d'atteindre leur forme achevée, nous procurent des sensations plus agréables que les adultes parvenus au terme de leur croissance, parce que l'imagination, au lieu de se plier à l'actuelle donnée des sens, aime à caresser la promesse d'un avenir. J'ai souvent trouvé plus de plaisir dans une esquisse inachevée que dans le dessin le mieux fini ; ce que j'attribue à la cause dont je viens de parler. »

² Notons que l'identité du récepteur des *Salons* peut être variée – cette fonction renvoie à la fois à son ami Grimm (destinataire de la *Correspondance littéraire*), aux lecteurs des *Salons* (privilegiés européens à distance), et aux lecteurs de nos jours (qui deviendraient les spectateurs des œuvres d'art exposées).

Sans prétendre que rien n'est perdu de l'œuvre dans le commentaire qu'en donne Diderot, il est clair, dans son système, qu'une œuvre plastique réussie imprime sa marque dans l'imagination comme le fait un poème, en mettant en activité l'imagination du récepteur. Ainsi, le lecteur des *Salons* n'a pas seulement accès à un simulacre des œuvres exposées, mais bien à ce qui est au cœur de leurs réussites ou échecs : leur pouvoir d'ébranlement de l'âme. Ce qui pouvait apparaître dans un premier temps comme un défaut de l'écriture du salonnier, à savoir le fait que le commentaire écrit ne peut pas donner accès à une œuvre sans la médiation de l'imagination, devient en réalité sa grande force. Au projet, littérairement classique, d'*ekphrasis*, s'ajoute ici, dans l'exhortation à imaginer l'œuvre décrite, une mise en pratique de la théorie du beau que Diderot développe par touches dans ses *Salons* : l'œuvre marquante, l'œuvre géniale, doit pouvoir toucher l'imagination même d'un simple lecteur, si l'écrivain touché joue son rôle de conducteur de l'enthousiasme esthétique.

Les *ekphrasis* de Diderot s'ouvrent fréquemment sur une description de la disposition des scènes, qui facilite l'imagination. Ainsi de sa description du tableau *Hector reprochant à Paris sa lâcheté* de Challe dans le *Salon de 1765* :

Aurez-vous bientôt fini ? dites-vous. – Attendez, attendez vous n'y êtes pas. Sur un plan plus élevé, tout à fait vers la gauche. Vénus et son fils apparemment sur un autel. À l'extrémité de la toile et sur le devant, quelques jeunes filles. M'avez-vous suivi ? cela s'est-il arrangé dans votre tête ? Eh bien, vous connaissez le côté gauche du tableau. Voici le côté droit. Je vous ai parlé d'un beau vestibule qui s'ouvre sur le fond. À côté de ce vestibule *imaginez* une niche ; placez dans cette niche une figure, celle que vous voudrez ; élevez là un autel rond ; allumez sur cet autel un brasier ardent ; qu'une femme debout jette sur ce brasier des parfums ; accroupissez à ses pieds une autre femme qui tient un pigeon qu'on va sacrifier sans doute [;] placez sa cage à pigeons à côté d'elle. Répandez autour de ces femmes et vers les suivantes quelques pièces étoffes et de tapisseries. Asseyez à terre une femme et supposez auprès d'elle des pelotons de laine ; [...]. Continuez à tourner autour de l'autel et vous trouverez trois femmes dont deux ne semblent pas non plus dédaigner le sort et les raisons de leur maîtresse, [...]. Ah ! mon ami, je respire et vous aussi sans doute. Il faut en vérité que j'aie *une imagination* bien complaisante pour s'être chargée de tout cela. [DPV, XIV, 113-114]

Au milieu de la description de la composition de cette scène, le salonnier entame une conversation avec son ami Grimm, qui prend des allures comiques, le salonnier se jouant des obstacles qui se présentent à lui lorsqu'il s'agit de donner à voir des compositions complexes. Anticipant l'impatience de son lecteur, il lui donne une voix pour mieux la faire taire et s'assurer que tout soit « arrangé dans [sa] tête » (DPV, XIV, 113) de lecteur. Remarquons qu'ici, comme à plusieurs autres endroits, Diderot continue à décrire la composition à l'impératif, de telle sorte que le lecteur se trouve dans la position du peintre,

comme s'il exécutait une recette de peinture. Le soupir de soulagement final relève d'un trait humoristique : cette composition imaginaire est complexe. Diderot la mène jusqu'au bout et dans les détails, preuve que cette opération ne relève pas du superflu : le lecteur doit s'imaginer auteur de la toile dans son imagination pour que le projet esthétique des *Salons* ait un sens.

Plusieurs des descriptions qui utilisent cette méthode descriptive s'attardent sur le personnage principal des toiles évoquées. C'est ce que fait Diderot face à l'*Amour enchaîné par les Grâces* de Jollain au Salon de 1767 : « Imaginez l'Amour assis sur une petite éminence, au milieu des trois Grâces accroupies ; et ces Grâces n'en ayant ni dans leurs attitudes ni dans leurs caractères, maussadement groupées, maussadement peintes ; la tête de l'Amour si féminisée qu'on s'y tromperait même à jeun » (DPV, XVI, 428-429). De même, dans la description d'une toile au sujet connu, l'*Ulysse qui reconnaît Achille au milieu des filles de Lycomède* d'Hallé exposée au Salon de 1769 : « Vous imaginez un troupeau de jeunes folles que la curiosité précipite sur les bijoux que le faux marchand leur étale ; [...] » (DPV, XVI, 582).

L'image de la figure ainsi produite est précisée par des détails sur son expression. Dans le *Salon de 1765*, Diderot recourt à l'imagination du spectateur devant l'*Artémise au tombeau de Mausole* de Lagrenée : « Deux compagnes de sa douleur l'ont suivie au tombeau. [...] Toutes les deux ont bien le caractère du désespoir, cette dernière surtout dont la tête est relevée vers le ciel. Imaginez cette tête éplorée et éclairée de la lumière de la lampe placée au haut du monument » (DPV, XIV, 100). L'insistance sur ce personnage vise à détacher particulièrement ce détail dans l'imagination du lecteur. Inversement, les figures du *Jésus Christ ordonne à ses disciples* de Lépicié sont critiquées en raison de leur exécution inappropriée en 1767 : Diderot fait appel à l'imagination du récepteur pour que celui-ci se figure des représentations idéales après sa critique : « Imaginez ce Christ, ces apôtres, ces pères, ces mères, ces grand-mères, ces petites filles, ces petits garçons peints par un Raphaël » (DPV, XVI, 411). La critique devient ainsi non seulement un jugement mais un processus constructif et créatif par lequel Diderot se fait peintre à son tour, sur la toile qu'est l'imagination de son lecteur. Le processus ne semble pourtant pas moins créatif lorsque Diderot reconstitue sur cette toile les détails d'une figure réussie dans les *Portraits* de Drouais le fils au Salon de 1767 : « Imaginez des visages et des cheveux de crème fouettée ; de vieilles étoffes, roides, retournées et remises à la calandre ; un chien d'ébène ; avec des yeux de jais ; et vous aurez un de ses meilleurs morceaux » (DPV, XVI, 250-251). Son impératif est suivi d'une décomposition précise des traits saillants qui font la réussite de cette figure, et l'analyse esthétique se mêle ainsi à la description littéraire dans un effort de re-création de la toile pour et avec le lecteur.

Afin de concrétiser la représentation picturale, le salonnier n'hésite pas à attirer l'attention du lecteur sur des objets grâce au même procédé d'appel à l'imagination. Dans le *Salon de 1763*, face à la *Bergerie* de Boucher, Diderot s'adresse à son lecteur : « Imaginez sur le fond un vase posé sur son piédestal et couronné d'un faisceau de branches d'arbres renversées ; au-dessous, un berger endormi sur les genoux de sa bergère. [...] et vous aurez la *Bergerie* de Boucher » (DPV, XIII, 356). On ne sera pas surpris de constater que les natures mortes, qui représentent différents objets, sont décrites de la même manière. Devant *Plusieurs Tableaux d'animaux, de gibier et de fruits* de Desportes le neveu en 1765, Diderot entame son commentaire ainsi : « Imaginez à droite un grand arbre ; suspendez à ses branches un lièvre groupé avec un canard ; au-dessous accrochez la gibecière, la carnassière et la boîte à poudre ; étendez à terre un lapin et quelques faisans » (DPV, XIV, 149).

L'appel à l'imagination du spectateur prend aussi assez souvent sur le lieu où se déroule la scène représentée. Dans le *Salon de 1765*, le salonnier commence sa description du *Fils ingrat* de Greuze ainsi : « Imaginez une chambre où le jour n'entre guère que par la porte quand elle est ouverte, ou que par une ouverture carrée pratiquée au-dessus de la porte quand elle est fermée » (DPV, XIV, 196). L'accent ainsi porté sur la chambre, symboliquement obscure et presque étanche aux rayons du soleil, contribue à restituer l'ambiance tragique de la déchirure familiale



Fig. 95 - Hubert Robert, *Un Pont sous lequel on découvre les campagnes de Sabine, à quarante lieues de Rome*, 1767, Peinture à l'huile, 47 x 66 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.

Fig. 96 - Hubert Robert, *Une Vue de la Vigne-Madame, à Rome*, 1767, Peinture à l'huile, 52 x 69, 5 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.

En outre, un tel procédé d'incitation à imaginer le cadre de la scène se retrouve, assez logiquement, dans les commentaires sur les paysages. C'est le cas dans le *Salon de 1767*. Devant *Un Pont sous lequel on découvre les campagnes de Sabine, à quarante lieues de Rome*

[Fig. 95] de Robert, Diderot a recours à ces impératifs : « Imaginez sur deux grandes arches cintrées, un pont de bois, d'une hauteur et d'une longueur prodigieuse. [...] Brisez la rampe de ce pont dans son milieu et ne vous effrayez pas, si vous le pouvez, pour les voitures qui passent en cet endroit » (DPV, XVI, 334). Décrivant *Une Vue de la Vigne-Madame, à Rome* [Fig. 96] exposée au même Salon par le même peintre, Diderot passe par l'imagination : « Imaginez à gauche, une longue suite d'arcades qui s'en vont en s'enfonçant dans la toile parallèlement au côté droit, et en diminuant de hauteur selon les lois de la perspective. Imaginez à droite une autre enfilade d'arcades qui s'en vont du côté gauche, sur le devant, diminuant pareillement de hauteur ; [...] » (DPV, XVI, 346). Dans ces deux descriptions de paysages de Robert, le salonnier pousse son lecteur à imaginer l'espace en le polarisant horizontalement, de droite à gauche ou inversement ; il le guide ainsi pour lui faire imaginer les traits les plus saillants ou remarquables des toiles.

8.1.9. Stratégies littéraires de Diderot pour solliciter l'imagination

La mise en mouvement de l'imagination du spectateur-lecteur est si centrale au projet de Diderot que d'autres stratégies d'écriture, outre l'utilisation du verbe « imaginer », renforcent l'invitation à se représenter mentalement les toiles. La position double du salonnier, à la fois critique d'art et spectateur, incite les lecteurs à imaginer à partir de son expérience, de sorte que « son regard est narrateur¹ » comme l'analyse Roland Virolle. Diderot met de l'avant le rôle d'intermédiaire qu'adopte son regard lorsqu'il commente une *Marche d'armée* de Casanove dans le *Salon de 1765*. Il y fait valoir les difficultés qu'il rencontre en essayant de décrire la toile :

Comment vous transporterai-je au pied de ces roches qui touchent le ciel ? Comment vous montrerai-je ce pont de grosses poutres soutenues en dessous par des chevrons et jeté du sommet de ces rochers vers ce vieux château ? Comment vous donnerai-je une idée vraie de ce vieux château, des antiques tours dégradées qui le composent et de cet autre pont en voûte qui les unit et les sépare ? Comment ferai-je descendre le torrent des montagnes, en précipiterai-je les eaux sous ce pont, et les répandrai-je tout autour du site élevé sur lequel la masse de pierre est construite ? Comment vous tracerai-je la marche de cette armée qui part du sentier étroit qu'on a pratiqué sur le sommet des roches et qui conduit laborieusement et tortueusement les hommes du haut de ces roches sur le pont qui les unit au château ? Comment vous effraierai-je pour ces soldats, pour ces lourdes et pesantes voitures de bagage qui passent de la montagne au château sur cette tremblante fabrique de bois ? Comment vous ouvrirai-je entre ces bois pourris des précipices obscurs et profonds ? Comment ferai-je passer tout ce monde sous les portes d'une des tours,

¹ Roland VIROLLE, « Diderot : La critique d'art comme création romanesque dans les *Salons* (1765-1767) », dans *La Critique artistique : un genre littéraire*, Université de Rouen, Centre d'art, esthétique et littéraire, sous la direction de Joseph-Marc Bailbé, PUF, Paris, 1983, p. 156.

le conduirai-je de ces portes sous la voûte de pierre qui les unit et le disperserai-je ensuite dans la plaine ?
[...] Mais peut-être qu'en désespérant de réaliser dans votre imagination tant d'objets animés, inanimés, ils le sont et je l'ai fait ; si cela est, Dieu soit loué ! [DPV, XIV, 156-157]

La cascade d'interrogations rhétoriques, de plus en plus désespérées et confinant à la pure impossibilité de l'adynaton débouche pourtant sur une remarque malicieuse : Diderot suggère qu'en détaillant avec vivacité les éléments qui causent son désespoir, il a bien réussi à nous les faire imaginer. Prétérition virtuose, cette remarque serait comique si elle n'était pas une profession de foi déguisée, ou une réponse à d'éventuels détracteurs : bien sûr, les lecteurs ne sont pas spectateurs, mais l'habile écrivain peut très bien « réaliser dans [leur] imagination » tous les objets que comporte la toile.

Ainsi, le salonnier « arrive à une conception absolue de la création¹ » verbale. Sollicitant l'imagination du spectateur à travers son écriture, il est entre « la *phantasia* et la *mimésis*, ou si l'on préfère l'imagination et l'imitation² ». Mieux : il contourne le problème de la *mimésis*, qui est celui du simulacre (*eidôlon*) en se servant de sa plume comme d'un pinceau qui, écrivant avec virtuosité sur le papier, fait en sorte de peindre dans l'imagination du lecteur, et d'achever ainsi ce que doit viser toute toile réussie. L'imagination, ni proprement reproductrice, ni fondamentalement créatrice, est rendue à son statut trouble, cette ambiguïté qui la rend si puissante. Le lecteur peut se voir à la fois comme le réceptacle d'une description qui elle-même n'est que la réduction verbale d'une œuvre plastique, ou comme le créateur, par le biais de la quintessence extraite par Diderot, d'une œuvre qu'il n'a même pas vue.

Ce dispositif se traduit par une forte ouverture au lecteur. Entre *phantasia* et *mimésis*, le salonnier invite ses lecteurs à entrer dans une scène représentée à travers sa description. On le constate dès ses premiers *Salons*, où il essaie d'effacer la frontière entre le tableau et le spectateur, par exemple en commentant le *Port de La Rochelle* de Vernet au Salon de 1763 : « oubliant tout à coup que vous examinez un morceau de peinture, vous vous écrierez, comme si vous étiez placé au haut d'une montagne, spectateur de la nature même : Ô le beau point de vue ! » (DPV, XIII, 388-389). Cela suggère bien que Diderot lui-même se rapporte aux œuvres comme il invite ses lecteurs à s'y rapporter, par une immersion complète et imaginaire, c'est-à-dire qui se fait par l'imagination, mais qui n'en est que plus réelle et efficace. Cela montre à quel point « Diderot a également insisté sur le rôle de l'imagination du spectateur dans la production des images, même en présence physique d'une scène visuelle. [Diderot also insisted

¹ *Ibid.*, p. 155.

² Arnaud BUCHS, *Écrire le regard, l'esthétique de la Modernité en question*, op. cit., p. 54.

on the role of the spectator's imagination in the production of images, even in the physical presence of a visual scene¹.] » Le salonnier invite son lecteur à franchir le cadre de la toile, à devenir une composante de la scène et à se situer dans l'intention première de l'artiste, à la source de l'effet.

Conclusion

L'imagination est ainsi une catégorie fondamentale dans les *Salons* et dans l'esthétique que Diderot y déploie en pratique. Elle est d'abord du côté des artistes, en dehors de la scène représentée : afin de bien exécuter le sujet, la composition, les figures, les paysages, il est indispensable pour eux d'avoir la capacité d'imaginer, et Diderot en fait une qualité essentielle du peintre dans ses *Salons*. Cet effort d'imagination est celui d'une saisie complète du réel afin d'investir son mouvement, dont la représentation est une condition nécessaire pour qu'un artiste, peignant ainsi ce qui ne peut pas être reproduit par la seule technique, atteigne le génie. C'est pourquoi, l'imagination du peintre va de pair avec sa verve – qui apparaît au moment de la création, de l'esquisse, ce terme étant étroitement lié à la poésie. La comparaison entre les deux grands peintres du Salon de 1767 que sont Doyen et Vien permet à Diderot d'affirmer clairement la supériorité de la verve, innée, qui est le propre du génie sur la technique, qui peut s'apprendre, et qui parfois peut gêner l'expression vraie. La verve du peintre ne connaît pas de limites génériques : de la peinture d'histoire à la scène familiale en passant par les batailles et les paysages, elle porte et définit le grand artiste.

Après ces considérations sur l'imagination du peintre, nous sommes passée du peintre au spectateur, dont l'imagination est mise en jeu par Diderot, en commençant par le dessin et l'esquisse, qui sont les pratiques artistiques qui suscitent le mieux l'imagination du récepteur, suggérant le mouvement sans les obstacles du détail. Dans les *Salons*, cette imagination est celle du lecteur que Diderot n'a de cesse de solliciter à l'impératif. Et le fait entrer dans les toiles comme Diderot y entre lui-même quand elles sont réussies. Il y a donc propagation immatérielle de l'effet, qui va de l'imagination du peintre à celle du lecteur, en passant par la toile, l'imagination de Diderot, et son travail d'écriture. Si le poète dans l'*Ion* de Platon est comparé à une pierre magnétique qui rend possible une chaîne de transmission des effets, Diderot semble, dans les *Salons*, théoriser une telle chaîne de l'imagination et s'y insérer à son tour en ouvrant son texte à l'implication du lecteur.

¹ Alexandra K. WETTLAUFER, *In the mind's eye : The visual impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2003, P. 93.

8.2. À la recherche de l'imagination de Diderot

Cette étude de la mise en jeu des imaginaires de l'artiste et du spectateur-lecteur, nous a amenée à souligner la centralité de l'imagination de Diderot, maillon essentiel de la chaîne esthétique qui relie le peintre au lecteur. Dans les *Salons*, l'imagination du salonnier est d'une part un mode de description, mais aussi et surtout de représentation, de mise en présence. Faculté productrice d'images, elle se dote d'un sens particulièrement ambigu chez Diderot, car si un objet extérieur incontestable lui sert de modèle à imiter, elle dépasse la simple évocation pour transmettre l'illusion et l'effet picturaux.

Il faut donc voir comment la description de Diderot sollicite les sens et rend possible une expérience sensorielle à plusieurs dimensions pour rendre justice, non seulement à la seule toile en deux dimensions, mais à ses effets sur l'imagination spectatrice. Si l'on se rapporte à la définition d'« image » dans l'*Encyclopédie*, on peut dessiner les contours de la tentative du salonnier : « IMAGE, (*Belles-Lettres.*) se dit aussi des descriptions qui se font par le discours. Les *images* suivant la définition qu'en donne Longin, sont des pensées propres à fournir des expressions, et qui présentent une espèce de tableau à l'esprit.¹ » L'image est ainsi ce que peut produire un discours adéquat, elle est à la fois le moyen et le résultat d'un maniement vif de la langue, à savoir la naissance de quelque chose qui ne relève pas du mot, un tableau. Ainsi, la description littéraire, ou plutôt sa version virtuose qu'est l'hypotypose², forme une image dans l'esprit du lecteur. La mention de Longin renvoie à la notion de sublime, et donc à un moment du discours où le trop-plein permet une vision. Rappelons que les *Salons* sont réservés aux abonnés étrangers, qui n'ont pas l'occasion de voir directement les œuvres d'art, ni même leur reproduction. Le « public extrêmement restreint [tiny audience³] » du *Salon* ne recourt ainsi qu'à la plume de Diderot pour imaginer la scène exposée. Le salonnier doit donc faire voir les œuvres exposées au Louvre ; cet impératif, avant d'être esthétique, relève de la satisfaction, presque commerciale, d'un public demandeur et curieux. Afin d'insuffler la vie aux objets inertes des tableaux, Diderot donne à entendre leur langage. Il rend donc son écriture littéraire fidèle aux exigences du langage pictural à l'aide de l'hypotypose.

¹ Article « Image (*Belles-Lettres.*) », *L'Encyclopédie*, Volume VIII, 1765, p. 559b.

² Dans l'*Encyclopédie*, l'article « Hypotypose (*Rhétorique.*) », Volume VIII, 1765, signé par le chevalier de Jaucourt se réfère sans cesse à la peinture, p. 418a : « [L]'hypotypose, dit Quintilien, est une figure qui peint l'image des choses dont on parle avec des couleurs si vives, qu'on croit les voir de ses propres yeux, et non simplement en entendre le récit. On se sert de cette figure lorsqu'on a des raisons pour ne pas exposer simplement un fait, mais pour le peindre avec force, et c'est en quoi consiste l'éloquence, qui n'a pas tout le succès qu'elle doit avoir, si elle frappe simplement les oreilles sans remuer l'imagination et sans aller jusqu'au cœur. »

³ Alexandre K. WETTLAUFER, *In the mind's eye : The visual impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin*, op. cit., p. 94.

Or, parmi les procédés dont il use, on ne trouve pas uniquement la simple description détaillée des objets représentés. Le salonnier prend plutôt l'imagination elle-même comme objet de sa description. S'enthousiasmant pour le sensualisme¹, il cherche à faire *ressentir* aux lecteurs la représentation picturale, la scène imaginée devant être perçue comme réelle. Diderot relie les choses imaginaires au réel dans la définition de l'« imaginaire » qu'il a rédigée pour l'*Encyclopédie* :

IMAGINAIRE, adj. (*Gram.*) qui n'est que dans l'imagination ; ainsi qu'on dit en ce sens un *bonheur imaginaire*. Sous ce point de vue, *imaginaire* ne s'oppose point à réel ; car un bonheur *imaginaire* est un bonheur réel, une peine *imaginaire* est une peine réelle. Que la chose soit ou ne soit pas comme je l'imagine, je souffre ou je suis heureux ; ainsi l'*imaginaire* peut être le motif, dans l'objet ; mais la réalité est toujours dans la sensation. Le malade *imaginaire* est vraiment malade, d'esprit au moins, sinon de corps. Nous serions trop malheureux, si nous n'avions beaucoup de biens *imaginaires*².

De cette définition, nous pouvons en dégager l'idée que l'art imaginaire suscite une sensation réelle chez les spectateurs si ceux-ci parviennent à bien imaginer la scène dans leur esprit. Ainsi, « [t]out l'art est donc d'envoûter l'imagination, et de la prendre si bien au jeu qu'elle mime ce qu'elle évoque au point de le sentir³ ». Ce faisant, la démarcation entre le réel et l'imagination devient floue. Dans ses *Éléments de physiologie*, Diderot explique : « L'imagination ressuscite dans l'homme les voix, les sons, tous les accidents de la nature... L'imagination dispose des sens, de l'œil, du goût, du toucher, de l'oreille. Si je crois entendre un son, je l'entends, voir un objet, je le vois » (DPV, XVII, 475).

Pour le salonnier, les œuvres exposées, qui fourmillent dans le Louvre, constituent son « microcosme qui exalte à la fois sa culture, sa sympathie humaine, son imagination et sa sensualité⁴ », comme l'a fait valoir Roland Virolle. Les *Salons* sont ainsi un terrain d'expérimentation pour Diderot, qui y améliore non seulement sa compétence littéraire, mais aussi sa propre imagination cultivée en face des œuvres d'art. Aussi, l'opulence de l'écriture de Diderot manifeste sa verve pour faire bien imaginer aux lecteurs différentes scènes picturales. Cette verve n'est valable que pour les œuvres qui attirent le salonnier, même dans le cas où

¹ Tandis que l'attitude sur l'imagination de Diderot est expliquée par ce sensualisme, celle de Voltaire est différente dans la mesure où ce philosophe met en avant la raison comme un facteur essentiel à l'imagination. Les deux philosophes examinent l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* dans lequel Locke traite de la mémoire et de l'imagination. Voltaire souligne plutôt le côté spéculatif plutôt que le physiologique (que préfère Diderot). Il définit la notion de l'imagination dans l'*Encyclopédie* en la caractérisant comme un acte de la raison aussi bien que Condillac et La Mettrie. Une analyse de l'imagination chez Voltaire du côté rationnel se trouve chez MØLBJERG, Hans, *Aspects de l'esthétique de Diderot*, op. cit., p. 113-115.

² Article « Imaginaire (*Grammaire.*) », *L'Encyclopédie*, Volume VIII, 1765, p. 560a.

³ Nicolas GRIMALDI, *Traité de la banalité*, PUF, Paris, 2005, p. 163.

⁴ Roland VIROLLE, « Diderot : la critique d'art comme création romanesque dans les *Salons* (1765-1767) », *La Critique artistique : un genre littéraire*, op. cit., p. 152.

elles ne sont pas tout à fait satisfaisantes à ses yeux ; on constate de nombreuses descriptions dans lesquelles Diderot se contente d'écrire de courts commentaires, perdant sa verve face aux œuvres d'art, comme dans le *Salon de 1781*¹. Quoique le salonnier trouve dans la langue de l'imagination, il ne perd pas de vue les limites des mots pour décrire le visuel. Par exemple, à la fin de ses longues descriptions de la « Promenade Vernet » au Salon de 1767, il s'adresse à Grimm en décrivant le septième tableau de ce peintre : « Mais que signifient mes expressions exsangues et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie, ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres. Rien, mais rien du tout. Il faut voir la chose » (DPV, XVI, 225). On retrouve le même *topos* de l'insuffisance de la langue lors de la description de natures mortes de Chardin, dont l'utilisation de la couleur complique le travail descriptif². Diderot remarque également la différence entre la perception oculaire et l'imagination dans le *Salon de 1767* : « Je crois que l'œil et l'imagination ont à peu près le même champ, ou peut-être au contraire que le champ de l'imagination est en raison inverse du champ de l'œil » (DPV, XVI, 343). Cette correction, dans la seconde partie de la phrase, introduit une possibilité qui prend le contre-pied de l'aveu d'impuissance traditionnel du salonnier (un coup d'œil vaut cent descriptions). Accordant à l'imagination un champ d'action propre, Diderot ouvre la voie à l'idée que ses descriptions donnent des toiles une idée peut-être plus vraie que celle qu'en donne la vue directe.

¹ Eric M. STEEL analyse la longueur des commentaires chez Diderot à la lumière de la notion d' 'imagery' (qui signifie le « langage visuel descriptif ou figuratif, en particulier dans une œuvre littéraire. [“visually descriptive or figurative language, especially in a literary work.”] » selon le dictionnaire d'Oxford Languages). L'intention descriptive du salonnier pour les œuvres d'art changerait dans les différents *Salons*. Dans *Diderot's imagery, a study of a literary personality*, Columbia University, The Corporate Press, New York, 1941, p. 34-35, Eric M. Steel explique (je traduis 'imagery' en 'langage visuel') : « Quant à la quantité, le paroxysme est atteint dans les *Salons*, qui doivent en grande partie leur charme à l'éclat et à la justesse des figures qu'ils contiennent. Dans les limites des *Salons*, on trouve certaines années – 1765 et 1767 – plus fécondes en images que d'autres ; pourtant, bien qu'il n'y ait qu'une seule image dans le *Salon de 1781*, nous n'avons aucune raison de conclure que, dans ses dernières années, Diderot a eu moins fréquemment recours au langage figuré. L'explication est simplement que, alors que dans les premiers *Salons* il traitait de nombreux contributeurs avec une longueur qui rendait possible l'introduction du langage visuel, en 1781 il se limitait à des commentaires succincts, représentant 315 images en trente-six pages. [“As far as quantity is concerned, the high water mark is reached in the *Salons*, which owe their charm in great part to the brilliancy and aptness of the figures which they contain. Within the limits of the *Salons* we find certain years – 1765 and 1767 – more productive of imagery than the others; yet, although there is only one image in the *Salon* of 1781, we have no justification for concluding that in his later years Diderot had less frequent recourse to figurative language. The explanation simply is that, whereas in the earlier *Salons* he treated many contributors at a length which made the introduction of imagery possible, in 1781 he restricted himself to succinct comments, accounting for 315 pictures in thirty-six pages.”]

² De fait, la description de la *Raie dépouillée* de Chardin exposée au Salon de 1763 se traduit comme un « aveu d'impuissance de l'écriture face aux couleurs du peintre » selon Jacques LE RIDER, *Les Couleurs et les mots*, PUF, Paris, 1997, p. 67. Diderot décrit ainsi cette nature morte : « On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autre fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit » (DPV, XIII, 380). Cette description, que nous avons abordée en réfléchissant à la distance entre le spectateur et le tableau dans la première partie de cette thèse, peut également être interprétée cette fois comme une démonstration d'incapacité du commentaire littéraire à transférer l'effet pictural aux lecteurs.

8.2.1. La passerelle entre la mémoire et l'imagination

La jonction entre la mémoire et l'imagination, car elle constitue un aspect primordial pour examiner l'écriture imaginative du salonnier. En effet, Diderot écrit ses comptes-rendus après avoir visité le Salon et regardé les tableaux exposés en se remémorant les scènes variées. Ainsi, il se rappelle plus tard dans son bureau les œuvres qui l'intéressent, car l'effet de l'art reste longtemps dans sa mémoire sous la forme d'image. Le rembobinage de ses souvenirs est une sorte de résurrection de son plaisir face aux œuvres d'art, c'est ainsi qu'il décrit dans le *Salon de 1767* la *Cuisine italienne* [Fig. 97] de Robert : « L'effet général de ce petit tableau est charmant ; je me suis complu à le décrire, parce que je me complaisais à me le rappeler » (DPV, XVI, 355).



Fig. 97 - Hubert Robert, *Cuisine italienne*, entre 1760 et 1767, Peinture à l'huile, 60 x 75 cm, Musée national de Varsovie.

Le plaisir esthétique expérimenté par Diderot s'ancre dans sa mémoire, mais celle-ci est rarement complète. Le clivage mnémorique ne peut qu'apparaître au moment d'écrire les *Salons*, alors que Diderot n'a plus les tableaux sous les yeux. Afin de décrire ce clivage, nous pouvons rappeler la distinction entre la mémoire et l'imagination théorisée dans les *Éléments de physiologie* : « La mémoire est des signes ; l'imagination, des objets. La mémoire fait les érudits ; l'imagination, les poètes » (DPV, XVII, 475). Diderot introduit une distinction platonicienne classique entre l'essence et le simulacre, au sens où ce que la mémoire retient ne peut être qu'un guide, un support pour remonter à l'image première, l'objet. Cette distinction augmente l'importance de l'imagination chez le salonnier, car elle couronne le travail de la

mémoire, ou plutôt l'élève, à la condition qu'elle donne lieu à une expérience sensualiste¹. Le sensualisme du salonnier est central à son esthétique, comme il l'indique dans son *Salon de 1765* en se référant à Condillac². Dans l'article « Imagination » de l'*Encyclopédie*, Voltaire établit une distinction similaire entre imagination reproductrice et imagination créatrice, soulignant lui-même que « la passive ne va pas beaucoup au-delà de la mémoire³ ».

Dans sa critique d'art de Diderot, l'imagination dépasse la simple mémoire, ou reproduction passive du réel : au contraire le salonnier cherche, par l'effort de remémoration, à activer son imagination pour rendre l'effet pictural. Pour lui, qui privilégie l'expérience sensorielle de l'œuvre d'art, l'imagination est apte à la transmission de la sensation au-delà de la simple description visuelle, puisqu'il y a sélection des caractéristiques les plus intéressantes d'une œuvre. L'atout de l'imagination réside dans « le pouvoir de réactualiser des figures et des configurations perceptives valorisées en fonction d'un système de valeurs individuel⁴ ». On trouve une autre formulation de la distinction entre l'imagination et la mémoire se trouve dans l'article « Mémoire » de l'*Encyclopédie* :

MÉMOIRE, s. f. (*Métaphysique*.) il est important de bien distinguer le point qui sépare l'imagination de la *mémoire*. [...] Voici donc en quoi diffèrent l'imagination, la *mémoire* et la réminiscence ; trois choses que l'on confond assez ordinairement. La première réveille les perceptions même ; la seconde n'en rappelle que les signes et les circonstances ; et la dernière fait reconnaître celles qu'on a déjà eues⁵.

Si la mémoire reste dans les signes et les circonstances, on ne peut pas pour autant balayer du revers de la main sa nécessité dans le développement l'imagination, parce que celle-ci naît des expériences accumulées. La suite de l'*Encyclopédie* l'explique :

On peut observer différents progrès dans l'imagination. Si nous voulons réveiller une perception qui nous est peu familière, telle que le goût d'un fruit dont nous n'avons mangé qu'une fois, nos efforts n'aboutiront

¹ Yvon Belaval, dans *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, op. cit., p. 64, relie l'imagination au sentiment en suggérant l'incertitude du mot de l'imagination chez Diderot. Il écrit dans la note sur ce passage : « Le mot *Imagination* demeure si vague qu'on propose sans cesse de la rayer du vocabulaire philosophique. Il signifie : tantôt la faculté d'association, l'affinité des idées ; tantôt le pouvoir d'inventer, la création. Sous tous ses sens, l'imagination est liée, chez Diderot, aux vibrations des fibres nerveuses, selon la théorie, due aux recherches de Mathématiques et d'Acoustique, qui lui permet de ramener le sentiment du Beau à la perception des rapports. »

² « S'il est vrai, comme le disent les philosophes, qu'il n'y a de réel que nos sensations, que ni le vide de l'espace, ni la solidité même des corps n'ait peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons, qu'ils m'apprennent ces philosophes quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux, entre le Créateur et toi ? [...] » (DPV, XIV, 117).

³ « Il y a deux sortes d'*imagination*, l'une qui consiste à retenir une simple impression des objets ; l'autre qui arrange ces images reçues, et les combine en mille manières. La première a été appelée *imagination passive*, la seconde *active* ; la passive ne va pas beaucoup au-delà de la mémoire, elle est commune aux hommes et aux animaux » dans l'article « Imagination, Imaginer » (*Logique, Métaphysique, Littérature, et Beaux-Arts*), *Encyclopédie*, vol. VIII, 1765, p. 561a.

⁴ Christina VOGEL, *Diderot : l'esthétique des « Salons »*, op. cit., p. 27.

⁵ Article « Mémoire » (*Métaphysique*), *Encyclopédie*, vol. X, 1765, p. 326b-327a.

ordinairement qu'à causer quelque ébranlement dans les fibres du cerveau et de la bouche ; et la perception que nous éprouverons ne ressemblera point au goût de ce fruit [...]. Mais quand une perception est familière, les fibres du cerveau accoutumées à fléchir sous l'action des objets obéissent plus facilement à nos efforts [...]¹.

Dans les *Salons*, Diderot affirme que « [t]out est expérimental en nous » (DPV, XVI, 87). En se fondant sur ses expériences esthétiques, le salonnier construit sa critique d'art en utilisant le « pouvoir de combinaison [combining power²] », c'est-à-dire le pouvoir d'associer mémoire et imagination, comme il l'indique assez vivement dans son *Salon de 1767* : « L'imagination ne crée rien. Elle imite, elle compose, combine, exagère, agrandit, rapetisse » (DPV, XVI, 214). Diderot fait des va-et-vient entre sa mémoire et son imagination pour transmettre l'effet pictural aux spectateurs ; il écrit en ayant recours à la peinture réelle, en ajoutant aussi sa propre imagination. Cette tendance du salonnier s'inscrit dans un goût plus global du XVIII^e siècle pour le *non finito*, qui intéresse comme possibilité de compléter librement par l'imagination une œuvre qui semble avoir été interrompue à un certain stade de son élaboration. Cette tentation, portée chez Diderot à un degré extrême, donne lieu à la substitution à la toile d'un mythe, d'une digression ou d'une fantaisie littéraire comme s'il décrivait sa propre scène picturale à partir de l'image originale.

Malgré le risque de « dévoile[r] la ruse et dissipe[r] l'illusion³ » en détournant la concentration du lecteur des œuvres picturales aux produits de son imagination, le salonnier persiste, notamment à partir du *Salon de 1765*, lorsqu'il construit un « musée idéalisé⁴ » en complétant les lacunes picturales et en dépliant sa propre imagination littéraire, pour répondre au « défi que les arts muets lancent à la parole⁵ » selon Jean Starobinski. Ainsi, Diderot peut, par son imagination et sa fertilité littéraire, dépasser l'impossibilité apparente de la saisie du pictural par l'écriture. Une sorte de concurrence apparaît entre les *Salons* (écrits) et le Salon (à visiter).

8.2.2. Compléter la vue : les suppléments modestes de l'imagination

Avant d'envisager des passages de la critique de Diderot qui reposent majoritairement sur l'imagination, penchons-nous sur les cas, nombreux, où le secours de l'imagination est

¹ Article « Mémoire » (*Métaphysique*), *Encyclopédie*, vol. X, 1765, p. 327b.

² Margaret GILMAN, "Imagination and Creation in Diderot", *Diderot Studies*, op. cit., p. 208.

³ Pierre TRAHARD, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle (1715-1789)*, op. cit., p. 231.

⁴ *Le Musée retrouvé de Denis Diderot*, Yann le Pichon et Pierre Tyl, Éditions Stock, Paris, 1993, p. 13.

⁵ Jean STAROBINSKI, « Diderot dans l'espace des peintres », *Diderot & Art de Boucher à David : les Salons 1759-1781*, op. cit., p. 21.

crucial mais subtil. Le salonnier lui-même annonce à la fin du préambule au Salon de 1765 : « Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu’avec un peu d’imagination » (DPV, XIV, 26). Dès ses premiers *Salons*, Diderot prend part à la création du peintre en observant les œuvres d’art imparfaites à ses yeux : l’objectif de cette intervention littéraire, voire virtuellement visuelle, est de s’adresser à l’imagination du lecteur, absent de l’expérience oculaire. L’envergure de l’intervention du salonnier est différente selon ce qu’il reproche au peintre – tantôt il suggère un autre moment de l’histoire, tantôt il s’introduit lui-même dans la scène, et tantôt il crée un nouveau monde en regardant le tableau. De cette manière, le lecteur est invité à s’approprier la toile « dans un désir illimité de sympathie qui englobera à la fois texte et destinataire¹ » ; il parvient ainsi à ressentir la sensation évoquée par l’imagination littéraire.

L’ingérence de Diderot dans la création picturale intervient particulièrement pour la peinture d’histoire. Ce genre de peinture témoigne souvent à ses yeux d’une carence en imagination du peintre à cause d’un instant mal choisi : le salonnier, en se mettant lui-même à la place du créateur, imagine le moment adapté à la représentation picturale. Ainsi du *Combat de Diomède et d’Énée* [Fig. 71] de Doyen. Tout au début de son commentaire, le salonnier évoque d’abord sa relecture de l’histoire : « C’est le *Combat de Diomède et d’Énée*, sujet tiré du cinquième livre de l’*Iliade* d’Homère. J’ai relu à l’occasion du tableau de Doyen cet endroit du poète » (DPV, XIII, 254). Après avoir relu le passage composé de plusieurs événements successifs, le salonnier refait ce tableau en décrivant une scène idéale imaginée par lui. Diderot décrit tout de même la composition du tableau de Doyen :

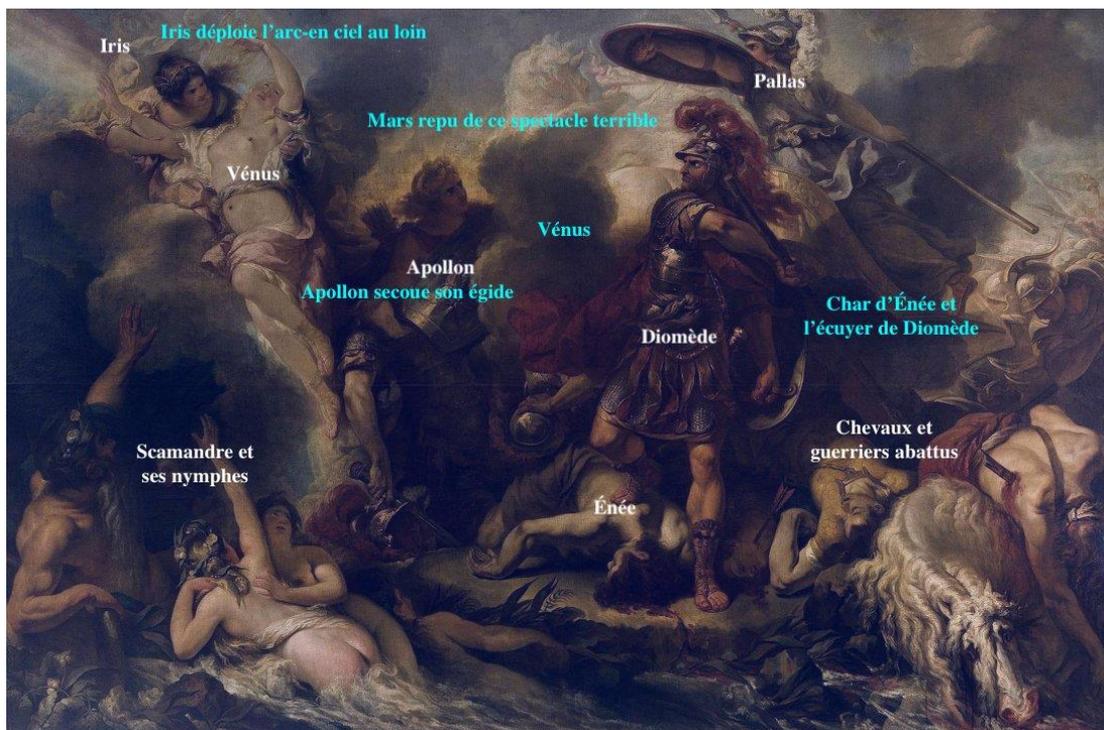
Il [Doyen] a élevé son Diomède sur un tas de cadavres. Il est terrible. Effacé sur un de ses côtés, il porte le fer de son javelot en arrière. Il insulte à Vénus qu’on voit au loin renversée entre les bras d’Iris. Le sang coule de sa main blessée le long de son bras. Pallas plane sur la tête de Diomède. Apollon, enveloppé d’une nuée, se jette entre le héros grec et Énée qu’on voit renversé. Le dieu l’effraye de son regard et son égide. Cependant on se massacre et le sang coule de tous côtés. À droite le Scamandre et ses nymphes se sauvent d’effroi. À gauche des chevaux sont abattus ; un guerrier renversé sur le visage a l’épaule traversée d’un javelot qui s’est rompu dans la blessure ; le sang ruisselle sur le cadavre, et sur la crinière blanche d’un cheval, et dégoutte de cette crinière dans les eaux du fleuve qui en sont ensanglantées. [DPV, XIII, 254-255]

Revenons au commentaire précédant ce passage dans lequel Diderot élabore sa propre scène à partir de l’*Iliade* :

¹ Huguette COHEN, « Diderot et les limites de la littérature dans les *Salons* », *Diderot Studies*, Vol. XXIV, *op. cit.*, p. 30.

Voici, si j'avais été peintre, le tableau qu'Homère m'eût inspiré. On aurait vu Énée renversé aux pieds de Diomède. Vénus serait accourue pour le secourir. Elle eût laissé tomber une gaze qui eût dérobé son fils à la fureur du héros grec. Au-dessus de la gaze qu'elle aurait tenue suspendue de ses doigts délicats, se serait montrée la tête divine de la déesse, sa gorge d'albâtre, ses beaux bras, et le reste de son corps mollement balancé dans les airs. J'aurais élevé Diomède sur un amas de cadavres. Le sang eût coulé sous ses pieds. Terrible dans son aspect et son attitude, il eût menacé la déesse de son javelot. Cependant les Grecs et les Troyens se seraient entr'égorgés autour de lui. On aurait vu le char d'Énée fracassé, et l'écuyer de Diomède saisissant ses chevaux fougueux. Pallas aurait plané sur la tête de Diomède. Apollon aurait secoué à ses yeux sa terrible égide. Mars, enveloppé d'une nue obscure se serait repu de ce spectacle terrible. On aurait vu que sa tête effrayante, le bout de sa pique, et le nez de ses chevaux. Iris aurait déployé l'arc-en-ciel au loin. J'aurais choisi, comme vous voyez le moment qui eût précédé la blessure de Vénus ; M. Doyen au contraire a préféré le moment qui suit. [DPV, XIII, 254]

La différence entre la scène représentée par Doyen et celle décrite par Diderot est manifeste : le salonnier choisit l'instant précédant la blessure de Vénus tandis que le peintre opte pour le moment qui la suit. Cela entraîne une composition différente du salonnier dans laquelle la figure de Vénus est mise au premier plan. Mais la scène imaginée par Diderot comporte d'autres composantes : le char d'Énée apparaît détruit, l'écuyer de Diomède s'en occupe, une figure de Mars qui accentue cette scène terrible par ses expressions, et Apollon, qui va sauver Énée, montre sa réaction plus active avec son égide. Nous arrivons à imaginer la scène expliquée par Diderot en la comparant avec la peinture de Doyen – la différence entre la scène de Diderot (en bleu) et celle de Doyen (en blanc).



De cette façon, Diderot affirme sa « présence [...] dans le texte, présence explicite et caractérisée, [qui] lui permet de proposer au lecteur ses vues les plus personnelles, celles de son imagination¹ » comme l'explique Sylvain Menant. La transmission de son imagination s'est faite à partir de la description littéraire, grâce à laquelle le lecteur parvient à imaginer cette scène idéale du salonnier en tenant compte du fait qu'elle se réfère à la base à l'*Iliade* d'Homère².

Si l'imagination fonctionne souvent dans les *Salons* comme moyen de revalorisation et d'amendement de différents éléments picturaux, elle peut aussi refléter les dispositions esthétiques de Diderot lui-même. Dans le commentaire du même *Combat de Diomède et d'Énée* de Doyen en 1761, il met l'accent sur la figure de Vénus, qui montre « sa gorge d'albâtre, ses beaux bras, et le reste de son corps mollement balancé dans les airs » (DPV, XIII, 254). L'intérêt voluptueux que suscite la vue de la déesse chez le salonnier justifie sans doute la position centrale qu'il lui donne dans la composition qu'il imagine.

À de nombreuses reprises, Diderot pallie le manque d'imagination du peintre en ajoutant des composantes précises aux œuvres. Cette dimension de l'écriture du salonnier peut être repérée dès le *Salon de 1761*, où il revendique plusieurs expressions appropriées au sujet du *Jugement de Pâris* de Pierre :

C'est, mon ami, comme je crois vous l'avoir déjà dit, que tout l'effet d'un pareil tableau, dépend du paysage, [...]. Que la scène se passe donc au bout de l'univers ; [...] que tout ressente la présence de Vénus, et m'inspire la corruption du juge ; tout, excepté le chien de Pâris, que je ferais dormir à ses pieds. [...] Voilà, mes amis, ce qu'il faut savoir imaginer et exécuter, quand on se propose d'un pareil sujet. [DPV, XIII, 226-228]

Grâce aux phrases énumérant des suggestions avec « que », le salonnier tente de susciter l'imagination par ses lecteurs de la scène appropriée ; ainsi « il donne libre cours à son inspiration et dresse sous nos yeux une toute autre composition, la quelle divertit d'autant plus le lecteur que le sujet est traité de manière radicalement différente³ » d'après l'analyse d'Albert

¹ Sylvain MENANT, « L'abbé du Bos, critique d'art », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2 (Vol. 111), DOI : 10.3917/rhlf.112.0259. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-2-page-259.htm>, p. 262. Dans cette étude, la reprise de la peinture chez l'abbé du Bos pour Rubens dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* est mise en parallèle avec la théorie postérieure de Diderot.

² Dans les *Salons*, Diderot s'appuie plusieurs fois sur Homère afin de décrire une scène idéale. Outre le *Combat de Diomède et d'Énée* de Doyen, il décrit les *Grâces enchaînées par l'Amour* de Carle Vanloo au Salon de 1763 en disant que « [c]'est ainsi que le bon Homère les imagina, et que la tradition poétique nous les a transmises » (DPV, XIII, 342) ; sur l'*Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux* de Lagrenée au Salon de 1767, il dit « Comparez ce tableau avec celui du poète [...] » (DPV, XVI, 119). Sur ce point de la culture de Diderot liée à Homère, voir les travaux de France MARCHAL, *La culture de Diderot, op.cit.*, p. 136-140.

³ Albert NAHON, « Le comique de Diderot dans les *Salons* », *Diderot Studies*, Vol. X, Otis Fellows, Diana Guiragossian (éd.), Droz, Genève, 1968, p. 127.

Nahon. La situation des figures dans la *Charité romaine* [Fig. 9] de Lagrenée au Salon de 1765 pose un problème d'imagination selon Diderot malgré l'excellence de l'expression des figures ; le salonnier juge ce peintre à titre d'exécutant de son idée à lui, et non comme un artiste de plein droit, créateur de son propre tableau : « ce n'est pas là le tableau que j'ai dans l'imagination. Je ne veux pas absolument que ce malheureux vieillard ni cette femme charitable soupçonnent qu'on les observe ; ce soupçon arrête l'action et détruit le sujet » (DPV, XIV, 90).

L'intervention imaginaire du salonnier ne se limite pas à la composition. En effet, Diderot se mêle aussi de différents détails picturaux : par exemple il critique l'expression de la *Femme représentant l'Étude* de Michel Vanloo au Salon de 1769 : « Si j'imagine un jour la physionomie vraie de l'Étude, ce ne sera pas celle-là » (DPV, XVI, 581). Mais ce genre de mécontentement touche même des détails architecturaux, par exemple devant l'*Intérieur de l'église de Sainte Geneviève* de Demachy exposé au Salon de 1761 : « J'avoue que si au lieu d'ouvrir une porte de dessous, on eût construit un grand et vaste escalier à la place de cette porte ; qu'on eût décoré cet escalier comme il convenait ; le morceau d'architecture en eût été mieux entendu et plus beau » (DPV, XIII, 252). En somme, à travers ses répétitions littéraires qui pallient le manque pictural, le salonnier recrée l'image dans son esprit, voire celui du lecteur, grâce à son imagination décrite et déployée dans ses *Salons* : le but de celle-ci réside dans l'évocation de l'effet pictural chez ses lecteurs malgré l'insuffisance de la scène représentée par les artistes.

8.2.3. La création romanesque : la mise en relation des scènes et du discours

Dans certains commentaires, Diderot propose des scènes de plus en plus éloignées de la toile, jusqu'à élaborer une œuvre alternative pour laquelle le tableau de départ n'aura été au fond qu'une inspiration. La liberté de l'écriture permet de rendre plus vivement l'illusion picturale d'une toile que personne ne peut voir physiquement, mais que tout lecteur pour concevoir, en imagination, nettement et de façon frappante¹.

Les œuvres de Greuze sont souvent concernées en particulier par cette création imaginaire plus profonde. En raccordant entre elles les scènes de genre de ce peintre, le

¹ Cette liberté littéraire peut être rapportée également à celle dérivée du genre littéraire spécifique des *Salons* – la lettre. Anne Elisabeth SEJTEN l'explique dans son *Diderot ou le défi esthétique, Les écrits de jeunesse 1746-1751, op. cit.*, p. 149 : « Proche du discours salonnier, la lettre, au dix-huitième siècle, désigne un genre littéraire reflétant les conditions semi-privées auxquelles se trouvait soumise la production intellectuelle de l'époque. [...] la plasticité du genre épistolaire donne en effet le droit à son auteur de choisir un style assez personnel. Cette liberté a certainement convenu merveilleusement au tempérament d'écrivain de Diderot, à son penchant pour le discours et la mise en scène, talents qui d'ailleurs se manifestent dans l'ensemble des genres dans lesquels, du roman à la critique, il s'aventure. »

salonnier fait apparaître que les différentes scènes familiales supposent une intrigue reliée en un feuilleton séquentiel dans une famille. Mais les peintures de Greuze suscitent chez Diderot l'imagination du discours des figures représentées : il s'imprègne de cette création imaginaire par un mécanisme d'« identification subjective avec les personnages et les situations dans les tableaux [the subjective identification with the characters and situations in the paintings¹] » afin d'éveiller *in fine* l'imagination de ses lecteurs comme s'ils étaient eux-mêmes introduits dans les situations picturales. Ainsi, le salonnier écrit tout au début de ses commentaires sur Greuze au Salon de 1765 : « Voici votre peintre et le mien ; le premier qui se voit avisé parmi nous de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman » (DPV, XIV, 177). L'imagination de Diderot dépasse le simple rapport complémentaire aux œuvres, elle établit son propre univers imaginaire en se fondant sur la scène représentée par Greuze. Notons cependant que Diderot atténue cette possibilité romanesque en utilisant le conditionnel, qui, tout en soulignant la proximité de ces toiles avec une histoire, met en avant la distance infranchissable qui demeure entre une succession d'image et une narration ordonnée ; nous pourrions suggérer que cette distance est précisément celle que le dispositif littéraire du Salon permet de franchir : en intégrant les toiles de Greuze dans un ensemble verbal, où la description nécessite déjà une forme de narration, Diderot rend possible la création de ponts pour relier les différentes scènes, et donc la naissance de quelque chose comme un roman fait à partir des toiles.

Ainsi, dans le *Salon de 1761*, le salonnier commence la mise en relation de scènes différentes de Greuze en décrivant l'*Accordée de village* [Fig. 13] : à la fin de son commentaire, il remarque la possibilité de critique en disant qu'« [o]n peut reprocher à Greuze d'avoir répété une même tête dans trois tableaux différents. La tête du père qui paye la dot est celle du père qui lit l'Écriture sainte à ses enfants [*La Lecture de la Bible*, 1755], et je crois aussi celle du paralytique [*La Piété filiale*, 1763, voir Fig. 98], ou du moins ce sont trois frères avec un grand air de famille » (DPV, XIII, 271).



Fig. 98 - Comparaison des têtes du père dans la *Lecture de la Bible* (1755), la *Piété filiale* (1763) et l'*Accordée de village* (1761)

¹ Alexandra K. WETTLAUFER, *In the mind's eye: The visual impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin*, op. cit., p. 97.

La ressemblance des têtes des trois pères ouvre la voie à une liaison narrative entre les toiles de Greuze, qui ne sera vraiment aboutie qu'avec le drame familial postérieur du *Fils ingrat* et du *Fils puni*. Mais déjà, cette remarque, qui peut sembler une simple critique d'un manque d'imagination ou d'effort du peintre (il a repris la même tête, peut-être le même modèle pour le père) suggère une possible cohérence : ce père est une allégorie de la figure paternelle, une figure récurrente placée dans différentes situations. Cette mise en relation forme la prémisse de la transformation aboutie en drame des scènes familiales de Greuze qui a lieu lorsque Diderot relie le *Fils ingrat* au *Fils puni* dans la description du deuxième, écrivant « Voilà le spectacle qui attend le fils ingrat » (DPV, XIV, 199).

Le salonnière utilise également son imagination devant les scènes familiales de Greuze pour créer un discours virtuel des personnages représentés : nous l'avons déjà vu en étudiant la sensation auditive dans les œuvres d'art, mais nous voudrions l'aborder à présent comme une pure création imaginaire de Diderot pensée pour éveiller l'imagination de ses lecteurs¹. Dans sa description de la *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* [Fig. 25] de Greuze au Salon de 1765, la démarcation entre l'imagination littéraire et la scène représentée devient de plus en plus vague. Diderot ne demeure plus en dehors de la peinture, il s'introduit lui-même dans la scène, il la vit, il parle avec la figure. Tout cela se déroule dans le but de renforcer l'illusion picturale, d'en déployer le potentiel par les mots, c'est « la preuve de l'illusion réussie² » de la part du peintre.

Affirmant par ses exclamations la possibilité littéraire de ce tableau au tout début de son commentaire – « La jolie élégie ! le joli poème ! la belle idylle que Gessner en ferait ! C'est la vignette d'un morceau de ce poète » (DPV, XIV, 179) –, le salonnière légitime son imagination littéraire face à cette toile en disant que « [l]e sujet de ce petit poème est si fin que beaucoup de

¹ Les discours virtuels des personnages imaginés par Diderot soulignent la description de la représentation picturale des peintres dans les *Salons*, et le salonnière n'hésite pas à l'écrire dès le *Salon de 1761* où il l'emploie même pour la peinture d'histoire, la *Décollation de Saint Jean de Pierre* : « Voici le discours qu'il fallait que je lusse sur le visage d'Hérodiade : "Prêche à présent. Appelle-moi adultère à présent. Tu as enfin obtenu le prix de ton insolence." » (DPV, XIII, 225-226). Dans le même *Salon*, le salonnière imagine la parole du père de l'*Accordée de village* de Greuze : « Il [le père] semble lui dire : Jeannette est douce et sage ; elle fera ton bonheur ; songe à faire le sien... » (DPV, XIII, 268). Cette imagination du discours des figures représentées se continue dans les scènes de genre de Greuze au Salon de 1765 : pour le *Fils ingrat*, « la mère et la sœur semblent par leur attitude chercher à les cacher l'un à l'autre ; celle-ci a saisi son frère par son habit et lui dit par la manière dont elle le tire : Malheureux ! que fais-tu ? tu repousses ta mère ! tu menaces ton père ! Mets-toi à genoux et demande pardon... » (DPV, XIV, 197), pour le *Fils puni*, « C'est sa mère qui le [le fils] reçoit ; elle se tait, mais ses bras tendus vers le cadavre lui disent : Tiens, vois, regarde : voilà l'état où tu l'as mis !... » (DPV, XIV, 199). Or, la sensation auditive créée à la lumière de l'imagination ne se concerne pas seulement à la parole humaine, elle apparaît même dans une imagination sur la voix animale de l'*Autre Portrait de Mme Greuze* exposé dans le même *Salon* : « Le chien que la belle main caresse est un épagneul à longs poils noirs, le museau et les pattes tachetés de feu. Il a les yeux pleins de vie ; si vous le regardez quelque temps, vous l'entendrez aboyer. » (DPV, XIV, 190-191).

² Roland VIROLLE, « Diderot : la critique d'art comme création romanesque dans les *Salons* (1765-1767) », *La Critique artistique : un genre littéraire*, op. cit., p. 158.

personnes ne l'ont pas entendu ; ils ont cru que cette jeune fille ne pleurait que son serin » (DPV, XIV, 182). Tout imprégné de la scène, Diderot anime la jeune fille, et entame sa conversation imaginaire avec elle. L'élément déclencheur du processus d'imagination se trouve dans ses expériences sensorielles grâce à l'illusion picturale réussie. C'est le cas de la sensation tactile : « [o]n s'approcherait de cette main pour la baiser, si on ne respectait cette enfant et sa douleur » (DPV, XIV, 180). Cette invention du salonnier, qu'on peut rapprocher de son intérêt pour « la figure féminine attirante [the attractive female figure¹] », nous rappelle le *male gaze* dont on a traité dans la deuxième partie au sujet de l'*Autre Portrait de Mme Greuze*. La figure féminine se présente sans cesse dans les *Salons* comme une source d'inspiration pour la création d'expériences auditives par le biais du discours². Face à la *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort*, l'invention d'un discours reflète non seulement la réussite de l'illusion picturale, mais aussi la séduction de la figure.

Le discours imaginé s'ouvre sur une interprétation de l'expression de la tête de cette fille : « Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie ! Que signifie cet air rêveur et mélancolique ? » (DPV, XIV, 180). La lecture de l'expression physique de la fille montre son passage « du simulacre pictural à une réalité poétique³ », alors que la figure devient personnage animé. Le salonnier prend une position d'interlocuteur en entrant « dans le monde psychologique et affectif des personnages représentés en usant d'une forme de narration omnisciente des tableaux, qui lui permet de relater les émotions et les pensées intérieures des personnages⁴ » selon l'analyse de Nathalie Kremer. La description littéraire de Diderot est centrée sur l'anecdote liée à l'amour de fille :

Eh bien, je le conçois, il vous aimait, il vous le jurait et le jurait depuis si longtemps ! Il souffrait tant ! le moyen de voir souffrir ce qu'on aime ! ... Et laissez-moi continuer ; pourquoi me fermer la bouche de votre main ? Ce matin, là, par malheur votre mère était absente ; il vint, vous étiez seule ; il était si beau, si passionné, si tendre, si charmant, il avait tant d'amour dans les yeux, tant de vérité dans les expressions ! il disait de ces mots qui vont si droit à l'âme ! et en les disant il était à vos genoux ; cela se conçoit encore ; il tenait une de vos mains, de temps en temps vous y sentiez la chaleur de quelques larmes qui tombaient de ses yeux et qui coulaient le long de vos bras. Votre mère ne revenait toujours point ; ce n'est pas votre

¹ Emma BARKER analyse les deux aspects de cette peinture de Greuze chez Diderot – sa structure dramatique qui donne une manière de lire sa peinture et l'intérêt pour la figure féminine – dans son introduction de *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

² Par exemple, dans le *Salon de 1763*, Diderot projette la figure d'Esther, « une femme charmante » (DPV, XIII, 350) pour lui, sur Sophie et enfin il dit : « Quel cris je pousserais ! Malheur à ceux qui ne seconderaient pas à mon gré mon inquiétude !... Belle Sophie, qui est le malheureux qui vous a causé de la peine ? » (DPV, XIII, 350). Au contraire, dans le *Salon de 1765*, le salonnier n'ose pas commencer son discours en face d'une figure moins charmante, Antiope : « je ne suis pas tenté de crier : Antiope, réveillez-vous ; si vous dormez un moment de plus, vous... C'est qu'elle n'est pas belle et que je ne me soucie pas d'elle » (DPV, XIV, 97).

³ *Le Musée retrouvé de Denis Diderot*, Yann le Pichon et Pierre Tyl, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Nathalie KREMER, *Traverser la peinture, Diderot-Baudelaire*, *op. cit.*, p. 58-59.

faute, c'est la faute de votre mère... Mais voilà-t-il pas que vous pleurez ! mais ce que je vous en dis n'est pas pour vous faire pleurer. Et pourquoi pleurer ? Il vous a promis, il ne manquera à rien de ce qu'il vous a promis. Quand on a été assez heureux pour rencontrer une enfant charmante comme vous, pour s'y attacher, pour lui plaire, c'est pour toute sa vie... [DPV, XIV, 180-181]

Le mélange des émotions intenses de la jeune fille – « Mais voilà-t-il pas que vous pleurez ! » – et des révélations de Diderot à la suite de la réaction de la fille – « Et laissez-moi continuer ; pourquoi me fermer la bouche de votre main ? » – renforce l'imagination des lecteurs comme s'ils parlaient eux-mêmes au personnage. Ensuite, c'est une question de la jeune fille qui permet au salonnier de poursuivre la révélation du récit représenté par le peintre :

Et mon oiseau ? ... Vous souriez... (Ah, mon ami, qu'elle était belle ! si vous l'aviez vue sourire et pleurer !) Je continuai : Eh bien votre oiseau ? Quand on s'oublie soi-même, se souvient-on de son oiseau ? Lorsque l'heure du retour de votre mère approcha, celui que vous aimez s'en alla. Qu'il était heureux, content, transporté ! Qu'il eut de peine à s'arracher d'auprès de vous ! ... Comme vous me regardez ! Je sais tout cela. Combien il se leva et se rassit de fois ! combien il vous dit, redit adieu sans s'en aller ! combien de fois il sortit et rentra ! Je viens de le voir chez son père, il est d'une gaieté charmante, d'une gaieté qu'ils partagent tous sans pouvoir [s'en] défendre... [DPV, XIV, 181]

Le discours imaginaire nous révèle « le fond de l'histoire ; la lecture littéraire de l'expression reconstitue le roman de cette jeune fille, qui a perdu tout autre chose que son oiseau¹ » selon l'analyse de Daniel Arasse. La toile devient un prétexte à l'imagination d'un récit, où la tristesse de la jeune fille n'est plus que symboliquement liée à la perte de l'oiseau : Diderot tisse autour de cette image tout un réseau allégorique et licencieux qui permet de proposer au lecteur une vraie nouvelle amoureuse. Le lecteur examine tout d'abord en pensée l'oiseau dans la peinture, puis imagine ce qui s'est passé entre la fille et son ami. Ici, nous pouvons nous demander d'où vient ce récit imaginaire et symbolique du salonnier : il existe non seulement « [u]ne tradition iconographique bien établie associ[ant] oiseaux en cage et (in)continence sexuelle de la femme² », mais aussi une allégorie sous-entendue dans les différentes de Greuze représentant une jeune fille, par exemple le *Miroir cassé* en 1763 ou *La cruche cassée* [Fig. 99, 100] en 1771. Diderot lie la mélancolie de la jeune fille à la perte de sa virginité ; « rien dans le tableau ne permet pourtant d'émettre une telle conjecture³ ».

¹ Daniel ARASSE, *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, op. cit., p. 39.

² Walter E. REX, « Diderot contre Greuze ? », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°24, 1998, doi : <https://doi.org/10.3406/rde.1998.1412>, p.14.

³ Laurence MARIE, « La scène de genre dans les *Salons* de Diderot », *Labyrinthe* [En ligne], 3 | 1999, mis en ligne le 07 février 2005, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/64> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.64, p.6.



Fig. 99 - Jean-Baptiste Greuze, *Le Miroir cassé*, 1763, Peinture à l'huile, 56 x 46 cm, Londres, The Wallace collection.
 Fig. 100 - Jean-Baptiste Greuze, *La Cruche cassée*, 1771, Peinture à l'huile, 109 x 87 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.

L'imagination littéraire sous forme du dialogue fait connaître l'origine du sentiment de la jeune fille, « et surtout, débordant en amont les limites du moment peint (le moment des larmes), il en [les larmes de la jeune fille] décrit la montée¹ », selon Bernard Vouilloux. L'histoire imaginée se poursuit par l'arrivée de la mère, écho, peut-être, du *Neveu de Rameau*². Dans le *Salon de 1765*, le salonnier finira cependant par consoler la jeune fille :

Vous me regardez encore ; est-ce qu'il me reste encore quelque chose à dire ? Ah, j'entends ; cet oiseau, c'est lui qui vous l'avait donné. Eh bien, il en retrouvera un autre aussi beau... Ce n'est pas tout encore ;

¹ Bernard VOUILLOUX, « La description du tableau : l'échange », *Littérature*, Octobre 1989, n° 75, La voix, le retrait, l'autre, Armand Colin, Paris, p. 33.
² Walter E Rex analyse les liens entre le *Neveu du Rameau* et la peinture de Greuze dans son étude, « Diderot contre Greuze ? », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, op. cit., p.14-15 : « On songe même au passage cynique du proxénète dans *Le Neveu de Rameau*, où le Neveu persuade la jeune fille de surmonter ses scrupules, afin de devenir la maîtresse d'un jeune homme riche. Le Neveu lit la pensée de la jeune fille, tout comme le fait le narrateur du tableau, puis mise sur sa vanité et sa cupidité. "Et maman qui me recommande tant d'être honnête fille ?" proteste faiblement la jeune fille du *Neveu du Rameau*, dont le Neveu a tôt fait de balayer les inquiétudes et les remords de conscience plutôt superficiels. Chose curieuse, la jeune fille du tableau, comme si elle empruntait au récit du Neveu, pose presque exactement la même question au narrateur, bien que cette question ne cadre guère avec le contexte : "Et ma mère ?". En fait, le rôle du narrateur dans l'article du *Salon* consacré à Greuze est à peine un peu moins cynique que celui du Neveu : il s'imagine jouant avec les sentiments de la jeune fille, manipulant ses réponses ; vers la fin, il semble même se moquer d'elle, suggérant qu'elle est une proie facile. » Le passage du *Neveu du Rameau* concerné, voir (DPV, XII, 93-94).

vos yeux se fixent sur moi et s'affligent ; qu'y a-t-il donc encore ? Parlez, je ne saurais vous deviner... Et si la mort de cet oiseau n'était que le présage... que ferais-je ? que deviendrais-je ? s'il était ingrat ?... Quelle folie ! Ne craignez rien, cela ne sera pas, cela ne se peut... — Mais, mon ami, ne riez-vous pas, vous d'entendre un grave personnage s'amuser à consoler une enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu'il vous plaira ? Mais aussi voyez donc qu'elle est belle ! qu'elle est intéressante ! Je n'aime point à affliger, malgré cela, il ne me déplairait pas trop d'être la cause de sa peine. [DPV, XIV, 181-182]

L'intérêt pour la figure féminine chez Diderot se manifeste encore une fois dans sa construction de l'imagination littéraire : malgré la raillerie de son ami Grimm, qui lui reproche de « s'amuser à consoler une enfant en peinture », il est incontestable que l'expression séduisante de cette fille l'invite à parler avec elle en imagination¹.

8.2.4. Voir dans le rêve : au-delà de la scène représentée

L'importance que prend l'imagination dans les *Salons* de Diderot en fait par moment un musée imaginaire, un cadre *ekphrastique* offert à un recueil de nouvelles, plus qu'un compte-rendu critique de productions artistiques. C'est surtout le cas dans le *Salon de 1765* où « Diderot culmine dans l'invention littéraire² » selon Élisabeth Lavezzi. Parmi les différentes manières dont le salonnier imagine dans ce *Salon*, il y a la mise en abyme par le rêve.

La définition du « Rêve » que Diderot rédige dans l'*Encyclopédie* peut expliquer son importance³, puisque cette question rejoint celle de l'imagination et celle, encore brûlante alors, du débat entre rationalisme et sensualisme. Selon le salonnier, les objets du réel nous frappent de jour, et opèrent un retour par l'imagination la nuit, sous la forme de ces rêves, images mal connues où nous restons en partie nous-mêmes tout en dépassant les limites physiologiques qui sont les nôtres dans l'état de veille. Dans ses *Éléments de physiologie*, Diderot mentionne la liaison entre l'expérience sensorielle et l'imagination dans le rêve en disant qu'« [e]n rêve, ce sont les sens qui disposent de l'imagination par la sympathie des organes et par la sympathie

¹ De même, un autre critique Mathon de la Cour remarque l'expression de cette fille dans sa *Troisième Lettre à Monsieur*****..., 1765, p. 5 : « On croit voir la nature : on partage la douleur de cette fille : on voudrait la consoler ; j'ai passé plusieurs fois des heures entières à la considérer attentivement ; je m'y suis enivré de cette tristesse douce et tendre qui vaut mieux que la volupté ; et je suis sorti pénétré d'une mélancolie délicieuse. »

² Élisabeth LAVEZZI, *Diderot et la littérature d'art, Aspects de l'interjette des premiers Salons, op. cit.*, p. 137.

³ Article « Rêve (*Métaphysique.*) », *L'Encyclopédie*, Volume XIV, 1765, p. 223a : « Rêve, s. m. (*Métaphysique.*) songe qu'on fait en dormant. L'histoire des *rêves* est encore assez peu connue, elle est cependant importante, non seulement en médecine, mais en métaphysique, à cause des objections des idéalistes ; nous avons en rêvant un sentiment interne de nous-mêmes, et en même temps un assez grand délire pour voir plusieurs choses hors de nous ; nous agissons nous-mêmes voulant ou ne voulant pas ; et enfin tous les objets des *rêves* sont visiblement des jeux de l'imagination. Les choses qui nous ont le plus frappé durant le jour, apparaissent à notre âme lorsqu'elle est en repos ; cela est assez communément vrai, même dans les brutes, car les chiens rêvent comme l'homme, la cause des *rêves* est donc toute impression quelconque, forte, fréquente et dominante. »

des objets » (DPV, XVII, 477). On comprend aisément l'utilité de la mise en abyme par le rêve au moment de rendre le tableau de Fragonard réel pour ses lecteurs : c'est que Diderot peut alors nager dans cet espace du rêve, qui prend le caractère d'un « libertinage mental, c'est un nouveau monde, d'une sensualité extrême¹ ». Par le rêve, le salonnier obtient la liberté littéraire et mentale² de transférer ses expériences sensorielles : selon l'expression de Jacques Chouillet, ce « recours à l'écriture onirique joue chez lui un rôle un peu comparable à celui du miroir magique dans les contes de fée ou encore au miroir qu'Alice est obligée de traverser pour entrer dans le pays des merveilles³ ».

Penchons-nous sur le rêve que décrit le salonnier en face de *Corésus et Callirhoé* [Fig. 46] de Fragonard en 1765. Au tout début du commentaire, Diderot souligne la nécessité de l'imagination parce qu'il n'a pas pu regarder ce tableau⁴ et il s'adresse ainsi à Grimm : « Il m'est impossible, mon ami, de vous entretenir de ce tableau ; vous savez qu'il n'était plus au Salon, lorsque la sensation générale qu'il fit, m'y appela » (DPV, XIV, 253). Le salonnier ajoute une caution philosophique à cette vision onirique, comme pour se défendre de présenter un simple délire, et pour rattacher sa description à une opération rationnelle avant le coucher : « je

¹ Alberto CASTOLDI, « Le savoir des émotions », *Diderot la pensée et le corps*, dirigé par Gianni Iotti, Cahiers de Littérature française, Università Degli Studi di Bergamo, Université Paris-Sorbonne, L'Harmattan, Paris, 2013, p. 9. Dans cette étude, Alberto Castoldi analyse de différentes positions des philosophes envers le rêve, y compris Diderot, voir p. 8 : « L'état de veille, pour Diderot, ne comporte pas nécessairement la prépondérance de la tête, et le sommeil celle des viscères. En ce qui concerne l'opposition tête/viscères les termes sommeil, rêve, veille finissent par devenir interchangeables : on peut rêver en état de veille et rêver éveillé ; d'Alembert rêve les yeux ouverts, et veille en songe ; il arrive même à découvrir la vérité en rêvant. Tandis que pour Hobbes et d'Holbach la relation entre la raison et l'imagination (veille et rêve) circule une tension dynamique qui donne lieu à un équilibre très instable. En effet, pour Diderot, l'opposition fondamentale n'est plus imputable à une condition physiologique, veille/sommeil, mais au rapport entre tête et viscères, où l'imagination n'a pas un rôle passif, mais créatif. »

² Selon Cyprien Lannoy, le rêve est aussi un outil pour la liberté philosophique, puisque « l'usage du rêve autorise Diderot à ne pas s'imposer de règles théoriques et à ne pas se limiter aux lois qui circonscrivent le travail des scientifiques. », voir Cyprien LANNOY, « La sensibilité épistémologie de Diderot : expression matérialiste d'un désir d'éternité », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 27 | 1999, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/911> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.911>, p. 77.

³ Jacques CHOUILLET, « La Poétique du rêve dans Les Salons de Diderot », *Stanford French Review*, VIII, Spring 1984, Stanford University, ANMA Libri & Co., 1984, p. 247.

⁴ Si on regarde les lettres de Diderot à Sophie Volland du 20 octobre au novembre 1765, nous pouvons nous rendre compte du fait que le salonnier a commencé à écrire son *Salon de 1765* qu'au milieu du mois d'octobre : dans la lettre du 20 octobre 1765, le salonnier entame sa lettre en disant qu'« [i]l y aura dimanche huit jours que je ne suis sorti du cabinet : l'ouvrage avance ; il est sérieux, il est gai ; il y a des connaissances, des plaisanteries, des méchancetés, de la vérité ; il m'amuse moi-même ; j'en ai pris un goût si vif pour l'étude, l'application et la vie avec moi-même, que je ne suis pas loin du projet de m'y tenir. » Voir *Œuvres complètes de Diderot : Correspondance. Correspondance générale*, Garnier Frères, Paris, 1876, p. 188. Or, en général, les tableaux du Salon sont exposés pendant un mois depuis le 25 août, le jour de la fête du roi. Grimm exprime son inquiétude le 15 septembre 1765 dans sa *Correspondance littéraire*, Volume 6, Garnier, Paris, 1878, p. 373 : « L'Académie royale de peinture et de sculpture a ouvert, le jour de la fête du roi, le Salon où elle expose tous les deux ans ses ouvrages aux regards du public. Le philosophe Denis Diderot, à qui j'ai accordé un brevet de mon grand-salonier, se met actuellement en état de vous rendre compte de cette exposition. Ainsi je ne dois pas empiéter sur ses droits. Je me contente de l'avertir tous les matins par un petit billet qu'il s'est passé vingt-quatre heures depuis la veille. »

vais vous faire part d'une vision assez étrange dont je fus tourmenté la nuit qui suivit un jour dont j'avais passé la matinée à voir des tableaux et la soirée à lire quelques *Dialogues de Platon* » (DPV, XIV, 253). Ce rêve est en cela conforme à l'article « rêve » de l'*Encyclopédie* où Diderot indique que le rêve comporte les objets frappants dont on a fait l'expérience durant le jour. La réussite de ce tableau fit entrer Fragonard à l'Académie¹. L'obscurité de l'histoire est mentionnée dans la préface de la tragédie *Corésus et Callirhoé* en 1740 par Monsieur de la Fosse² ; la toile représente en effet le sacrifice du prêtre Corésus pour sauver Callirhoé (d'après Pausanias, *Description de la Grèce*, livre VII, Chapitre XXI, traduite en 1731 par l'abbé Gedoyn³). Selon Danièle Cohn, cette « rareté, si on l'inscrit dans la production du peintre, jointe à la maîtrise qu'il révèle, recueille l'aura d'un commencement sans suite et accentue le sentiment d'étrangeté que l'on éprouve face à un artiste, qui, en quelque sorte, déçoit les attentes de ses contemporains mais s'impose d'emblée comme un "grand peintre"⁴ ».

Il n'est sans doute pas anodin que l'imagination de Diderot soit particulièrement mobilisée par une peinture dont le sujet, peu connu, a désarçonné les contemporains. S'introduisant dans la brèche d'un récit qui ne suggère rien à la mémoire, l'imagination purement créatrice peut faire son travail à partir de la toile, sans intermédiaire littéraire. Avant la description de la scène de Fragonard, le salonnier introduit lui-même : « *L'Antre de Platon*. Il me sembla que j'étais renfermé dans le lieu qu'on appelle l'antre de ce philosophe » (DPV, XIV, 253). En projetant différentes scènes sur le fond de la caverne avant d'en arriver à celle représentée par Fragonard, Diderot peut suggérer le déroulement de cette histoire en la mettant en abyme. La complicité entre la peinture et la caverne de Platon s'établit autour de l'imagination littéraire de Diderot, les lecteurs suivent son regard en s'introduisant eux-mêmes dans cette imagination. Le salonnier se trouve dans la caverne où ses mains et ses pieds sont enchaînés, et voit les spectacles sur la toile : « Aujourd'hui qu'il s'agit de tableaux, j'aime mieux vous en décrire quelques-uns de ceux que je vis sur la grande toile ; je vous jure qu'ils valaient bien les meilleurs du Salon » (DPV, XIV, 255).

Après l'entrée dans la caverne de Platon débute la conversation avec Grimm, qui fonctionne comme un fil d'Ariane, guidant l'imagination des lecteurs. Avant d'arriver au

¹ Les compliments se trouvent dans un autre critique anonyme, *Critique des peintures et sculptures de messieurs de l'Académie royale*, l'an 1765, Deloynes 8, 107, p. 30 et dans le *Mercure de France*, octobre 1765, p. 164-166.

² Antoine de LA FOSSE, *Corésus et Callirhoé*, chez Pierre Ribou, Paris, 1704, *Œuvre de Monsieur de la Fosse*, Les Tragédies de Monsieur de la Fosse, Paris, chez Pierre Ribou, 1706, Préface (sans page).

³ *Pausanias, ou voyage historique de la Grèce*, Traduit en français par M. l'Abbé Gedoyn, Paris, Chez F.G. Quillau, 1731. En ce qui concerne la scène de Fragonard, Jean Starobinski constate qu'elle fait référence à plusieurs textes en même temps. Voir son *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en rêve*, Paris, RMN, 1991.

⁴ Danièle COHN, *L'artiste, le vrai et le juste : sur l'esthétique des Lumières*, Éditions Rue d'Ulm/ Presses de l'École normale supérieure — musée du quai Branly, 2014, p. 117.

tableau de Fragonard, le salonnier relate une scène d'horreur dans laquelle « [il y a] un jeune homme, [...] qui versait d'un grand vase antique des flots de vin [...] à la bouche de quelques femmes aux yeux hagards [...]. Il s'enivrait avec elles, elles s'enivraient avec lui, et quand ils étaient ivres, ils se levaient et se mettaient à courir les rues en poussant des cris mêlés de fureur et de joie » (DPV, XIV, 255-256). Cette scène rappelle l'histoire tragique de Corésus et Callirhoé : Corésus, prêtre de Bacchus, ayant été rejeté par la jeune fille demande vengeance au dieu qui frappe de folie toute la ville ; un oracle révèle que la malédiction ne cessera qu'avec le sacrifice de Callirhoé. N'osant commettre ce meurtre, Corésus se tue tandis que la jeune fille le prend en pitié et se sacrifie. Après cette description du salonnier, Grimm la synthétise en tableaux : « Je dis que voilà deux assez beaux tableaux, à peu près du même genre » (DPV, XIV, 256). Diderot poursuit la description précise des deux figures principales, le jeune prêtre « plongé dans une ivresse plus dangereuse que celle du vin » (DPV, XIV, 256) qui s'adresse « à une jeune fille [...] qui refus[e] de l'entendre » (DPV, XIV, 256). ». Le sort de cette fille est révélé après la description du tumulte produit par les gens ivres :

Au milieu de ce tumulte, quelques vieillards que l'épidémie avait épargnés, les yeux baignés de larmes, prosternés dans un temple frappaient la terre de leurs fronts, embrassaient de la manière la plus suppliante les autels du dieu, et j'entends très distinctement le dieu ou peut-être le fripon subalterne qui était derrière la toile, dire : *Qu'elle meure, ou qu'un autre meure pour elle.* [DPV, XIV, 257]

Les lecteurs expérimentent une autre forme d'*ekphrasis*¹, où l'imagination, portée à un degré absolu, tourne à plein régime et sans entraves, au point que Grimm est obligé de rappeler son ami à la raison : « Mais, mon ami, du train dont vous rêvez, savez-vous qu'un seul de vos rêves suffirait pour une galerie entière ? » (DPV, XIV, 258). Cette remarque introduit discrètement la révélation qui aura lieu juste après, à savoir que la scène décrite par Diderot est en fait celle de Fragonard, ou du moins s'en rapproche par certains aspects. Au terme de l'*ekphrasis*, le salonnier conclut : « Voilà le théâtre d'une des plus terribles et des plus touchantes représentations qui se soient exécutées sur la toile de la caverne pendant ma vision » (DPV, XIV, 258). Suite à cette description décousue, surgit la question de son interlocuteur :

GRIMM. Mais dites-moi, mon ami, n'avez-vous confié votre rêve à personne ?

DIDEROT. Non. Pourquoi me faites-vous cette question ?

¹ Tout ce que Diderot décrit sous le prétexte du rêve compose une *ekphrasis* imaginaire en relatant tous les éléments précis des scènes précédentes de la peinture de Fragonard. De cette façon, « il [Diderot] compose un récit dans le temps comme une véritable *ekphrasis* [he composed a narrative in time as a real *ekphrasis*] », voir Lut Pil, « Clement Greenberg on narrative in painting », *Time, narrative and the fixed image*, sous la direction de Mireille Ribière, Jan Baetens, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2001, p. 100.

GRIMM. C'est que le temps que vous venez de décrire est exactement le lieu de la scène du tableau de Fragonard.

DIDEROT. Cela se peut. [...]

GRIMM. Voilà le tableau de Fragonard, le voilà avec tout son effet.

DIDEROT. En vérité ?

GRIMM. C'est le même temple, la même ordonnance, les mêmes personnages, la même action, les mêmes caractères, le même intérêt général, les mêmes qualités, les mêmes défauts. Dans la caverne, vous n'avez vu que les simulacres des êtres, et Fragonard sur sa toile ne vous en aurait montré non plus que les simulacres. C'est un beau rêve que vous avez fait, c'est un beau rêve qu'il a peint. Quand on perd son tableau de vue pour un moment, on craint toujours que sa toile ne se replie comme la vôtre, et que ces fantômes intéressants et sublimes ne se soient évanouis comme ceux de la nuit. [DPV, XIV, 258-262]

La clé de cette énigmatique rêverie se trouve dans la dernière réplique de Grimm : « [c]'est un beau rêve que vous avez fait, c'est un beau rêve qu'il a peint. » Présenté sous la forme d'une communion onirique entre les grands esprits, qui relève de l'affirmation de l'imagination comme force universelle qui peut être objective ou du moins partagée, le rapprochement entre Fragonard et Diderot sert à exprimer de la façon la plus vive qui soit l'effet du tableau. En effet, Diderot remonte à l'intention première, au rêve, en niant l'intermédiaire matériel de la toile, et permet ainsi à son lecteur de communier à son tour directement avec l'intention du peintre. Un postulat fondamental sous-tend tout ce passage onirique : l'imagination, quand on sait l'utiliser, fonctionne de la même façon chez tout le monde. De même qu'il est possible à Diderot de reconstituer la toile et sa composition à partir des quelques descriptions qu'il a entendues, de même le lecteur peut reproduire mentalement les toiles que lui décrit le salonnier. Le rêve agit donc ici comme une mise en abyme concrète de l'expérience proposée par Diderot.

En outre, comme Grimm le souligne en mettant en relation le tableau vu un instant et les fantômes de la nuit, ce dispositif du rêve imaginaire a également le but de « lutter contre l'évanescence rétinienne¹ » selon l'expression Pierre Hartmann. Afin de fixer l'image dans la tête du spectateur, le salonnier n'hésite pas à faire appel à des procédés imaginaires : son rêve, mais aussi à la conversation avec son ami Grimm. Sous la forme du dialogue, « c'est lui qui s'exprime dans cette imagination protéiforme² » à travers les figures de lui-même et de son ami. Une sorte de bipartition se fait dans l'imagination : moi qui rêve, lui qui l'identifie à la peinture. Mais ces procédés reflètent l'intention de Diderot de transmettre la beauté artistique aux lecteurs comme il le dit par la bouche de Grimm : « Quoi qu'ils [des juges] en disent, croyez

¹ Pierre HARTMANN, *Diderot, la figuration du philosophe*, op. cit., p. 112.

² Danièle COHN, *L'artiste, le vrai et le juste : sur l'esthétique des Lumières*, op. cit., p. 121.

que vous avez fait un beau rêve et Fragonard un beau tableau » (DPV, XIV, 264). Dans le rêve et dans le tableau, le salonnier dégage le beau, autrement dit l'effet pictural.

8.2.5. Création imaginaire dans le paysage de la « Promenade Vernet »

Ce *leitmotiv* de la transmission de l'effet pictural va plus loin dans la « Promenade Vernet » au Salon de 1767, puisque ce passage ne possède pas de sources, picturales ou autres, auxquelles on peut se référer. Autrement dit, les paysages de la « Promenade Vernet » sont une pure fiction, qui prend la forme d'une promenade imaginaire avec un abbé, inspirée par les paysages de Vernet.

D'où vient cette idée de la promenade qui présuppose avant tout l'entrée dans les paysages ? Rappelons d'abord que le paysagiste Vernet a été consacré comme démiurge ; dans le *Salon de 1763*, le salonnier fait même allusion à Prométhée en disant qu'« [i]l a volé à la nature son secret : tout ce qu'elle produit, il peut le répéter¹ » (DPV, XIII, 388). Par cette aptitude, le paysagiste fait entrer le spectateur dans sa scène pittoresque².

Dans la « Promenade Vernet », Diderot et son compagnon parlent d'une variété de sujets (l'art, la nature, le sublime, la littérature, la politique...). C'est la raison pour laquelle le commentaire des Vernets est si abondant³. Toutefois l'entreprise de Diderot ne réside pas avant tout dans la digression littéraire, mais plutôt dans la transmission de ses expériences sensorielles en face des scènes pittoresques de Vernet. La valeur de la promenade est dans « la réactualisation de l'expérience sublime des tableaux de Vernet⁴ » selon Jan Blanc. Ainsi, entrant dans la nature de Vernet, le salonnier oublie lui-même qu'il fait face à un tableau par la magie picturale de ce paysagiste grâce à laquelle « on explore la vérité sensible du monde⁵. »

Il est incontestable que l'imagination de la promenade se base d'abord sur les toiles elles-mêmes, qui parviennent à faire oublier la réalité au spectateur : cette caractéristique montre inversement que l'absence de la magie picturale n'aurait pas permis à Diderot de créer la « Promenade Vernet ». Au cours de cette excursion, il ne cesse d'exprimer ses expériences

¹ Si l'on se reporte à la note n° 72 (DPV, XIII, 388), on peut repérer la trace de ces idées de Diderot : « Le peintre ou le poète démiurge, “véritable Prométhée”, est une idée que Diderot doit à Shaftesbury (*Characteristics*, I, 207). Il n'a cessé de l'amplifier dans ses écrits sur le théâtre (*Entretiens sur le Fils naturel*, DPV, X, 128), dans l'*Éloge de Richardson* (DPV, XIII, 195), dans les *Salons*. Tout ce mouvement lyrique rappelle, pour ce qui est du décor et de l'exaltation, le célèbre passage sur les “mœurs poétiques” dans le Discours *De la poésie dramatique* (DPV, X, 400-401), mais l'accent est mis ici davantage sur le rôle personnel du créateur, qui s'est rendu maître de la sensibilité du spectateur. »

² « [O]ubliant tout à coup que vous examinez un morceau de peinture, vous vous écrierez, comme si vous étiez placé au haut d'une montagne, spectateur de la nature même : Ô le beau point de vue ! » (DPV, XIII, 388-389).

³ 38 pages sur un ensemble de 293 pages dans les éditions Seznec.

⁴ Jan BLANC, « Diderot et le sublime d'écrivain », *Diderot et le temps, op. cit.*, p. 252.

⁵ Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en rêve, op. cit.*, p. 29.

sensorielles des phénomènes naturels comme l'écoute de la cascade, l'ascension de la montagne ou la vue de la lune, la nuit. Le texte du salonnier fonctionne comme un auxiliaire qui aide les lecteurs à ressentir ces phénomènes naturels. À cet égard, Diderot joue le « rôle d'éveilleur de conscience et de montreur de vérités¹ » en proposant à ses lecteurs tantôt de réfléchir sur les différentes idées dont il discute avec l'abbé, tantôt de tourner leurs yeux vers les paysages mêmes.

Au début du commentaire sur Vernet dans le *Salon de 1767*, Diderot annonce son départ avec son compagnon : « Nous voilà partis. Nous causons. Nous marchons » (DPV, XVI, 175). La bordure de la toile disparaît, et nous entrons dans un premier site pittoresque [Fig. 101], que le salonnier/promeneur décrit comme s'il était au milieu de la scène.



Fig. 101 - Promenade Vernet – premier site, *La Source abondante*, 1766, Peinture à l'huile, 44, 6 x 35, 2 cm, Collection particulière (France).

¹ Pierre HARTMANN, *Diderot, la figuration du philosophe*, op. cit., p. 132.

Le parcours du regard est arrêté par l'interrogation de l'abbé sur ce paysage : « Quel est celui de vos artistes, me disait mon cicerone, qui eût imaginé de rompre la continuité de cette chaussée rocailleuse par cette touffe d'arbres » (DPV, XVI, 176). La question rhétorique du guide vise à défendre la beauté insurpassable de la nature, dont l'inventivité dépasse ce que peuvent produire les plus grands peintres. Ce passage se dote d'une certaine ironie pour le lecteur qui sait, ou devine, que la description est celle d'un tableau et que la remarque fanfaronne du « cicerone » est erronée.

Diderot utilise dans la « Promenade Vernet » plusieurs moyens pour renforcer l'imagination du lecteur. On peut interpréter de cette manière la précision avec laquelle le salonnier décrit le lieu où se situent les interlocuteurs : « L'espace compris entre les roches au torrent, la chaussée rocailleuse et les montagnes de la gauche formaient un lac sur les bords duquel nous nous promenions. C'est de là que nous contemplions toute cette scène merveilleuse » (DPV, XVI, 177). Le lecteur est ainsi invité à adopter cette perspective comme s'il devenait leur compagnon de promenade. L'usage des temps verbaux contribue également à cette transmission de l'imagination. Par la suite, la conversation sur la comparaison entre la peinture de Vernet et la nature se poursuit jusqu'au moment où elle est interrompue par la beauté du site. Enfin, l'apparition des élèves de l'abbé met un premier terme à la description : « les jeunes disciples de l'abbé, couraient de droite et de gauche, gravissaient sur les roches, et leur instituteur craignait toujours ou qu'ils ne s'égarassent, ou qu'ils ne se précipitassent ou qu'ils n'allassent se noyer dans l'étang » (DPV, XVI, 178). Avec ces disciples, les promeneurs sont partis pour le deuxième site par « des sentiers étroits et tortueux » (DPV, XVI, 179).

Après l'arrivée au pied des montagnes du deuxième site, Diderot et son cicerone ordonnent aux enfants « de s'asseoir et de [les] attendre » (DPV, XVI, 181) : cette imagination littéraire crée le fondement d'une antépiphere de la balade de ce deuxième site étant donné que les promeneurs arrivent à retrouver ces enfants à la fin de ce passage. Laisant ces enfants à côté, la description pittoresque de la promenade se poursuit :

Ensuite nous nous mîmes à grimper par ce chemin difficile. [...] Après une marche assez longue, nous nous trouvâmes sur une espèce de pont, une de ces fabriques de bois, hardies et telles que le génie, l'intrépidité et le besoin des hommes en ont exécuté dans quelques pays montagneux. Arrêté là, je promenai mes regards autour de moi et j'éprouvai un plaisir accompagné de frémissement. [...] Devant moi, comme du sommet d'un précipice, j'apercevais les deux côtés, le milieu, toute la scène imposante que je n'avais qu'entrevue du bas des montagnes. [...] Cependant je traverse cette longue fabrique, et me voilà sur la cime d'une chaîne de montagnes parallèles aux premières. [...] Je vais. Je descends ; et après une route longue et pénible à travers des ronces, des épines, des plantes et des arbustes touffus, me voilà

au côté gauche de la scène. Je m'avance le long de la rive du lac formé par les eaux du torrent, [...]. [DPV, XVI, 181-183]

L'aventure en montagne se déroule de cette manière, au point que le promeneur Diderot obtient la perspective du sommet de la montagne comme dans un premier site et enfin qu'il descend de cette montagne, puis fait face à un lac. Selon Daniel Arasse, à travers le changement du temps des verbes du passé simple au présent, nous pouvons voir que « Diderot substitue à la géométrie de la surface picturale parcourue par le regard du spectateur immobile, le parcours des “chemins” de l'œuvre par le corps même du spectateur devenu promeneur ; et il nous transcrit ce parcours dans sa réalité “vécue”.¹»

L'ambiance de la balade change au troisième site [Fig. 102] où ils arrivent au bord de la mer. Diderot ressent « de la lassitude » (DPV, XVI, 188) et il découvre le château.



Fig. 102 - Promenade Vernet – troisième site, *Une Marine au coucher de soleil*, 1765, Peinture à l'huile, 64, 9 x 80, 8 cm, Commerce d'art.

Ils se reposent avant d'embarquer sur une nacelle pour aller au pied du château : « Nous nous étions assis ; nous nous reposons de notre côté ; [...]. Nous voilà embarqués, et vingt lorgnettes d'opéra braquées sur nous, et notre arrivée saluée par des cris de joie qui partaient de la terrasse et du sommet du château » (DPV, XVI, 189). Malgré ce déplacement et les saluts des gens au château, le salonnier se sent ennuyé dans ce site, il finit sa promenade en se tournant plutôt vers

¹ Daniel ARASSE, « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », *Scolies, Cahiers de Recherche de l'École normale supérieure*, op. cit., p. 134.

un repos imaginaire : « J'étais las ; mais j'avais vu de belles choses, respiré l'air le plus pur et fait un exercice très sain. Je soupai l'appétit, et j'eus la nuit la plus douce et la plus tranquille. Le lendemain en m'éveillant, je disais, voilà la vraie vie, le vrai séjour de l'homme » (DPV, XVI, 190).



Fig. 103 - Promenade Vernet – quatrième site, *Les occupations du rivage*, 1766, Peinture à l'huile, 49 x 39 cm, Collection particulière (Paris).

La déambulation dans le quatrième site [Fig. 103] se déroule à partir de la rêverie, ce fameux dispositif qui a été employé dans la description de *Corésus et Callirhoé* de Fragonard. Sans évoquer l'existence de l'abbé, Diderot commence : « J'en étais là de ma rêverie, nonchalamment étendu dans un fauteuil, laissant errer mon esprit, à son gré ; [...] mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable, [...]. Où suis-je dans ce moment ? qu'est-ce qui m'environne ? je ne le sais, je l'ignore » (DPV, XVI, 191). La rêverie se substitue à l'introduction de cet environnement pittoresque. Puis vient le réveil par la description de la scène : « Un bruit entendu au loin, c'était le coup de battoir d'une blanchisseuse, frappa

subitement mon oreille ; et adieu mon existence divine » (DPV, XVI, 192). Le plaisir qu'il a vécu dans son rêve en regardant un paysage admirable est devenu réel, et le salonnier décrit la scène pittoresque qu'a fait naître son expérience auditive.

Dans le sixième site, l'adresse au lecteur est beaucoup plus directe, puisque le salonnier commence ainsi : « Imaginez à droite la cime d'un rocher qui se perd dans la nue » (DPV, XVI, 210). La responsabilité de faire une image pittoresque est déléguée cette fois aux spectateurs : « Si vous ne faites pas un effort pour vous bien représenter ce site, vous me prenez pour un fou, lorsque je vous dirai que je poussai un cri d'admiration et que je restai immobile et stupéfait » (DPV, XVI, 211). L'admiration de la nature se répète, elle est étayée par le silence, la stupéfaction béate de Diderot. Une sorte de lassitude pour la description pittoresque, ou d'aveu de ses limites, se manifeste dans ce site : « comment pourrais-je vous rendre la variété des sensations délicieuses dont ces mots répétés en cent manières diverses étaient accompagnés » (DPV, XVI, 211). Enfin, la révélation de la nature picturale de la promenade intervient :

Oui, mon ami, l'artiste. Mon secret m'est échappé, et il n'est plus temps de recourir après. Enchaîné par le charme du *Clair de lune* de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent : que je m'étais supposé devant la nature, et l'illusion était bien facile ; et tout à coup je me suis retrouvé de la campagne, au Salon... [...] Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art ; ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler. [DPV, XVI, 223-224]

En dépit de cette révélation, le septième tableau prend une place importante dans l'esthétique du salonnier parce qu'il y avoue une forme d'impuissance littéraire : « Mais que signifient mes expressions exsangues et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie » (DPV, XVI, 225). Ce paysage de Vernet est « le plus beau de Vernet » (DPV, XVI, 226), c'est ainsi que le salonnier continue à assurer qu'« il faut le voir » (DPV, XVI, 226). Le lecteur ne peut donc plus entrer dans cette scène pittoresque par son imagination littéraire ; l'expérience sensorielle du salonnier ne nous atteint plus.

Ce constat d'échec sera cependant relativisé dans une nouvelle phase de la description des paysages de Vernet, où Diderot a recours au rêve comme sa description du *Corésus et Callirhoé* au Salon de 1765 :

J'ai passé la nuit la plus agitée. C'est un état bien singulier que celui du rêve. Aucun philosophe que je connaisse n'a encore assigné la vraie différence de la veille et du rêve. Veillé-je, quand je crois rêver ? rêvé-je, quand je crois veiller ? qui m'a dit que le voile ne se déchirerait pas un jour, et que je ne resterais pas convaincu que j'ai rêvé tout ce que j'ai fait réellement tout ce que j'ai rêvé. Les eaux, les arbres, les forêts que j'ai vus en nature, m'ont certainement fait une impression moins forte que les mêmes objets en

rêve. J'ai vu ou j'ai cru voir, tout comme il vous plaira une vaste étendue de mer s'ouvrir devant moi.
[DPV, XVI, 230]

Plongé au milieu de son rêve, Diderot ne distingue pas le songe de la veille, il souligne même que la nature en rêve lui semble plus forte que celle du réel. Le salonnier continue à partager son expérience du naufrage dans lequel son regard est notamment arrêté par le spectacle tragique des personnages. L'ébranlement sentimental apparaît au point qu'il verse des larmes : « Je voyais toutes ces scènes touchantes, et j'en versais des larmes réelles » (DPV, XVI, 231). Entre veille et sommeil, entre la peinture et le rêve, nous ressentons les sensations que Diderot a vécues devant les paysages de Vernet. Au-delà de la mise en abyme par l'imagination purement littéraire, le salonnier nous invite encore une fois à nous mettre à sa place en nous plongeant dans sa rêverie nocturne. En conclusion, Diderot souhaite une bonne nuit à Grimm : « Adieu, mon ami. Bonsoir et bonne nuit. Et songez-y bien soit en vous endormant, soit en vous réveillant, et vous m'avouerez que le traité du beau dans les arts est à faire, après tout ce que j'en ai dit dans les *Salons* précédents, et tout ce que j'en dirai dans celui-ci » (DPV, XVI, 237). En partant lui-même cette fois vers le rêve, le lecteur veillera ou sommeillera au sein de la réflexion sur l'imagination de Diderot, et de son esthétique telle qu'elle est déployée dans ses *Salons* pour transmettre ses expériences sensorielles.

Conclusion

L'imagination chez Diderot est le vecteur essentiel de l'expérience sensorielle du salonnier, sans laquelle la transmission des cinq sens, telle qu'on l'a étudiée plus tôt, ne pourrait être possible. C'est en dépassant l'objectif premier (de simple description des sens éveillés face aux toiles) que le salonnier parvient à rendre l'effet que les œuvres ont sur les sens. Ce dépassement se fait par l'imagination, et vers elle, puisque Diderot vise explicitement une mise en mouvement de l'imagination de ses lecteurs. Avec son arme qu'est l'écriture, cet écrivain établit son microcosme esthétique : il ne reste pas dans la mémoire passive de sa visite, il invente, use de son imagination active à la lumière de sa visite au Louvre. Le salonnier dévoile ses différentes stratégies pour transférer l'effet pictural : il complète les manques de la scène en imaginant le moment approprié à l'histoire, repère les éléments précis à compléter en proposant son imagination alternative. En outre, en entrant lui-même dans la scène, il élargit le champ de l'imagination en inventant les discours de certains personnages, voire en parlant lui-même avec la figure représentée. Tout absorbé dans le rêve, le salonnier transmet efficacement l'histoire peu connue de *Corésus et Callirhoé* en passant par la caverne de Platon. Enfin, entre la

promenade imaginaire et les paysages réels de Vernet, il arrive à un comble de son imagination littéraire en juxtaposant les composantes picturales dans les scènes pittoresques et sa propre promenade avec des compagnons imaginaires. Jusqu'à la fin de son corpus, Diderot exhorte ses lecteurs à ressentir son rêve de naufrages, voire à rêver ou veiller tout en réfléchissant sur son esthétique, qu'il ne se décourage jamais de définir.

Conclusion

Nous arrivons enfin au terme de notre visite des *Salons* (du Salon au Louvre). Le sens de la visite était clair : autour d'un axe central (la vue), nous avons suivi notre guide, Diderot, qui explore la façon dont les œuvres d'art sollicitent les divers sens. Tous les arts exposés au XVIII^e siècle sont examinés, feuilletés pour ainsi dire, sous la tutelle du regard, c'est-à-dire de l'écriture, diderotien. Le parcours en compagnie de ce salonnier, qui esquisse, dans son *Salon de 1763*, un portrait du critique idéal, nous a conduit à passer au crible l'ensemble de ses expériences sensorielles en adoptant sa perspective comme spectateur, critique d'art et écrivain. Cette démarche souligne la position paradoxale des lecteurs et des spectateurs : restant sous l'influence des sensations de Diderot, l'autorité *absolue et omniprésente* de ce salonnier les conduit à s'imprégner totalement – parfois même aveuglement – de ses expériences sensorielles. Nous devenons, à notre tour, le « Vertumne » imparfait que Diderot recherche, en adoptant les rôles du salonnier, de son compagnon virtuel, de son interlocuteur en nous prétendant des personnages picturaux, d'artistes, Grimm destinataire, finalement les lecteurs de sa correspondance – à distance de l'espace et du temps des *Salons*.

La vue : le fondement de l'appréciation esthétique

La vue, indispensable, constitue le prisme à travers lequel l'art se révèle à nous. Ce postulat forme le socle de notre délibération sur les multiples façons dont Diderot appréhende visuellement les toiles dans les *Salons*. Les trois axes de notre réflexion ont esquissé les trois temps de l'appréciation visuelle : l'entrée dans le Salon, lors de laquelle nous attendons de voir les œuvres ; l'observation directe (vis-à-vis des œuvres) et enfin une immersion dans l'interprétation visuelle (dans les œuvres d'art).

Dans un premier temps, c'est l'importance de la vue que nous avons éclairée, en nous intéressant à ses soubassements philosophiques. Encore à l'orée du Salon, nous sommes parvenue à nous faire une idée précise de ce que Diderot voyait au moyen de la configuration matérielle de l'époque, notamment l'accrochage réalisé par le tapissier et le livret distribué à l'entrée. Malgré la rigidité apparente de cet accrochage, la disposition des œuvres offre un éventail d'interprétations possibles à travers les yeux du salonnier. Diderot ne se contente pas d'un rôle passif face aux règles de symétrie, de comparaison, ou de hiérarchie des genres. Il scrute l'orchestration visuelle, la déchiffre, apostrophant le tapissier Chardin « d'un trait d'espiègle », et marque ainsi son désaccord sur l'agencement des œuvres, ou encore lorsqu'il emploie l'expression « Hors du Salon » pour reléguer certaines toiles à l'oubli visuel. En outre, le livret, rempli des tableaux numérotés, reflète aussi la réalité spectaculaire telle que Diderot l'a perçue. Le salonnier a lui-même disposé littérairement les œuvres d'après ses souvenirs dans

les comptes rendus qu'il a rédigés des salons, une fois de retour à son bureau. Le support écrit lui permettait également de noter les retards dans l'arrivée de certains tableaux, par une comparaison avec la liste que le livret de l'exposition présentait. L'impression subjective de Diderot est ainsi cruciale, ses préférences visuelles présidant à la manière dont il a retranscrit ses pérégrinations artistiques.

Le regard esthétique de Diderot est influencé par de nombreux facteurs avant de cristalliser le contenu du tableau. Les interprétations visuelles se forment au seuil de l'appréciation picturale, demeurant primordiales, car la vue du salonnier ne se fixe pas encore sur l'effet produit dans la peinture. L'approche visuelle des œuvres d'art par Diderot comprend trois dimensions critiques : la distance entre le spectateur et le tableau ; l'arrêt, l'attachement, l'attraction et l'appel exercés par la peinture ; enfin, le regard conduit par l'écriture du salonnier. En distinguant l'œuvre qui évoque l'effet pictural de loin de celle de près, nous avons constaté que la gestion de la distance entre le regard du spectateur Diderot et la peinture exposée joue un rôle clé pour exhausser l'effet pictural. Le mouvement des yeux devient crucial, notamment lorsqu'il s'agit d'apprécier une nature morte, où les objets n'apparaissent pas dotés de mouvement propre. De plus, la distance psychologique entre le spectateur et le tableau est également un facteur déterminant dans la perception de l'effet artistique. D'autres éléments, tels que les composantes picturales – la figure, la technique du peintre, la vivacité de la couleur et ses nuances, le voile qui met paradoxalement en relief la chair, et même le repos du regard – captivent l'appréciation sensorielle de Diderot. Ce dernier aspect s'exprime dans l'écriture du salonnier, qui recourt à diverses tonalités – admirative, péjorative, impérative – afin d'exprimer ses impressions visuelles.

Plus le spectateur s'approche de la toile, plus son regard s'y attarde. En contemplant l'œuvre, son œil se meut selon les directives de Diderot, et les endroits variés où se pose le regard sont ceux que nous indique le salonnier, qui nous invite à fixer un point précis, à épouser l'allure singulière de son regard, de droite à gauche ou de gauche à droite, et nous focaliser d'abord sur le centre de la toile. Nos yeux, dans les traces des siens, explorent les dimensions de plan et de perspective des peintres, s'attardent avec délices sur les détails minutieux des œuvres pour atteindre le plaisir visuel qu'elles délivrent. Les divers effets des composantes du tableau exercent leur influence sur les yeux du salonnier : un coup d'œil sur l'ensemble de la toile, l'effet piquant aux yeux, le papillotage causé par la saturation des objets, ou encore une impression de blessure due aux éclats de couleur. Cette corrélation organique entre les différentes composantes guide le regard du spectateur et ouvre à la réception des tableaux exposés.

Les autres sens : à l'intersection de la vue

En dépit de la prééminence accordée à la vue dans la critique d'art, la hiérarchie des sens est mise à l'épreuve à l'époque de Diderot jusqu'à changer le paradigme précédent¹ ; cette hiérarchie établie depuis l'Antiquité et renforcée à l'époque de la Raison par des philosophes tels que Descartes. Cette remise en question s'ancre dans les écrits philosophiques de Diderot, notamment dans la *Lettre sur les aveugles* et la *Lettre sur les sourds et muets*. Ce questionnement s'étend de Condillac à Kant, qui réévalue l'ouïe et le toucher aux côtés de la vue, les considérant comme des sens objectifs car ils « conduisent par la réflexion le sujet jusqu'à la connaissance de l'objet comme d'une chose hors de nous² ». Reste que la revalorisation des sens du goût et de l'odorat est tardive³.

Indéniablement, la souveraineté de la vue demeure un élément incontournable pour l'appréciation des peintres du XVIIIe siècle, et c'est pourquoi nous avons longuement examiné la vue. En explorant l'intersection de la vue (qui donne accès à la représentation) avec les autres sens (qui, associés à la vue, fournissent l'évocation littéraire), les expériences sensorielles de Diderot nous sont devenues accessibles et nous invitent à ressentir les œuvres dans toutes leurs dimensions sensorielles. Une coalescence sensorielle se fait jour au travers des comptes rendus du salonnier, qui nous plongent dans une sorte d'expérimentation synesthésique : par la perception visuelle et l'illusion sensorielle liée, un libre jeu de nos sens prend place, s'enrichit et s'intensifie au travers de l'écriture de Diderot.

¹ Nous renvoyons à l'analyse de Géraldine PUCCINI – dont nous avons traité dans l'introduction de la thèse – afin de préciser ce paradigme, décrit dans la préface au *Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., 2013, p. 8 : « La vue et, à moindre degré, l'ouïe sont traditionnellement considérées comme plus nobles que le toucher, le goût et l'odorat. La cause en réside essentiellement dans le rapport des sens au corporel (au matériel) ou à l'intellect. Du point de vue de leur aptitude à la théorisation, c'est la vue qui joue un rôle paradigmatique. À partir du XVIIIe siècle s'ajoutent l'ouïe et le toucher. Le goût et le toucher forment une autre paire, plus puissante que les autres sens, lorsqu'il s'agit de dire le désir et le plaisir, mais, reliés au « bas corporel », ils ont été décriés. »

² Bernard VALADÉ, « Les cinq sens : diversité et divergences de savoirs désunis », *Hermès, La Revue*, 2016/1 (n° 74), p. 39. DOI : 10.3917/herm.074.0031. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-1-page-31.htm>

³ La réhabilitation des autres sens, notamment ceux du goût et de l'odorat, traditionnellement considérés comme inférieurs aux sens nobles tels que l'ouïe et la vue, s'est réalisée relativement récemment. Voir l'analyse d'Éric LETONTURIER et Brigitte MUNIER pour « Introduction. La sensorialité, une communication paradoxale », *Hermès, La Revue*, 2016/1 (n° 74), DOI : 10.3917/herm.074.0017. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-1-page-17.htm>, p. 20 : « L'estime rendue aujourd'hui à l'odorat donne lieu à un ensemble d'initiatives ludiques, pédagogiques ou thérapeutiques censées révéler les bienfaits à tirer de l'affinement de son usage ; les découvertes en neurosciences touchant la richesse complexe du système olfactif ne sont point étrangères à cette volonté de revalorisation non plus que le retentissement du prix Nobel de médecine reçu par Richard Axel et Linda Buck pour leur découverte d'une nouvelle famille multigénique propre à encoder les récepteurs des odorants. [...] L'univers du goût est aussi vivant et innovant avec les expériences culinaires inédites de la cuisine moléculaire dont Raphaël Haumont nous offre les promesses gustatives. » Voir pour le sens du goût dans la même revue, Raphaël HAUMONT, « “Ça sent bon chez toi... Je vais mal manger !” », *Hermès, La Revue*, 2016/1 (n° 74), p. 129-131. DOI : 10.3917/herm.074.0129. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-1-page-129.htm>

Les expériences propres aux sens qui se trouvent au bas de la hiérarchie s'imposent dans les *Salons* : Diderot traduit dans ses écrits ses propres impressions olfactives et gustatives, éveillées par les tableaux exposés : à la vue de ces des derniers, le salonnier se penche sur les odeurs et les goûts manifestement présents dans la représentation picturale. Certains éléments évoquent l'odorat, que ce soit à travers la représentation de la maladie ou par des effluves propres émanant la peinture elle-même. Le goût, quant à lui, se révèle de manière flagrante, notamment dans les natures mortes de Chardin où les aliments représentés stimulent la sensation gustative. Diderot, en tant que spectateur et critique d'art, emploie des termes gustatifs pour ironiser sur certaines œuvres qu'il juge mal exécutées.

L'expérience sensorielle s'oriente ensuite vers le toucher, un sens qui exige une proximité physique/psychologique du spectateur : nous sommes incités à nous approcher, voire à imaginer toucher les objets dépeints. Au cœur de cette exploration tactile réside la notion de la chair, qui prend différents sens selon les objets représentés : pour les natures mortes, la chair des animaux ou des aliments suscite l'envie de toucher, tandis que la chair des figures humaines est décrite avec différents attributs comme la mollesse, la fermeté et la transparence¹. Diderot invite le spectateur à solliciter le sens du toucher et facilite ainsi la transmission de ses propres impressions tactiles. Cette audace tactile face aux peintures reflète la représentation minutieuse des peintres, tout en mettant en lumière diverses caractéristiques du toucher telles que la finesse ou l'épaisseur, la légèreté ou la lourdeur, la souplesse ou la raideur, le sec ou le mouillé, ainsi que les sensations de vapeur, de froid ou de chaleur.

Les descriptions de Diderot sont souvent émaillées d'impressions auditives, comme en témoigne son intérêt pour le « clavecin oculaire » [Fig. 104] du père Castel, un sujet qu'il aborde dans sa *Lettre sur les sourds et muets* ainsi que dans le *Rêve de d'Alembert*. Diderot conjugue l'ouïe et la vue, définissant cet instrument comme un « [i]nstrument à touches analogue au clavecin auriculaire, composé d'autant d'octaves et de couleurs, par tons et demi-tons, destiné à donner à l'âme par les yeux les mêmes sensations agréables de mélodie et d'harmonie de couleurs, que celles de mélodie et d'harmonie de sons que le clavecin ordinaire lui communique par l'oreille² ». Dans les *Salons*, l'ouïe se manifeste, de sa forme la plus grossière à sa forme la plus raffinée. Les sons, émanant d'animaux ou de figures humaines, ou

¹ Le corps se situe au cœur de cette considération sur la chair dans la peinture, et même sur le sens du toucher. Nous pouvons flâner entre la vue et le toucher en contemplant le corps avec l'envie de le toucher. Cette liaison entre la vue et le toucher est décrite chez Maurice Merleau-Ponty comme « l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant ». Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1964, p.191.

² Article « Clavecin oculaire », *Encyclopédie*, Volume III, 1753, p. 511a.

même des objets pittoresques, sont capturés par Diderot, qui focalise son attention sur ces éléments pour affiner ses impressions auditives – qu’il s’agisse de cris humains ou animaux, ou de voix humaines. Ces sensations auditives peuvent aussi être perçues de manière plus indirecte. La voix de Diderot, s’adressant depuis l’extérieur du tableau aux personnages, aux artistes et à Grimm, incite les lecteurs à imaginer un dialogue, enrichissant ainsi leurs propres impressions auditives.



Fig. 104 - Louis Bertrand Castel et son clavecin oculaire. Caricature de Charles Germain de Saint Aubin (1721-1786), Waddesdon, The Rothschild Collection.

Plus généralement, les caractéristiques auditives peuvent parfois prendre une teinte péjorative ; la composition sonore des peintres comme Boucher et Lagrenée est critiquée en raison de l’entassement des objets sur leurs toiles, qui ne laissent pas d’espace inoccupé propre au repos de l’ouïe. C’est ainsi que, par contrecoup, la notion de « silence » occupe une place prépondérante dans les comptes rendus de Diderot. Une composition qui privilégie un tel repos est non seulement saluée comme une réussite en matière de composition, mais aussi en raison du silence qu’elle ménage et qui devient un élément crucial de la représentation picturale. Diderot relève différents types de peintures qui autorisent un tel silence, notamment les

paysages et les ruines d'Hubert Robert. En outre, la représentation picturale des figures sur la toile – silencieuses, bouche ouverte, gestes muets – permet également de transmettre des impressions auditives au spectateur.

Expérience illusoire de l'art : entre cerveau et organe

L'entrelacement de la vue avec les autres sens enrichit notre visite du Salon. L'illusion picturale est au cœur de ces expériences sensorielles, et cette prise en compte nous ouvre la porte d'impressions plus abstraites transmises par les tableaux. A l'instar de Du Bos, qui nomme le sentiment intérieur « sixième sens », nous explorons l'écriture diderotienne dédiée au sentiment. Cette notion de sentiment, abstraite, insaisissable et parfois réduite au « je-ne-sais-quoi » ressenti face à une œuvre, est une notion intrinsèquement liée à l'art, puisqu'elle coïncide avec l'expérience intime des spectateurs. Des sentiments variés comme la terreur et la pitié sont sollicités par les divers genres picturaux. Certaines œuvres décrivent des scènes pathétiques qui émeuvent le salonnier et, par extension, le spectateur, en accord avec la finalité que du Bos assigne à l'art. Les émotions subjectives de Diderot sont dépeintes au travers des descriptions qu'il fait des peintures, mais, également, par ses propres réactions, attirance ou répulsion, au contact de certaines œuvres. Or, des termes plus abstraits, bien que cruciaux pour la représentation des sentiments, tels que la passion et l'âme, prennent forme concrète dans la représentation des figures. L'ébranlement de l'âme et la passion sont perceptibles et se transmettent aux spectateurs à travers l'écriture de Diderot, établissant un pont entre le ressenti et l'exprimé, entre le cerveau et l'organe sensoriel.

Au travers de ce parcours hardi, c'est sur l'écriture imaginative de Diderot que nous espérons avoir levé quelque lumière et mis en exergue les impressions sensorielles dont elle est porteuse. Par delà les cinq sens et l'évidence sensorielle, nous avons atteint le domaine des impressions abstraites, qui demeurent dans l'imagination du salonnier. Cette faculté imaginative n'est pas l'apanage de Diderot ; de fait, elle anime les peintres eux aussi, qui, par leurs toiles, peuplées de silhouettes et de paysages, expriment leur vision créative. Pour Diderot, cette ambition se traduit en « verve », autrement dit en un élan qui vise à sonder les profondeurs de leur imagination. En tant qu'écrivain, le salonnier intensifie cette exploration, créant des expériences illusoires pour captiver ses lecteurs. Cette quête de l'imaginaire est un sillage lumineux le long duquel il navigue et explore l'infini de la pensée créative. Plongé dans son écriture, Diderot pallie les lacunes de sa mémoire, corrige les fautes d'exécution et transmet, par le biais de son imagination fertile, les impressions profondes que lui inspirent les œuvres d'art. Il navigue de la complétion basée sur la représentation objective (le remplissage des

lacunes) à la fiction subjective (les dialogues et histoire imaginées), pour finalement guider ses lecteurs vers les contrées de la pure imagination (le rêve, la promenade imaginaire).

De là émerge un nouveau point de départ pour notre visite des *Salons*. Nous rendons visite aux différents Salons du XVIII^e siècle guidés par la plume de Diderot : le salonnier assume sa position auctoriale, n'hésitant pas à déployer ses impressions en se faisant le guide de cette visite. Son génie littéraire à conjurer l'imaginaire nous convie à transcender la simple appréciation sensorielle, et établit une symbiose entre le cerveau¹ (foyer de l'imagination et les organes sensoriels (réceptacles des illusions)). C'est dans une telle alchimie que s'inscrit l'*écriture* des sens de Diderot, écriture qui matérialise les sensations qui forment le cœur de ces expériences.

¹ Chez Diderot, la liaison entre l'intellect et le sensoriel est évidente si nous regardons à sa *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius, intitulé, l'Homme* (de janvier 1783 à mars 1786), dans *Œuvres complètes*, t. XI, Le Club Français du Livre, 1971, Paris, p. 508-510.

« *Il y a cinq sens. Oui, voilà les cinq témoins ; mais le juge ou le rapporteur ? Il y a un organe particulier, le cerveau, auquel les cinq témoins font leur rapport. [...] C'est qu'il ne faut pas examiner les sens relativement à l'effet général de leur concours, sans y faire entrer l'organe corrélatif, la tête.* »

Annexe 1

Les définitions du sentiment¹ et les idées de Diderot

	Définition du sentiment	Liaison avec Diderot
Académie française	1 ^{re} édition (1694) :	
	- Impression que font les objets sur les sens. <i>Sentiment piquant, aigu, douloureux, agréable, exquis, délicat</i>	: Sensation corporelle ressentie par les sens.
	- La fonction des sens. <i>Il y a encore quelque sentiment dans cette partie. Il n'y a plus de sentiment dans son bras.</i>	
	- Des affections, des passions, et de tous les mouvements de l'âme. <i>Sentiment noble, élevé, généreux, bas, lâche.</i>	: Le sentiment affectif dans les peintures d'histoire, les scènes de genre pathétiques.
	- l'Opinion qu'on a de quelque chose, ce qu'on en pense, ce qu'on en juge. <i>Bon sentiment, mauvais sentiment.</i>	: Jugements. Le critère de jugement dans la critique d'art.
	2 ^e édition (1718)	
- Perception que l'âme a des objets par le moyen des organes des sens. La faculté qu'a l'âme de percevoir l'impression des objets par les sens.	: Accentuation sur l'âme dans le jugement de peinture.	
- De l'action et de la fonction des esprits animaux.	: « La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux ; si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin. (DPV ; XIV, 226) »	
- La connaissance que nous avons de ce qui se passe dans notre âme sans aucun secours des sens. <i>Il y a des choses que nous ne connaissons que par sentiment.</i>		
5 ^e édition (1798)		
- De la sensibilité physique.	: Sensibilité liée à l'âme.	
- Se dit aussi, surtout depuis quelques années, pour, Sensibilité.		
6 ^e édition (1835)		
- La faculté que nous avons de connaître, de comprendre, d'apprécier certaines choses sans le secours du raisonnement, de l'observation ou de l'expérience, et qui est en nous	: Le sentiment comme le tact, l'instinct sans prendre compte du sens, de l'expérience.	

¹ Excepté la définition du *Dictionnaire de l'Académie française*, cette annexe fait référence à l'annexe 'Tableau des définitions du sentiment et de ses synonymes par auteur' de Laetitia Simonetta dans *La Connaissance par sentiment au XVIIIe siècle*, Honoré Champion, Paris, 2018, p. 549-552. Nous avons mis les synonymes qu'elle a indiqués entre les crochets pour qu'on puisse aborder les liaisons avec Diderot dans la colonne à droite.

	<p>comme une sorte de tact ou d'instinct naturel.</p> <ul style="list-style-type: none"> - La sensibilité morale, de la disposition à être facilement ému, touché, attendri. <p>8^e édition (1935)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Action, faculté de sentir, de recevoir des impressions. <i>Perdre le sentiment.</i> <p>9^e édition (actuelle)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Faculté de ressentir, de recevoir des impressions et, par métonymie, sensation ainsi éprouvée (vieilli). - Connaissance, compréhension que l'on a de certaines choses sans le secours du raisonnement, de l'expérience ; appréhension immédiate et subjective d'une réalité. <ul style="list-style-type: none"> ▪ Par extension. Avis, point de vue que l'on a sur une chose. - Phénomène affectif, plus ou moins durable, que suscite chez un individu la perception de soi-même, des autres, du monde extérieur. <ul style="list-style-type: none"> ▪ Par extension. Sensibilité, délicatesse, notamment dans la composition ou l'exécution d'une œuvre artistique. <i>Se piquer de sentiment. Il a peint ce tableau avec beaucoup de sentiment.</i> Par métonymie. <i>Ce poème manque de sentiment.</i> 	<p>: Les scènes de genre de Greuze qui touchent les spectateurs.</p> <p>: Sentiment lié à la sensation éprouvée.</p> <p>: Sentiment au-delà du raisonnement. Subjectivité émotionnelle.</p> <p>: Le sentiment subjectif de Diderot devient son point de vue.</p> <p>: L'expérience des artistes qui exécutent avec leur sensibilité.</p>
Descartes	<p><i>Sing.</i> : en latin : <i>sensus</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Faculté de sentir, mode de l'union de l'âme et du corps. <p><i>Plur.</i> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pensées confuses de l'âme qui viennent directement des mouvements qui sont excités par l'entremise des nerfs dans le cerveau : peuvent être liés à des sens internes (passions, appétits) ou à des sens externes (perceptions des sens). [=Perception des sens, passions de l'âme, appétits naturels.] 	<p>: Indissociable de l'âme pour sentir.</p> <p>: Passions provoquées dans l'âme.</p>
Malebranche	<p><i>Sing.</i> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Manière de connaître notre âme. Conscience confuse mais évidente que l'âme a de ce qui se passe en elle. 	<p>: Sentiment intérieur lié à l'âme.</p>

	<p>[=Sentiment intérieur, conscience, expérience intérieure.]</p> <ul style="list-style-type: none"> - Instinct (naturel ou moral). - Grâce de sentiment. <p>[=Délectation prévenante.]</p> <p><i>Plur. :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Modifications de l'âme auxquelles le corps a quelque part. <p>[= Perception des sens, sensations.]</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Plus particulièrement</i> : modifications de l'âme qu'on rapporte seulement à soi-même. - Plaisir et douleur. <p>[= Sentiments prévenants.]</p>	<p>: Sensation – l'âme – sentiment.</p> <p>: Les peintures religieuses qui provoquent les sentiments prévenants.</p>
Du Bos	<p><i>Sing. :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Principe de jugement du mérite des œuvres d'art qui décide à partir de l'impression que l'œuvre fait sur le spectateur. <p><i>Plur. :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Impression soudaine et irréfléchie du mérite d'une œuvre qui correspond à un degré plus ou moins fort de plaisir. - Affections du cœur. <p>[= Émotions.]</p>	<p>: Le critère pour juger le mérite des œuvres d'art.</p> <p>: L'importance d'émouvoir les spectateurs.</p>
Hutcheson	<p><i>Plur. :</i> en anglais : <i>sentiments</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Affections à l'égard des autres hommes ; plus particulièrement affections <i>bienveillantes</i> - Actes du sens moral ou du sens interne : perceptions appréciatives d'une disposition morale, d'une action ou d'un bel objet. 	<p>: La valeur morale (Les scènes de genre de Greuze)</p>
Mérian	<p><i>Sing. :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Perception immédiate et claire que l'intelligence a de son existence, conscience de soi. <p>[= Aperception, intuition, simple vue.]</p>	
Lelarge de Lignac	<p><i>Sing. :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Sentiment primordial de l'existence découvert par la réflexion : <ul style="list-style-type: none"> ▪ acte du sens intime de l'âme, saisit les propriétés de l'âme. ▪ acte du sens intime du corps, saisit l'unité organique du corps. - Perception confuse du composé ou de l'existence complète du moi que 	

	l'homme a naturellement de lui-même.	
Condillac	<p><i>Sing. :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Perception confuse et irréfléchie de l'action des parties du corps les unes sur les autres et de la respiration. [= Sentiment fondamental.] - Perception de ce qui se passe en nous qui donne celle de l'existence du <i>moi</i>. [= Conscience.] - Instinct qui cache un apprentissage. [= Pensée par habitude.] - <i>Plus particulièrement</i>, instinct esthétique. [= Goût.] - Jugement prompt d'une œuvre - Impression de la beauté d'une œuvre qui disparaît quand on l'analyse. <p><i>Plur. :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Valeur affective des sensations. Degré de vivacité ou d'intensité d'une modification actuelle. [= Plaisir et douleur.] 	<p>: La fonction esthétique du sentiment. Goût.</p> <p>: Caractéristique fugitive du sentiment. Raison pour laquelle Diderot essaie de créer ses propres impressions.</p> <p>: Le mélange des sentiments.</p>
Buffon	<p><i>Sing. :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Faculté de sentir dont l'organe immédiat est le tissu nerveux et qui se décline en une multiplicité de sensations. Principe du mouvement. - Conscience qu'un animal a de son existence. <p><i>Plur. :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Impression générale et durable du sens intérieur (identifié au cerveau puis au diaphragme) affectant l'organisme entier. [= Ébranlement agréable ou désagréable.] 	<p>: Sensibilité dérivée du mouvement de diaphragme. Dans son <i>Rêve de d'Alembert</i>, il écrit : « Mais qu'est-ce qu'un être sensible ? – Un être abandonné à la discrétion du diaphragme ».</p>
Diderot	<p><i>Sing. :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - En art, jugement prompt rapporté à l'habitude, qui cache une accumulation d'expériences. - Manière que des rapports ont d'affecter le spectateur ou l'auditeur sans qu'il ait connaissance de ces rapports. - Effet esthétique d'une œuvre ; impression harmonieuse de l'ensemble. 	<p>: Accentuation sur les expériences par lesquelles Diderot apprend et concrétise les notions esthétiques.</p> <p>: Prise de position en tant qu'un amateur d'art. Subjectivité.</p>

	<ul style="list-style-type: none"> - Source d'idées esthétiques chez l'artiste. [=Génie.] 	: Critère pour juger la compétence des artistes.
Rousseau	<p><i>Sing.</i> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sentiment d'existence : conscience de soi. - Preuve de sentiment : persuasion intérieure relative à des objets métaphysiques et qui répond au principe de l'amour de soi. [=Assentiment intérieur.] - Saisie confuse des rapports sensibles (sentiment de sa place dans le monde, sentiment de la nécessité naturelle, sentiment des rapports humains, sentiment de la mesure). Capacité d'apprécier les valeurs esthétiques et morales qui ont un rapport à notre existence. [=Goût.] <p><i>Plur.</i> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Mouvements naturels et irréfléchis du cœur. - Affections morales, <i>i.e.</i> affections réfléchies de l'âme à l'égard des autres hommes qui supposent la compréhension de certaines normes. - Actes de la conscience qui prennent la forme de l'amour pour le bien et de la haine pour le mal. - Impression profonde et durable causée par un objet moral qui « touche » le cœur. 	<p>: Liaison avec l'esthétique.</p> <p>: La moralité.</p>

Annexe 2

Le sentiment pour les théoriciens de l'art

	Définition du sentiment	Liaison avec Diderot
Conférence de l'Académie Royale (1667)	<ul style="list-style-type: none"> - Légitimation de l'avis de tout le monde <p>« En outre il a été résolu qu'il n'y aura que Messieurs les recteurs et adjoints qui expliqueront les tableaux du Cabinet du Roi, mais sera libre à tous ceux de l'Académie de dire leur sentiment ».</p> <p>(Les <i>Procès-Verbaux</i>, t. I, p. 322.)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Amateur Diderot. - Accumulation des expériences.
Du Bos (1670-1742)	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture</i> (1719) - Principe de jugement du mérite des œuvres d'art qui décide à partir de l'impression que l'œuvre fait sur le spectateur. - Affections du cœur. Provocation des émotions. 	<ul style="list-style-type: none"> - Influencé par son accentuation sur le sentiment du spectateur. - Affecter les spectateurs - La condition de toucher, d'émouvoir le spectateur <i>Essais sur la peinture</i>
Pernety (1716-1796)	<ul style="list-style-type: none"> - Élever nos sentiments (l'article BEAUTÉ) - Sentiment intérieur, plaisir (EFFET) - GRÂCE : naît des sentiments les plus sages et les plus nobles. (c.f. GRACIEUX) - INTÉRESSANT : qui représente une action intéressante pour le spectateur. Mélange des sentiments de douleur, de joie et de compassion. 	<ul style="list-style-type: none"> - Sentiments dans les œuvres historiques, religieuses. - Effet des peintures qui transmettent le sentiment. - Grâce des figures de peinture. - Sentiment mélangé de douleur et de joie dans la peinture religieuse.
Watelet (1718-1786)	<ul style="list-style-type: none"> - Attaché à l'intelligence. Langage pour les <i>Arts libéraux</i>. - Les affections inspirées par la nature : les sujets nobles, élevés comme la piété filiale, l'amour, l'amitié, l'honneur, la reconnaissance, la générosité. (ART) 	<ul style="list-style-type: none"> - Sentiment pour le jugement des œuvres d'art. - Sujet noble de la peinture d'histoire. - Sujet pathétique des scènes de genre.

	<ul style="list-style-type: none"> - Représenter le patriotisme, les institutions religieuses et l'héroïsme dans l'art. (ART) - Chez les Grecs, l'occasion du patriotisme et de l'héroïsme (BEAU idéal) - La beauté dépend de caractère relatif des sens, de l'esprit, et du sentiment des peintres. (BEAUTÉ) - Jugement. - Jugement relatif du public qui a leur sensation propre. (INTÉRÊT) 	<ul style="list-style-type: none"> - Subjectivité du sentiment évoqué. - Sentiment comme une compétence du peintre. - Sensation suscitée dans la peinture.
La Font de Saint-Yenne (1688-1771)	<ul style="list-style-type: none"> - Influencé en général par Du Bos - Le sentiment est un critère principal du jugement esthétique. - Réservé face aux règles. - <i>Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France</i> (1747) 	<ul style="list-style-type: none"> - Mettre l'accent sur le sentiment au-delà des règles artistiques.
L'Abbé Le Blanc (1706-1781)	<ul style="list-style-type: none"> - Influencé en général par Du Bos - <i>Lettre sur l'Exposition des ouvrages</i>¹ (1747) : « Ceux même qui craignent le plus les Réflexions peuvent donner à celles-ci la force d'application qu'elles demandent ; non seulement ils y verront les Règles de la Poésie et de la Peinture exposées avec toute la clarté et tout l'agrément possible ; mais ils y trouveront les principes de toutes leurs affections approfondis et développés avec beaucoup d'Art et de sagacité. » (p. 167) 	<ul style="list-style-type: none"> - L'importance des affections dans l'art.
Cochin (1715-1790)	<ul style="list-style-type: none"> - Influencé en général par Du Bos - L'importance du sentiment des artistes. - <i>Lettre à un amateur</i> (1753) « Les plus savants connaisseurs, qui jugent en conséquence des principes de l'Art, et ceux qui n'estiment les choses que par l'impression du plaisir qu'ils ressentent en les voyant, tous se sont réunis, et conviennent qu'ils n'avaient point encore vu une exposition si abondante et si égale 	<ul style="list-style-type: none"> - Le sentiment des artistes qui produisent les œuvres avec ses impressions.

¹ LE BLANC, Jean-Bernard, *Lettre sur l'Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747. Et en général sur l'utilité de ces sortes d'Expositions. A Monsieur R. D. R.*, [s. n.], Paris, 1747.

	en chef-œuvres dans tous les genres ¹ . » - Lié au goût.	
--	--	--

¹ COCHIN, Charles-Nicolas, *Lettre à un amateur, en réponse aux Critiques qui ont paru sur l'exposition des Tableaux*, Charles-Antoine Jombert, Paris, 1753, p. 2-3.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires du XVIII^e siècle

A. Œuvres et éditions de Diderot mentionnées

Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., Notices, notes, table générale par Maurice Tourneux, Tome 2, Garnière Frères, Paris, 1877, 1878.

Denis Diderot, Écrits sur la musique, Textes choisis et présentés par Béatrice DURAND-SENDRAIL, Éditions Jean-Claude Lattès, 1987.

Denis Diderot, Écrits sur l'art et les artistes, Textes réunis et présentés par Jean Sez nec, suivi de *Diderot dans l'espace des peintres*, par Jean Starobinski, *Le regard détourné — Diderot et les limites de la représentation* par Michel Delon, *De la composition selon Diderot*, par Arthur Cohen, Hermann, Paris, 1967.

Diderot, l'expérience de l'art Salons de 1759, 1761, 1763, et Essais sur la peinture, Ouvrage coordonné par Geneviève CAMMAGRE et Carole TALON-HUGON, PUF, 2007, Paris.

Diderot, Salon III, Ruines et paysages, Salons de 1767, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Collection savoir : Lettres, Hermann, Paris, 1995.

Diderot : Salons, Texte établi et présenté par Jean SEZNEC et Jean ADHÉMAR, Vol. I : 1759, 1761, 1763, Oxford : The Clarendon Press, 1957.

Diderot, Œuvres complètes, édition dite CFL, dir. Roger Lewinter, Paris, Club français du livre, 1970.

Héros et martyrs : Salons de 1769, 1771, 1781 ; textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier Kahn, Annette Lorenceau. *Pensées détachées sur la peinture* ; texte établi et présenté par Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau, Gita May, Hermann, Paris, 1995.

Lettre sur les aveugles, Lettre sur les sourds et muets, présentation par Marian Hobson et Simon Harvey, GF Flammarion, Paris, 2000.

Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot, Publiés d'après les manuscrits confiés, en mourant, par l'auteur à Grimm, tome 2, Garnière Frères, H. Fournier Aîné, Paris, 1841

Œuvres complètes de Diderot : Correspondance. Correspondance générale, Garnier Frères, Paris, 1876.

Œuvres complètes de Diderot, tome X, Texte établi par J. ASSÉZAT et M. TOURNEUX, Garnier, Paris, 1876.

Œuvres Esthétiques, Textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes par Paul Vernière, Éditions Garnier, Paris, 1968.

Œuvres complètes, tome VI, Chez A. Bélin, Paris, 1819.

Œuvres complètes, édition chronologique, introductions de Roger Lewinter, Le Club français du livre, t. III, 1970.

Œuvres complètes, édition chronologique, introductions de Roger Lewinter, Le Club français du livre, t. V, 1970.

B. Autres œuvres littéraires, philosophiques

1. Œuvres antiques

ARISTOTE, *De l'âme*, Traduction et présentation par Richard Bodéüs, Flammarion, Paris, 1993 ; rééd. 2018.

–, *Éthique à Nicomaque*, Traduction (1959) J. Tricot (1893-1963), Éditions Les Échos du Maquis, v. : 1, 0, janvier 2014.

–, *Les Parties des animaux*, II, 16, texte et traduction par Pierre Louis, Éd. Les Belles Lettres, 1956.

–, *Métaphysique*, I, 1, Alexis Pierron et Charles Zévort, t. I, Libraires Ébrard et Joubert, 1840, Paris.

–, *Petits traités d'histoire naturelle*, Traduction et présentation par Pierre-Marie Morel, Flammarion, Paris, 2000.

–, *Rhétorique*, Tome II, Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Les Belles Lettres, Paris, 1960.

AUGUSTIN, Saint, *Confessions*, Livre III, Chapitre premier, Traduites en français par M. Arnaud D'Andilly, par la Compagnie, Bruxelles, 1767.

–, *Confession*, X, 8, traduction Eugène Tréhorel et André Bouissou, Mediaspaul, Paris/Montréal, 2006

CLAUDIEN, *Œuvres complètes de Claudien*, Traduction nouvelle par MM. Héguin de Guerle et Alph. Trognon, t. I, C. L. F. Panckoucke, Paris, 1830.

PAUSANIAS, *Pausanias, ou voyage historique de la Grèce*, Traduit en français par M. l'Abbé Gedoyn, Paris, Chez F.G. Quillau, 1731.

PLATON, *La République*, traduction française, accompagnée d'une notice sur la vie et les ouvrages de Platon, d'une introduction et de notes, par Benjamin Aubé, Hachette, Paris, 1886.

–, *Timée*, dans *Œuvres complètes de Platon*, Tome X, Texte établi et traduit par Albert Rivaud, Société d'édition « Les Belles Lettres », Paris, 1963.

PLUTARQUE, « Les Athéniens se sont-ils davantage illustrés par la guerre ou par l'art ? », 346F, in *Œuvres morales*, t. V, 1ère partie, édition Françoise Frazier et Christian Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX, 4, 116, traduction de Henri Bornecque, Classiques Garnier, 1934.

2. Œuvres du XVIII^e siècle

ADDISON, Joseph, *Le Spectateur*, 412, dans les *Essais de critique et d'esthétique*, éd. Alain Bony, Publications de l'université de Pau, Pau, 2004.

–, *L'esprit d'Addison ou Les beautés du spectateur, du babillard et du gardien [...]*, Ouvrage nouvellement traduit de l'Anglais par M. Jean-Pierre d'Açarq, Tome 3, De l'imprimerie de la Société Litter. & Typogr, Paris, 1777.

ALBERTI, Leon Battista, *De la Peinture (De Pictura, 1435)*, traduit en français par J.-L. Schefer, Paris, Macula, 1992.

–, *De la statue et de la peinture*, Traduits du latin en français par Claudius Popelin, Paris, A. Lévy Éditeur, Paris, 1868.

–, *De Pictura*, Traduit du latin et présenté par Danielle Sonnier, Éditions Allia, Paris, 2014.

BAILLET DE SAINT-JULIEN, Louis Guillaume, *Lettres sur la peinture à un amateur*, Genève, [s.n.], 1750.

BARTSCH, Adam von, *Essai sur la vie et les ouvrages de Rembrandt*, précède du *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver*, Première partie avec planches, Réimpression Textuelle de l'Édition de 1797, Alexander Danz, marchand d'Estampes, Leipzig, 1880.

BATTEUX, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), édition critique par Jean-Rémy Manton, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989.

–, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), Paris, Reprint, Slatkine, Genève, 1967.

BERKELEY, George (1685-1753), Nouvelle Théorie de la vision, dans *Alciphron, ou le petit philosophe*, tome 2, La Haye, Benjamin Gibert, 1734.

BOSSE, Abraham, *De la manière de graver à l'eau forte et au burin, et de la gravure en manière noire avec la façon de construire les presses modernes & d'imprimer en taille-douce*, Charles-Antoine Jombert, Librairie de l'Artillerie & du Génie, 1758, Paris.

BRIDARD DE LA GARDE, Philippe, « Observation sur les tableaux et sculpture et gravure, exposés au Louvre le 25 août 1767 », *Mercure de France*, septembre, octobre, novembre, 1767, Collection Deloynes n° 1297.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], Présentation, traduction et notes par Baldine SAINT-GIRONS, Paris, Vrin, 2009.

COCHIN, Charles-Nicolas, « De l'illusion dans la peinture », dans *Recueil de quelques pièces concernant les arts ; Discours sur la connaissance des arts fondés sur le dessin et particulièrement de la peinture ; Discours prononcé à la séance publique de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen* (1715-1790), Genève, Minkoff Reprint, 1972.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *Traité des sensations*, Volume 1, À Londres, & se vend à Paris, Chez de Bure l'aîné, Quay des Augustins, à Saint-Paul, 1754.

–, *Traité des sensations*, Volume 2, Précis de la quatrième partie, A Londres ; et se vend à Paris, chez Barrois l'aîné Et chez Didot fils aîné, 1788.

–, *Traité des systèmes, Où l'on en démêle les inconvéniens & les avantages*, Neaulme (La Haye), 1749.

COYPEL, Antoine, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1721), recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains par Henry Jouin, Éditeur A. QUANTIN, Paris, 1883.

CROUSAZ, Jean-Pierre de, *Traité du beau : où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences*, Chez François L'Honoré, Amsterdam, 1715.

DE LA COUR, Mathon, Charles-Joseph, *Lettres à Monsieur ** , sur les Peintures, les Sculptures & Gravures, exposées au Sallon du Louvre en 1765*, 1^{ère} lettre, De l'imprimerie de d'Houry, Imprimeur de Mgr. le Duc d'Orléans, 1765, Paris, Collection Deloynes, tome 8.

DE PILES, Roger, *Abrégé d'anatomie accommodée aux arts de peinture et de sculpture*, Paris, Chez Jean Mariette, Paris, 1667.

–, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connaissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Chez François Muguet, Paris, 1699.

–, *L'Art de Peinture de C. A. Du Fresnoy*, Traduit en français, Enrichi de remarques, revu, corrigé et augmenté par M. De Piles, Amsterdam et Leipzig, Chez Arkstée et Merkus, Se vend à Paris chez Charles-Antoine Jombert, 1767.

–, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* (1677), Slatkine reprints, Genève, 1970.

–, *Conversations sur la connaissance de la Peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, Langlois, 1677

–, *Cours de peinture par principes* (1708), Éditions Thuillier, Paris, Gallimard, 1989

–, *Cours de peinture par principes* (1708), Éditions Arkstée & Merkus, Amsterdam & Leipzig ; et Paris : Charles-Antoine Jombert, 1766.

–, *Dialogue sur le coloris*, Nicolas Langlois, Paris, 1699.

–, *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, Chez Ch. Ant. Jombert, Paris, 1755.

–, *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, Cellot & Jombert, Paris, 1775.

DESCAMPS, Jean-Baptiste, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, réimpression de l'édition de Paris, 1753 ; Genève, Minkoff reprints, t. II, 1972.

DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Éditeur J.Mariette, 1719, Paris.

–, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Sixième édition, Pissot, 1755, Paris.

FÉLIBIEN, André, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Pendant l'année 1667, Réimpression de l'édition de Paris, 1668, Minkoff Reprint, Genève, 1973.

–, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Editeur F. Léonard, Paris, 1668.

–, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Marbre-Cramoisy, 1666-1688, Trévoux, 1725, *Septième Entretien*, t. 4.

–, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes ; avec la vie des architectes*, Tome 3, Imprimé de S.A.S., Trévoux, 1725.

GARRIGUES DE FROMENT, Antoine-Joseph, *Sentiments d'un amateur sur l'exposition des Tableaux du Louvre, & Critique qui en a été faite.*, 1753, Paris [Collection Deloynes, t. 5, pièces 53 à 68].

GOUGENOT, Louis, *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture. À M*** Seconde édition, revüe & augmentée de nouvelles Notes, & de réflexions sur les Tableaux de M. de Troy (Salon 1748, Paris)*, Amsterdam, 1749.

HERDER, Johann Gottfried, *La Plastique* (1778), Quelques perceptions relatives à la forme et à la figure, Tirées du rêve plastique de Pygmalion, Traduction et commentaire de Pierre Pénisson, Préface de Jacqueline Lichtenstein, Éditions du Cerf, Paris, 2010.

–, *Traité sur l'origine de la langue*, traduit de l'allemand par Pierre Pénisson, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

HOGARTH, William, *Analyse de beauté*, éd. par Bernard Cottret, Paris, ENSBA, 1991.

HUME, David, *Essais sur l'art et le goût*, Texte anglais, traduction par Michel Malherbe, Vrin, Paris, 2010.

HUTCHESON, Francis, *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* (1725), « Comment la musique plaît différemment », traduction d'Anne-Dominique Balmès, Paris, Vrin, 1991.

KANT, Emmanuel, *Critique du jugement, suivie des Observations sur le sentiment du beau et du sublime* [1790], traduit de l'allemand par Jules Barni, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1846, t. I.

LACÉPÈDE, Étienne comte de, *La Poétique de la musique* (1785), tome 2, Reprint, Genève, Slatkine, 1970.

LA FOSSE, Antoine de, *Corésus et Callirhoé*, chez Pierre Ribou, Paris, 1704, *Œuvre de Monsieur de la Fosse*, Les Tragédies de Monsieur de la Fosse, Paris, chez Ribou, 1706.

LAUGIER, Marc-Antoine, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* (1771), Genève, Minkoff, 1972.

LE CAT, Claude-Nicolas, *Traité des sensations et des passions en général, et des sens en particulier*, vol. 2, Paris, Vallat-la-Chapelle, 1767.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Principes de la Nature et de la Grâce fondés en raison*, dans les *Œuvres philosophiques de Leibniz*, tome I, Texte établi par Paul Janet, Félix Alcan, 1990.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon* (1766), Nouvelle édition publiée avec une notice, un argument analytique et des notes en français par B. Lévy, Hachette, 1866, Paris.

LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain*, II, traduit par Pierre Coste, Le Livre de Poche, « Les Classiques de la Philosophie », Paris, 2009.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe ; où les moyens de reconnaître l'un par l'autre conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différents effets de cet art.*, Prault fils, Paris, 1754.

REID, Thomas, *Essays on the Intellectual Powers of Man* (1785), Essay VIII, Of Taste, Chapter 1, in *The Works of Thomas Reid*, Vol. 1, James Thin, Edinburgh, 1895.

RICHARDSON, Jonathan, *Traité de la Peinture*, Chez Herman Uytwerf, Amsterdam, 1728, vol. I, *Essai sur la théorie de la peinture*.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'Éducation* (1762), livre II, Garnier Frères, Paris, 1961.

–, *Essais sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (1760), avertissement et notes par Charles Porset, Paris, Niezt/Bordeaux, Ducros, 1968.

–, *Essais sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (1760), texte établi et présenté par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1990.

SAINT-YENNE, La Font de, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre au mois d'août 1746*, La Haye, J. Neaulme, 1747.

SULZER, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (*Théorie générale des beaux-arts*), 1771, 1774, éd. par Friedrich von Blankenburg, 4 vol. Leipzig, 1786-1787.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique, portatif*, Londres, 1764.

3. Œuvres des autres siècles

CABANIS, Pierre Jean Georges, *Rapport du physique et du moral de l'homme et lettre sur les causes premières*, Baillière, Paris, 1844.

CORBIN, Alain, *Miasme et la jonquille. L'odroat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Aubier, 1982.

DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, première méditation, Jean-Marie et Michelle Beyssade, GF Flammarion, Paris, 1979.

–, *Passions de l'âme*, Michel Bobin, Paris, 1679.

–, *Œuvres de Descartes, Les Passions de l'âme*, nouvelle édition collationnée sur les meilleurs textes et précédée d'une introduction par Jules Simon, Charpentier, Paris, 1850.

DE VINCI, Léonard, *Traité de la peinture* [1651], traduits et présentés par André CHASTEL, Berger-Levrault, Paris, 1987.

–, *Traité de la peinture* [1651], par Roland Fréart de Chambray, Langlois, Paris, 1716.

LE BRUN, Charles, *Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'Académie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, enrichie de figures gravées par B. Picart, Chez J. L. De Lorme à Amsterdam, Chez E. Picart à Paris, 1698.

LECOMTE, Florent, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure ou Introduction à la connaissance des plus beaux-arts* (1699), Bruxelles [Bruxelles], Lambert Marchant, 1702, t. 2.

LÉVESQUE, Pierre-Charles, *Œuvres complètes d'Étienne Falconet*, Paris, Dentu, t. I., 1808.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Dossier et notes réalisés par Lambert Dousson, Gallimard, Paris, 2006.

–, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1964.

–, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais de Montaigne* (1580), Chapitre XXXIX, Précédée d'une notice par M. L'Abbé Musart, Périsse Frères Libraires-Éditeurs, Paris, 1847.

–, *Essais*, II, 12, Éd. Pierre Villey, PUF, Paris, 1924.

PASCAL, Blaise, *Pensées de Pascal* (1670), Publiées dans leur texte authentique avec un commentaire suivi et une étude littéraire par Ernest Havet, Dezobry et E. Magdeleine Libraires-Éditeurs, Paris, 1852.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Textes esthétiques*, Klincksieck, Paris, 1978.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper (1671-1713 ; comte de), *Philosophie morale réduite à ses principes, ou Essai de M. S*** sur le mérite et la vertu*, Nouvelle édition..., Venise : par la Société des libraires, 1751.

TOCQUÉ, Louis, *Le Discours de Tocqué sur le genre du portrait*, le discours a été prononcé à l'Académie le 7 mars 1750, par le comte Arnauld Doria, Paris, Jean Schemit Libraire, 1930.

II. Sources secondaires

A. Outils et usuels

1. Dictionnaires et ouvrages encyclopédiques

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, ressource accessible en ligne à l'adresse : <http://encore.academie-sciences.fr/encyclopedie/> : exemplaire de la Mazarine) : Édition Numérisée Collaborative et Critique de l'Encyclopédie.

Dictionnaire Arts et émotions, Article « Denis Diderot (1713-1784) », sous la direction de Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon, Armand Colin, Paris, 2015.

Dictionnaire de l'Académie, édition numérisée à l'adresse : <https://www.dictionnaire-academie.fr>

Dictionnaire universel François et Latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, Tome VI, Nouvelle édition, corrigée et considérablement augmentée, La Compagnie des Libraires associés, Paris, 1771.

DIDEROT, Denis, *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M****, Tome 4, Amsterdam, Chez M. M. Rey, Libraire, 1777.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts, divisé en trois tomes*, À La Haye et à Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690.

WATELET, Claude-Henri, VICQ-D'AZYR Félix, LEVESQUE Pierre Charles, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts.*, dédiés et présentés à monsieur Vidaud de la Tour, conseiller d'État, et directeur de la Librairie, Paris, Panckoucke Librairie, 1788-1791.

LACOMBE, Jacques, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique... par M. L*** [Lacombe], Chez la Veuve Estienne & Fils, à la Vertu et Jean-Th. Herissant, à S. Paul & à S. Hilaire, Paris, 1752.

PERNETY, Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ; avec un Traité pratique des différentes matières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles...*, Editeur : Bauche, Paris, 1757.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire François, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française*, J. H. Widerhold, Genève, 1680. (t. II, 1694).

WATELET, Claude-Henri, VICQ-D'AZYR Félix, LEVESQUE Pierre Charles, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts. Tome 2*, dédiés et présentés à monsieur Vidaud de la Tour, conseiller d'État, et directeur de la Librairie.

2. Journaux et correspondances

ANONYME, « Exposition de peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale au Salon du Louvre (à Paris) le 25 août dernier » ; « Suite de l'exposition... », *Journal encyclopédique*, décembre 1767, Collection Deloynes, n° 1300.

ANONYME, « Exposition au Salon du Louvre des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie Royale », *L'Avant Coureur*, août et septembre, 1767, Collection Deloynes n°1301.

BONNAIRE, Marcel, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, Armand Clin, 1937-1943, I.

DE LAROQUE, Antoine, « Exposition de tableaux, dessins, sculptures, gravures et autres ouvrages des peintres, sculpteurs et graveurs de l'Académie royale de peinture et sculpture », *Mercure de France*, septembre 1737.

Mercure de France, dédié au roi, Octobre 1765, vol. I, Chez Chaubert, Jorry, Prault, Duchesne, Cailleau, Cellot, Paris.

L'Année littéraire ou Suite des lettres sur quelques écrits de ce temps, Vol. 6, Michel Lambert, 1761.

L'Art français et l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles, Orangerie des Tuileries, juin-octobre 1958, catalogue d'exposition, n° 21, pl. XVII.

Les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Tome I : Les Conférences au temps d'Henry Testelin 1648-1681, Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (Ed.), Konferenzen : Die Onlineedition der Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2006.

Procès-Verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793, tome V, Charavay Frères, Paris, 1883.

B. Critiques littéraires

1. Collectifs

L'école de la liberté : être artiste à Paris, 1648-1817 : [exposition], École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 24 octobre 2009-10 janvier 2010, commissaires de l'exposition : Anne-Marie Garcia et Emmanuel Schwartz, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2010.

L'emprise des sens, dir. Temenuzhka Dimova, Martial Guédron, Mylène Mistre-Schaal, Paris, Hazan, 2016.

Petite philosophie de l'Art, de Platon à Deleuze, Cyril MORANA, Éric OUDIN, préface d'André COMTE-SPONVILLE, Éditions Eyrolles, Paris, 2010.

Cinq sens entre Moyen Âge et Renaissance. Enjeux épistémologiques et esthétiques, Sous la direction d'Olga Anne Duhl et Jean-Marie Fritz, Éditions Universitaires de Dijon, 2016.

2. Individuels

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

–, « Entre vision et fantasme : la réception en France des “curieux microscopes” (1660-1800) », *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, t. 2, dir. Sophie Houdard et Nicole Jacques-Chaquin, ENS éditions, Paris, 1998, p. 371-392.

–, « Voir le nu dans les premiers *Salons* », *Diderot Studies*, Vol. XXX, Edited by Thierry Belleguic, Droz, Genève, 2007, p. 155-164.

–, « “Vous me tyrannisez, mon poulet”. La publicité de l'intime dans les premiers *Salons* », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, dir. Pierres Frantz et Élisabeth Lavezzi, PUPS, Paris, 2008, p. 91-99.

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, FRANTZ, Pierre, GOULEMOT, Jean, CALAS, Frédéric, *Diderot : Salons*, La collection *Clefs concours - Lettres XVIIIe siècle*, Atlande, Neuilly, 2007.

ALAZARD, Florence, « L'ouïe, entre foi et défiance », dans *Une Histoire des sens, du Moyen Âge au siècle des Lumières*, Géraldine Mocellin-Spicuzza, André Syrota, Jean-Claude Ameisen, Exposition du 15 juin au 21 septembre 2008, Patrimoine en Isère, Musée de Saint-Antoine-l'Abbaye, 2008, p. 33-54.

ARASSE, Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Édition Flammarion, Paris, 1996.

–, *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, Textes réunis par Catherine Bédard-Arassé, Édités et présentés par Danièle Cohn, Éditions du regard, Paris, 2017

–, « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », In *Scolies, Cahiers de Recherche de l'École normale supérieure*, PUF, 1973-1974, p. 131-160.

AUDIDIÈRE, Sophie, « La Lettre sur les aveugles et l'éducation des sens. », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Société Diderot, 2000, La "Lettre sur les aveugles", p.67-83. 10.4000/rde.108.halshs-02077796.

AUDI Paul, « La pitié est-elle une vertu ? », *Dix-huitième siècle*, 2006/1 (n° 38), p. 463-480. DOI : 10.3917/dhs.038.0463. URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2006-1-page-463.htm>

BAREZ, Jean-Michel, *Diderot et la musique*, Valeurs de la contribution d'un mélomane, Librairie Honoré Champion, Paris, 1975.

BARKER, Emma, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

BARTHA-KOVÁCS, Katalin, *Diderot et Watteau, Vers une poétique de l'image au XVIIIe siècle*, Harmattan, Paris, 2019.

–, « La représentation des sens dans la peinture française du XVIIIe siècle : la Vanité aux cinq sens », *Le Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, Sous la direction de Géraldine Puccini, ELDÔLON n° 109, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, p. 305-318.

–, « L'écriture des ruines au XVIIIe siècle : Vestiges et vertige », *Verbum Analecta Neolatina*, XII/2, p. 269-278, DOI : 10.1556/Verb.12.2010.2.2.

–, *L'expression des passions dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*, JATEPress, Szeged, 2003.

–, « Philosophie du sublime, poétique des ruines : la critique d'art de Diderot », *Entre érudition et création*, éd. P. Hummel, Paris, Éditions Philologicum, 2013, p. 77-90.

BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Pisa, Pacino, 1984.

BELAVAL, Yvon, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Librairie Gallimard, Paris, 1950.

BERLAN, François, « Termes d'art dans les Salons, Diderot et la caractérisation adjectivale, entre technicité et liberté impressionniste », *Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq*, dir. Christelle Reggiani & Claire Stolz, Styles, Genres, Auteurs, N° 7, PUPS, 2007, p. 61-78.

BERLY, Cécile, *La légèreté et le grave, Une histoire du XVIIIe en tableaux*, Éditions Passés composés, Paris, 2021.

BERTHET, Dominique, *Les Défis de la critique d'art*, Éditions Kimé, Paris, 2006.

BEYS, Béatrice, « Le Toucher, un sens à fleur de peau », dans *Une Histoire des sens, du Moyen Âge au siècle des Lumières*, Géraldine Mocellin-Spicuzza, André Syrota, Jean-Claude Ameisen, Exposition du 15 juin au 21 septembre 2008, Patrimoine en Isère, Musée de Saint-Antoine-l'Abbaye, 2008, p. 83-97.

BLANC-BENON, Laure, *La question du réalisme en peinture, approches contemporaines*, J. VRIN, Paris, 2009.

BLANC, Jan, « Diderot et le sublime d'écrivain », *Diderot et le temps*, sous la direction de Stéphane Lojkine, Adrien Paschoud et Barbara Selmecci Castioni, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 233-254.

BOCH, Julie, « L'art et la matière : Diderot et La Font de Saint-Yenne », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIe-XVIIIe siècles)*, sous la direction de Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé, Nathalie Kremer, Éditions Rodopi, New York, 2009, p. 103-119.

BOCQUILLON, Michèle, « La métamorphose (ou la vision) de Denis Diderot. », *Tangence*, n° 73, automne 2003, DOI : <https://doi.org/10.7202/009121ar>, p. 117-135.

BONNET, Jean-Claude, *Les connivences secrètes - Diderot, Mercier, Chateaubriand*, CNRS ÉDITIONS, Paris, 2020.

BROUSSOIS, Lisa, « Anatomie du sens moral : Hume et Hutcheson », *Philonsorbonne* [En ligne], 7 | 2013, mis en ligne le 18 décembre 2013, consulté le 08 juin 2021. p. 45-62. URL : <http://journals.openedition.org/philonsorbonne/478> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/philonsorbonne.478>

BUCHS, Arnaud, *Diderot et la peinture*, Galilée, coll. « Lignes fictives », Paris, 2015.
–, *Écrire le regard, esthétique de la Modernité en question*, Hermann, Paris, 2010.
–, « Quand le tableau se fait image. Diderot en ses Salons », *Poétique*, 2009/4 (n° 160), p. 405-415. DOI : 10.3917/poeti.160.0405. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-4-page-405.htm>

BUFFAT, Marc, « L'emprise du tableau », *Le Travail des Lumières*, Pour Georges Benrekassa, Édité par Caroline Jacot Grapa, Nicole Jacques-Lefèvre, Yannick Séité et Carine Trevisan, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2002, p. 443-454.

BUKDAHL, Else-Marie, *Diderot, critique d'art*, t. I, II, Traduit du danois par Jean-Paul Faucher, Rosenkilde et bager, Copenhague, 1980.
–, « Diderot entre le “modèle idéal” et le “sublime” », *Diderot, Salon III, Ruines et paysages, Salons de 1767*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Collection savoir : Lettres, Hermann, Paris, 1995.
–, *Diderot est-il l'auteur du "Salon" de 1771 ?*, København, Kommissionær : Ejnar Munksgaard, Denmark, 1966.
–, « Les Symboles visuels et “la force de l'unité”, Classicisme et baroque dans le *Salon* de 1767 », *Le Regard et l'Objet, Diderot critique d'art*, Actes du second colloque des Universités d'Orléans et de Siegen, publiés par Michel Delon, Wolfgang Drost, Heidelberg, 1989, p. 9-34.

CALAS, Frédéric, « Le dialogue imaginé, l'autre scène des *Salons* de Diderot », *Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq*, dir. Christelle Reggiani & Claire Stolz, Styles, Genres, Auteurs, N° 7, PUPS, 2007, p. 79-94.

CAMMAGRE, Geneviève, « Diderot, de la Correspondance aux Salons. Énonciation épistolaire et critique d'art. » In : *Dix-huitième Siècle*, n°32, 2000. Le rire. p. 473-484 ; doi : <https://doi.org/10.3406/dhs.2000.2371>

CARTWRIGHT, Michael T., *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, in *Diderot Studies*, Vol. XIII, Edited by Otis Fellows and Diana Guiragossian Carr, Droz, Genève, 1969.

CASTOLDI, Alberto, « Le savoir des émotions », *Diderot la pensée et le corps*, dirigé par Gianni Iotti, Cahiers de Littérature française, Università Degli Studi di Bergamo, Université Paris-Sorbonne, Harmattan, Paris, 2013, p. 7-15.

CATRYSSSE, Jean, *Diderot et la mystification*, Éditions A. -G. Nizet, Paris, 1970.

CHAIGNET, Antelme-Édouard, *Les principes de la science du beau*, Auguste Durand, Paris, 1860.

CHASTEL, André, *L'Art français*, tome IV, Ancien Régime 1620-1775, Flammarion, Paris, 1995.

CHOTTIN, Marion, « La beauté des aveugles. Heuristique et représentation de la cécité chez Diderot et Herder. », *Corpus : revue de la philosophie*, Association pour la revue Corpus / IREPH - Université Paris Nanterre 2014, *Éléments pour une contre-histoire de la cécité et des aveugles*, (hal-01368021), p. 47-68.

CHOUILLET, Jacques, *Diderot : poète de l'énergie*, PUF, 1984, Paris.

–, « Du langage pictural au langage littéraire », *Diderot & Art de Boucher à David : les Salons 1759-1781*, Commissaires de l'exposition : Marie-Catherine Sahut & Nathalie Volle, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1984, p. 41-54.

–, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Armand Colin, Paris, 1973.

–, « La Poétique du rêve dans Les *Salons* de Diderot », *Stanford French Review*, VIII, Spring 1984, Stanford University, ANMA Libri & Co., 1984, p. 245-256.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *Fragilité*, Les Éditions de Minuit, 2017.

CLERC Marianne et RIVIÈRE-CIAVALDINI, Laurence, « Le goût, saveurs et couleurs », dans *Une Histoire des sens, du Moyen Âge au siècle des Lumières*, Géraldine Mocellin-Spicuzza, André Syrota, Jean-Claude Ameisen, Exposition du 15 juin au 21 septembre 2008, Patrimoine en Isère, Musée de Saint-Antoine-l'Abbaye, 2008, p. 71-82.

COBLENCÉ, François, « Le Baiser dans les *Salons* de Diderot : la distance pour toucher », *Les Baisers des Lumières*, Études réunies par Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, p. 131-143.

COHEN, Huguette, « Diderot et les limites de la littérature dans les *Salons* », *Diderot Studies*, Vol. XXIV, Edited by Otis Fellows and Diana Guiragossian Carr, Droz, Genève, 1991, p. 25-45.

–, « De la composition selon Diderot », *Denis Diderot, Écrits sur l'art et les artistes*, Textes réunis et présentés par Jean Seznec, suivi de *Diderot dans l'espace des peintres*, par Jean STAROBINSKI, *Le regard détourné – Diderot et les limites de la représentation* par Michel DELON, *De la composition selon Diderot*, par Arthur COHEN, Hermann, Paris, 1967.

COHN, Danièle, *L'artiste, le vrai et le juste : sur l'esthétique des Lumières*, Éditions Rue d'Ulm/ Presses de l'École normale supérieure — musée du quai Branly, 2014.

CORGIEZ-LABARTHE, Michèle, « La promenade de Diderot, ou l'essayiste au salon », *Naissance de la critique littéraire et de la critique d'art dans l'essai*, Sous la direction de Patrick Née, Ouvrage publié avec le soutien de l'université de Poitiers dans le cadre de la subvention

Région Poitou-Charentes du colloque « Le quatrième genre : l'essai », Classiques garnier, Paris, 2019, p. 293-306.

COUTURIER-HEINRICH, Clémence, « Le rôle de l'ouïe dans la naissance du langage selon J. G. Herder », *Revue germanique internationale* [En ligne], 27 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2020, consulté le 10 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/1802> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rgi.1802>, p. 121-136.

COURTINE, Jean-Jacques et HAROCHE, Claude, *Histoire de visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIe – début XIXe siècle)*, Payot et Rivages, Paris, 2007.

COUSINIÉ, Frédéric, « De la *morbidezza* du Bernin au 'sentiment de la chair' dans la sculpture française des XVII^e et XVIII^e siècles », *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses objets-limites aux XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gérard Monfort, 2005, p. 139-155.

CRAMPE-CASNABET, Michèle, « Qu'appelle-t-on sentir ? », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 28 | 2000/1, Aux Amateurs de livres, mis en ligne le 18 juin 2006, consulté le 21 juillet 2022. p. 55-65. URL : <http://journals.openedition.org/rde/114> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.114>

CROGIEZ-LABARTHE, Michèle, « La promenade de Diderot, ou l'essayiste au salon », *Naissance de la critique littéraire et de la critique d'art dans l'essai*, Sous la direction de Patrick Née, Collection Rencontres, n° 393, Classiques Garnier, Paris, 2019, p. 293-306.

CROW, Thomas, *La Peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, traduction française, Éditions Macula, Paris, 2000 (Yale University, 1985).

CUSSAC, Hélène, « L'ouïe à l'épreuve du goût dans la culture européenne du XVIIIe siècle », In *Revue germanique internationale*, 2018, n° 27, p. 101-120.

–, « Bruit versus Son ? Circulation des savoirs et des idées sur la musique des Noirs dans les récits de voyages en Afrique occidentale au XVIIIe siècle », dans Karinn Bénac-Giroux, *Poétique et politique de l'altérité*, Paris, Garnier, à paraître.

–, « Anthropologie du bruit au siècle des Lumières », in : actes du colloque « Bruits », *L'Autre musique* [en ligne], 28 mars 2016. URL : <http://www.lautremusique.net/lam4/preambule/anthropologie-du-bruit-au-siecle-des-lumieres.html>

DAGUISÉ, Floriane, « L'indiscrétion du rococo, Épier, découvrir, surprendre dans la première moitié du XVIII^e siècle français », sous la direction de M. Christophe Martin, soutenue le 22 novembre 2019 par l'École doctorale III de Sorbonne Université.

DANIEL, Georges, *Le Style de Diderot, Légende et structure*, Librairie Droz, Genève, 1986.

DAMISCH, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, Paris, 1987, 1993.

DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre : stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan Communication, 1999.

–, « Le musée est-il un média ? », *Publics et musées : revue internationale de muséologie*, n° 2, 1993, p. 99-122.

DÉAN, Philippe, *Diderot devant l'image*, L'Harmattan, Paris, 2000.

–, « Deux sortes de peintures ». In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°22, 1997. p. 35-69 ; doi : <https://doi.org/10.3406/rde.1997.1376>

–, « Diderot, la figure et le lieu : de la théorie du paysage aux pastorales de Boucher », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 25 | 1998, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. p. 41-73. URL : <http://journals.openedition.org/rde/1211> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.1211>

DELON, Michel, *Diderot cul par-dessus tête*, Editions Albin Michel, Paris, 2013.

–, « Le Salon de 1767, un carrefour philosophique », *Diderot, Salon III, Ruines et paysages*, Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau (éd.), Hermann, 1995, Paris, p. 19-33.

–, « Les *Essais sur la peinture* ou la place de la théorie », *Diderot Studies*, Vol. XXX, Edited by Thierry Belleguic, Droz, Genève, 2007, p. 31-51.

–, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, P.U.F., 1988.

–, « Violences peintes », In *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N°18-19, Octobre 1995, doi : <https://doi.org/10.3406/rde.1995.1291>, p. 71-79.

DÉMORIS, René, *Chardin, la chair et l'objet*, Éditions Olbia, Paris, 1999.

–, « Diderot et Chardin : la voie du silence », *Diderot, les beaux-arts et la musique*, Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence, les 14, 15 et 16 décembre 1984, Centre Aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIIIe siècle (C.A.E.R. XVIII), Université de Provence, Aix-en-Provence, 1986, p. 43-54.

–, « Condillac et la peinture », dans *Condillac et les problèmes du langage*, dir. Jean Sgard, Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 379-392.

–, « La nature morte chez Chardin », *Revue d'esthétique*, t. XXII, n° 4, 1969.

–, « L'art et la manière, Diderot face à Boucher », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, dir. Pierres Frantz et Élisabeth Lavezzi, PUPS, Paris, 2008, p. 129-148.

–, « Les enjeux du paysage dans le Salon de 1767 (Poussin, Vernet, Robert) : Diderot et les théoriciens classiques. », *Fabula / Les colloques, Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIIIe siècle, autour des Salons de Diderot*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document626.php>

–, « Les horizons de la théorie chez Félibien », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2009/2 (n° 4), p. 17-27. DOI : 10.3917/nre.004.0017. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-2-page-17.htm>

–, « Les passions en peinture au dix-huitième siècle », *Le Siècle de Voltaire. Hommage à R. Pomeau*, édité par C. Mervaud et S. Menant, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1987, p. 381-392.

DÉMORIS, René et FERRAN Florence, *La Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Presses de La Sorbonne nouvelle, Paris, 2001.

DESSONS, Gérard, « La peinture est une poésie silencieuse », *Penser la voix*, Chant - Communication - Linguistique clinique - Littérature - Musique - Peinture - Psychanalyse - Théâtre, Textes réunis et présentés par Gérard Dessons, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, 1997, p. 217-238.

–, *L'art et la manière : art, littérature, langage*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2004.

DIDIER, Béatrice, *Histoire de la littérature française du XVIIIe siècle*, Deuxième édition actualisée, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003.

–, « La peinture religieuse dans les *Salons* de Diderot », *L'Encyclopédie Diderot, l'esthétique. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet 1915-1990.*, dir. Sylvain Auroux, Dominique Bourel et Charles Porset, Paris, PUF, 1991, p. 169-186.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image, Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, collection « critique », Les éditions de minuit, Paris, 1990.

DIECKMANN, Herbert, *Cinq leçons sur Diderot*, Librairie E. Droz, Genève, 1959.

DI LIBERTI, Giuseppe, « Dans le corps de l'œuvre : Pour une préhistoire du médium chez Diderot », *Art, médium, média*, sous la direction de Pascal Krajewski, L'Harmattan, Paris, 2018, p. 25-42.

DOUS, Jean-Paul, *Rameau, un musicien philosophe au siècle des Lumières*, Harmattan, Paris, 2011.

DUFLO, Colas, « Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 29 | 2000, mis en ligne le 18 juin 2006, p. 85-101. URL : <http://journals.openedition.org/rde/88> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.88>

DURAND-SENDRAIL, Béatrice, *La Musique de Diderot, Essai sur le hiéroglyphe musical*, Éditions Kimé, Paris, 1994.

DURON, Jean, *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, Éditions Mardaga, Bruxelles, 2007.

FAROULT, Guillaume, *L'amour peintre, l'imagerie érotique en France au XVIIIe siècle*, Cohen & Cohen éditeurs, Paris, 2020.

FAUVERGUE, Claire, *Diderot, lecteur et interprète de Leibniz*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2006.

FERNANDES, Ana, « Les *Salons* de Diderot : une chronique de la création artistique », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 2 | 2014, mis en ligne le 30 novembre 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/1295> ; DOI : 10.4000/carnets.1295

FESNEAU, Florence, « À l'origine de l'œuvre. L'inspiration de l'artiste de Jean-Honoré Fragonard », *Le fond de l'œuvre : art visuels et sécularisation à l'époque moderne*, Travaux de

l'École doctorale Histoire de l'art, sous la direction d'Émilie Chedeville, Étienne Jollet et Claire Sourdin, Éditions de La Sorbonne, Paris, 2020, p. 195-206.

FONTENAY, Elisabeth de, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Grasset, Paris, 1981.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977.

FRANCASTEL, Pierre, *La Figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël, 1980.

FRANTZ, Pierre, « De la théorie du théâtre à la peinture, réflexions en marge d'un tableau de Van Loo, *Mademoiselle Clairon en Médée* », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, dir. Pierres Frantz et Élisabeth Lavezzi, PUPS, Paris, 2008, p. 31-42.

–, « Le rêve épique de Diderot », *L'Épique : fins et confins*, sous la direction de Pierre Frantz, avec la collaboration de Caroline Cazanave, François Jacob et Pierre Nobel, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 175-191.

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

FRIED, Michael, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, Traduit de l'anglais par Claire Brunet, Gallimard, 1990. (Titre original : *Absorption and Theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*. Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, USA, 1980).

FRIGO, Alberto, « “Je regarde, admire et me tais” : le technique, l'idéal et l'expérience de la peinture dans les *Salons* de Diderot », In *Diderot et la philosophie*, Sous la direction de Jean-Christophe Bardout & Vincent Carraud, Société Diderot, Amalivre, Paris, 2020, p. 247-270.

GAILLARD, Aurélia, « “Comme un rêve de pierre” : la sculpture des lumières et le rêve de matière », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, sous la direction de Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé, Nathalie Kremer, Éditions Rodopi, New York, 2009, p. 169-183.

–, « Montrer les corps, animer les statues : à propos de quelques questions sur la peinture et la sculpture à l'époque des Lumières », *Le Travail des Lumières*, Pour Georges Benrekassa, Édité par Caroline Jacot Grapa, Nicole Jacques-Lefèvre, Yannick Séité et Carine Trevisan, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2002, p. 77-92.

GASSE-HOULE, Magali, « Les natures mortes de Chardin : l'échec de l'écriture dans les *Salons* de Diderot. », *Études françaises*, 40(3), Presses de l'Université de Montréal, 2004, DOI : <https://doi.org/10.7202/009741ar>, p. 151-165.

GAVRYLENKO, Valéria, « Le sens du toucher dans la Collection hippocratique », *Le Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, Sous la direction de Géraldine Puccini, ELDÔLON n° 109, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, p. 21-32.

GENAND, Stéphanie, « L'œil ravi : violences du regard dans les premiers *Salons* de Diderot » *Diderot Studies*, Vol. XXX, Edited by Thierry Belleguic, Droz, Genève, 2007, p. 89-111.

GEFFRIAUD-ROSSO, Jannette, *Diderot et le portrait*, Editrice Libreria Goliardica, Italie, Pise, 1998.

GENEL, Katia, « La lettre sur les aveugles de Diderot : l'expérience esthétique comme expérience critique », In « Le Philosophoire », Vrin, 2003/3 n° 21 | p. 87-112, ISSN 1283-7091, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-3-page-87.htm>., p. 87-112.

GHORBEL, Hichem, *Le Monde chez Diderot, Connaissance, interprétation et signification*, L'Harmattan, Paris, 2018.

GILMAN, Margaret, "Imagination and Creation in Diderot", *Diderot Studies*, Vol. 2, Librairie Droz, Genève, 1952, p. 200-220.

GLADU, Kim, « Le style "couleur de rose" de Marguerite de Lubert », *Dix-huitième siècle*, n°51, La couleur des Lumières, Revue annuelle publiée par la Société Française d'Étude du Dix-huitième Siècle, avec le concours du CNL, Les Éditions La Découverte, Paris, 2019, p. 289-304.

GRIENER Pascal, *La République de l'œil, L'Expérience de l'art au siècle des Lumières*, Odile Jacob, Paris, 2010.

GRIMALDI, Nicolas, *L'Art ou la feinte passion, Essai sur l'expérience esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1983.

–, *Traité de la banalité*, PUF, Paris, 2005.

GOODDEN, Angelica, *Actio and persuasion : dramatic performance in 18th century France*, Clarendon Press, Oxford, 1986.

GUÉDRON, Martial, « Physiologie du bon goût. La hiérarchie des sens dans les discours sur l'art en France au XVIII^e siècle », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, sous la direction de Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé, Nathalie Kremer, Éditions Rodopi, New York, 2009, p. 39-49.

GUÉDRON, Martial, *De chair et de marbre, Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2003.

GUIFFREY, Jules-Joseph, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Liepmanssohn et Dufour, 1869-1872, 9 vol.

HALLIWELL, Stephen, « La psychologie morale de la catharsis. Un essai de reconstruction », *Les Études philosophiques*, 2003/4 (n° 67), p. 499-517. DOI : 10.3917/leph.034.0499. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2003-4-page-499.htm>

HALPERN, Catherine, « Faut-il toucher pour voir ? Retour sur le problème de Molyneux », *Terrain* [En ligne], 49 | août 2007, mis en ligne le 15 septembre 2011, consulté le 10 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/5741> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.5741>, p. 27-36.

HARTMANN, Pierre, *Diderot, la figuration du philosophe*, Librairie José Corti, Paris, 2003.

HAQUETTE, Jean-Louis, « “Notre âme est un tableau mouvant”. Énergétique des émotions et puissance de l’image chez Diderot. », *AUC Philologica*, Charles University, 2018, 2018 (3), pp.95-105. 10.14712/24646830.2018.39. hal-02507503, p. 95-105.

HAUMONT, Raphaël, « “Ça sent bon chez toi... Je vais mal manger !” », *Hermès, La Revue*, 2016/1 (n° 74), p. 129-131. DOI : 10.3917/herm.074.0129. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-1-page-129.htm>

HEUVEL, Pierre Van Den, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l’énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

HOBSON, Marian, « Sensibilité et spectacle : le contexte médical du “Paradoxe sur le comédien” de Diderot », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 82^e année, n°2, PUF, 1977, p. 145-164. URL : <http://www.jstor.org/stable/40901742>
–, *The Object of Art, The theory of illusion in eighteenth-century France*, Cambridge University Press, 1982.

HUSSERL, Edmund, *Phantasia, conscience d’image, souvenir*, traduction par Raymond Kassis et Jean-François Pestureau, Jérôme Million, 2002, Grenoble.

IBRAHIM, Annie, « Le matérialisme de Diderot », *La Pensée*, 2013/2 (N° 374), p. 19-35. DOI : 10.3917/lp.374.0019. URL : <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-2013-2-page-19.htm>

IDA, Hisashi, « La « pantomime » selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie* [En ligne], 27 | 1999, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/871> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.871>

IGELMANN, Marie-Irène, « La métaphore du mannequin chez Diderot », *Diderot et les simulacres humains, Mannequins, pantins, automates et autres figures*, Sous la direction de Aurélie Gaillard et Marie-Irène Igelmann, n°31, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, p. 109-131.

JAFFRO, Laurent, *La couleur du goût, psychologie et esthétique au siècle de Hume*, Vrin, Paris, 2019.

JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 209-248.

JAMAIN, Claude, *La Douceur de vivre, D'une esthétique de la grâce au XVIIIe siècle*, Collection « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2010.

JAQUET, Chantal, *Philosophie de l'odorat*, PUF, Paris, 2010.

JOBERT, Barthélemy, « Diderot dans son cadre : Le Salon au XVIII^e siècle », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, dir. Pierres Frantz et Élisabeth Lavezzi, PUPS, Paris, 2008, p. 15-27.

JOLY, Morwena, « L'œil anatomiste, entre "amateur" et "connaisseur". Un aspect du débat sur le Beau », *Dix-huitième siècle*, 2012/1 (n°44), p. 447-459.

JUDOVITZ, Dalia, « Le visible et le lisible dans l'œuvre de Geroges de La Tour », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIe-XVIIIe siècles)*, sous la direction de Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé, Nathalie Kremer, Éditions Rodopi, New York, 2009, p. 69-86.

JULIE, Wegner Arnold, *Art Criticism as Narrative, Diderot's Salon de 1767*, Peter Lang, New York, 1995.

KOBI, Valérie, « Harmonie et Dissonance, La fonction de la couleur dans les collections du siècle des Lumières », *Dix-huitième siècle*, n°51, La couleur des Lumières, Revue annuelle publiée par la Société Française d'Étude du Dix-huitième Siècle, avec le concours du CNL, Les Éditions La Découverte, Paris, 2019, p. 63-75.

KONSTAN, David, « La pitié comme émotion chez Aristote », *Revue des Études Grecques*, Juillet-Décembre 2000, Vol. 113, No. 2, URL : <https://www.jstor.org/stable/44261626>, p. 616-630.

KREMER, Nathalie, « La verve et l'esquisse dans la critique d'art de Diderot », dans *Diderot et le temps*, sous la direction de Stéphane Lojkine, Adrien Paschoud et Barbara Selmecci Castioni, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 221-231.

–, « Les lignes brisées de l'art. Diderot et Baudelaire devant la peinture », *Nouvelle revue esthétique*, 2020/1 n° 25, PUF, DOI : 10.3917/nre.025.0145, p. 145-153.

–, *Traverser la peinture, Diderot-Baudelaire*, Leiden ; Boston : Brill-Rodopi, 2018.

LAJER-BURCHARTH, Ewa, *The Painter's Touch, Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2018.

LANGBOUR, Nadège, « Diderot critique d'art et la traduction de l'espace-temps : de la composition picturale à la décomposition/recomposition littéraire », *Studia Litterarum*, 2018, t. 3, n° 2, p. 26-37. DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-2-26-37

–, « Du Salon à la cuisine : l'insolite discours culinaire de Diderot dans sa critique d'art », [dans :] *Revue Roumaine d'Études Francophones*, 2015, n° 7, p. 43-54.

LANNOY, Cyprien, « La sensibilité épistémologie de Diderot: expression matérialiste d'un désir d'éternité », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 27 | 1999, mis en

ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. p. 59-88. URL : <http://journals.openedition.org/rde/911> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.911>

LAUGIER, Marc-Antoine, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* (1771), Minkoff, Genève, 1972.

LAURICHESSE, Jean-Yves, « Une mémoire qui hume : le sens des odeurs chez Claude Simon », *Les cinq sens littéraires, La sensorialité comme opérateur scriptural*, Études réunies par Paul Dirxx, Presses Universitaires de Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, 2017, p. 29-44.

LAVEZZI, Élisabeth, *Diderot et la littérature d'art, Aspects de l'interjette des premiers Salons*, Éditions Paradigme, 2007, Orléans.

–, « Diderot et Hogarth, la pyramide et la ligne serpentine », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, dir. Pierres Frantz et Élisabeth Lavezzi, PUPS, Paris, 2008, p. 73-88.

–, « Gravure et conception, coloriste de la peinture. La réécriture du *Traité des manières de graver* d'Abraham Bosse (1645) par Charles-Nicolas Cochin (1745) », *Dix-huitième siècle*, n°51, La couleur des Lumières, Revue annuelle publiée par la Société Française d'Étude du Dix-huitième Siècle, avec le concours du CNL, Les Éditions La Découverte, Paris, 2019, p. 205-217.

–, *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, Hermann, 2009, Paris.

–, « Théorie coloriste et question du lieu », *Dix-huitième siècle*, 2018/1 (n° 50), p. 189-204. DOI : 10.3917/dhs.050.0189. URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2018-1-page-189.htm>

LEBENSZTEJN, Jean-Claude, « Note sur Diderot et la magie de l'art », *Critique*, 2003/6-7 (n° 673-674), p. 498-513. DOI : 10.3917/criti.673.0498. URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2003-6-page-498.htm>

LECA-TSIOMIS, Marie, « Diderot et les sites de la fraîcheur », *Dix-huitième Siècle*, n° 36, Femmes des Lumières, 2004, p. 511-521.

LECERCLE, François, « Le regard dédoublé », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 44, 1991, pp. 101-125.

LE GALL, Nicole Marie Edouard, *L'Esthétique de Diderot dans les Salons*, McGill University, 1967.

LE GUÉRER, Annick, *Les Pouvoirs de l'odeur*, Éditions François Bourin, Paris, 1988.

–, « L'Odorat, un sens controversé », dans *Une Histoire des sens, du Moyen Âge au siècle des Lumières*, Géraldine Mocellin-Spicuzza, André Syrota, Jean-Claude Ameisen, Exposition du 15 juin au 21 septembre 2008, Patrimoine en Isère, Musée de Saint-Antoine-l'Abbaye, 2008, p. 55-70.

LEMAIRE, Gérard-Georges, *Histoire de la critique d'art*, Klincksieck, Paris, 2018.

LE PICHON, Yann et TYL Pierre, *Le Musée retrouvé de Denis Diderot*, Éditions Stock, Paris, 1993.

LE RIDER, Jacques, *Les Couleurs et les mots*, PUF, Paris, 1997.

LE SCANFF, Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2007.

LEINMAN, Colette, « Le catalogue d'art contemporain », *Marges* [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2011. URL : <http://journals.openedition.org/marges/408> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.408>, p. 51-63.

LETONTURIER Éric, MUNIER Brigitte, « Introduction. La sensorialité, une communication paradoxale », *Hermès, La Revue*, 2016/1 (n° 74), p. 17-24. DOI : 10.3917/herm.074.0017. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-1-page-17.htm>

LEWINTER, Roger, *Diderot ou les mots de l'absence, essai sur la forme de l'œuvre*, Editions Champ Libre, Paris, 1976.

LLORT LLOPART, Victoria, *Regards croisés des arts : essai d'esthétique comparée*, L'Harmattan, 2009, Paris.

LOJKINE, Stéphane, *L'œil révolté, Les Salons de Diderot*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 2007.

–, « Peindre en philosophe, le pari de la vérité », *Le goût de Diderot, Greuze, Chardin, Falconet, David...*, sous la direction de Michel Hilaire, Sylvie Wuhrmann, Olivier Zeder, Éditions Hazan, Paris, 2013, p. 91-127.

LOMBART, Alfred, *L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Slatkine, Genève, 1969.

LOUBÈRE, Stéphanie, « La critique de l'effet dans les *Salons* de Diderot », *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, dir. Pierres Frantz et Élisabeth Lavezzi, PUPS, Paris, 2008, p. 61-72.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris, 1989.

–, *La Tache aveugle, Essais sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Gallimard, Paris, 2003.

LYOTARD, Jean-François, « La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation. Contribution à une Idée de la postmodernité », *Rivista di Estetica* 21/9, 1981, p. 3-15.

MAINGON, Claire, *Le Salon et ses artistes, une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes Français*, avec la collaboration de Daniel Bergez, Hermann, Paris, 2009.

MANTION, Jean-Rémi, « Variation sur la “belle nature”. Remarques sur un paragraphe des *Essais sur la peinture* de Diderot », « *Pour décrire un salon* » : *Diderot et la peinture (1759-1766)*, A. Gaillard éd., Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 43-64.

MARCHAL, France, *La culture de Diderot*, Honoré Champion, 1999, Paris.

MARCHAND Sophie, « Les Lumières et la nostalgie des grands crimes. À propos de quelques adaptations françaises de la *domestic tragedy* », *Littératures classiques*, 2008/3 (N° 67), p. 187-200. DOI : 10.3917/licla.067.0187. URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2008-3-page-187.htm>

MARIE, Laurence, « La scène de genre dans les *Salons* de Diderot », *Labyrinthe* [En ligne], 3 | 1999, mis en ligne le 07 février 2005, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/64> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.64

MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Seuil, Paris, 1993.

–, *Études sémiologiques, Écritures, Peintures*, Klincksieck, Paris, 1971.

MARKOVITS, Francine, « Diderot et le thème de l’aveugle chez les sceptiques. », In *Diderot et la philosophie*, Sous la direction de Jean-Christophe Bardout & Vincent Carraud, Société Diderot, Amalivre, Paris, 2020, p. 193-218.

MARTINET, Marie-Madeleine, « Le cadre entre le champ et la figure », *Polysèmes* [En ligne], 11 | 2011, mis en ligne le 01 mars 2015. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/657> ; DOI : 10.4000/polysemes.657

MAY, Gita, *Diderot et Baudelaire, critiques d’art*, Librairie E. DROZ, Genève, 1957.

–, « Diderot and Burke : A Study in Aesthetic Affinity », in *PMLA*, Décembre, 1960, Vol. 75, No. 5, Modern Language Association, URL : <https://www.jstor.org/stable/460664>

–, « Diderot et Roger de Piles », *PMLA*, vol. 85, no. 3, 1970, DOI : <https://doi.org/10.2307/1261446>, p. 444-455.

MCCLELLAN, Andrew, *Inventing the Louvre – Art, Politics, & the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, University of California Press, 1999.

MENANT Sylvain, « L’abbé du Bos, critique d’art », *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2011/2 (Vol. 111), p. 259-267. DOI : 10.3917/rhlf.112.0259. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-2-page-259.htm>

MÉRIAN, J. -B., *Sur le problème de Molyneux, 1770*, Éd. Francine Markovits, Flammarion, 1983.

MERKER, Anne, *La Vision chez Platon et Aristote*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2003.

MICHEL, Christian, « Le peintre magicien », *Le goût de Diderot, Greuze, Chardin, Falconet, David...*, sous la direction de Michel Hilaire, Sylvie Wuhrmann, Olivier Zeder, Éditions Hazan, Paris, 2013, p. 235-259.

MODICA, Massimo, « Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 33 | 2002, document 4, mis en ligne le 03 mars 2011, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/79> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.79>

MØLBJERG, Hans, *Aspects de l'esthétique de Diderot*, J. H. Schultz forlag, Copenhague, 1964.

MONTANDON, Alain, « Polysensorialité du goût », *Les cinq sens littéraires, La sensorialité comme opérateur scriptural*, Études réunies par Paul Dirckx, Presses Universitaires de Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, 2017, p. 153-165.

MORIN, Robert, *Diderot et l'imagination*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1987.

MORNET, Daniel, *Le sentiment de la nature en France : de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Essai sur les rapports de littérature et des mœurs, Slatkine Reprints, Genève, 2000.

MOSER-VERREY, Monique, « L'Émergence de la notion d'intérêt dans l'esthétique des Lumières. », *Man and Nature / L'homme et la nature*, Volume 6, <https://doi.org/10.7202/1011879ar>, p. 193-207.

MURGIER, Charlotte, « Comment hiérarchiser les sens ? Perspectives aristotéliennes », *Le Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, Sous la direction de Géraldine Puccini, ELDOLON n° 109, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, p. 59-72.

NAHON, Albert, « Le comique de Diderot dans les *Salons* », *Diderot Studies*, Vol. X, Otis Fellows, Diana Guiragossian (éd.), Droz, Genève, 1968, p. 121-132.

OLSON, Todd P., « Le Corp(u)s habité de Poussin », *Perspective* [En ligne], 2 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2022, consulté le 27 juillet 2022. p. 159-170. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/25506> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.25506>

PALAZZO, Éric, « Les cinq sens au Moyen Âge : État de la question et perspectives de recherche », *Cahiers de civilisation médiévale*, 220, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers, 2012, p. 339-366.

PANOFSKY, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, préface de Marissa Dalai Emiliani, Les éditions de Minuit, Paris, 1975.

–, *Le codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, Traduction Daniel Arasse, Flammarion, Paris, 1996.

PARDO-JIMÉNEZ, Pedro, « L'air du tableau. De l'*Encyclopédie* aux *Salons* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 44 | octobre 2009, document 11, mis en ligne le 13 octobre 2009, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4569> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.4569>.

PAVY-GUILBERT, Élise, *L'Image et la Langue, Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Classiques Garnier, l'Europe des Lumières, 34, Paris, 2014.

–, « Silence et éloquence. Matière picturale et matière littéraire dans les *Salons* de Diderot », *Aux limites de l'imitation : L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIe-XVIIIe siècles)*, sous la direction de Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé, Nathalie Kremer, Éditions Rodopi, New York, 2009, p. 141-153.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, « Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot. », In : *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°13, 1992. p. 31-46 ; doi : <https://doi.org/10.3406/rde.1992.1184>, https://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1992_num_13_1_1184

PIL, Lut, « Clement Greenberg on narrative in painting », *Time, narrative and the fixed image*, sous la direction de Mireille Ribière, Jan Baetens, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2001, p. 91-104.

PICHET, Isabelle, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789), Expographie, critique et opinion*, Hermann, Paris, 2012.

–, « Le Tapissier : Auteur du discours expographique au Salon (1750-1789) », In : *Culture & Musées*, n° 20, 2012, p. 189-210.

–, « Expographie, critique et opinion : les discursivités du Salon de l'Académie de Paris (1750-1789) », Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, Décembre 2009.

PIERCE, Gillian B., *Scapeland : Writing the Landscape from Diderot's "Salons" to the Postmodern Museum*, Éditions Rodopi B. V., Amsterdam, 2012.

POIRIER, Roger, *La Bibliothèque universelle des romans, Rédacteurs, Textes, Public*, Librairie Droz, Genève, 1976.

POMMIER, Édouard, *Théorie du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Bibliothèque illustrée des histoires, Gallimard, Paris, 1998.

POURADIER, Maud, « La défense esthétique du matérialisme diderotien », *Cahiers de philosophie de l'université de Caen*, dir. Maud Pouradier, 51 | 2014, « Esthétiques de Diderot » [En ligne], mis en ligne le 28 septembre 2020, consulté le 17 novembre 2020. p. 55-70. URL : <http://journals.openedition.org/cpuc/596> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cpuc.596>

PUCCINI Géraldine, Introduction dans le *Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, dir. Géraldine Puccini, Eidôlon, Bordeaux, 2013.

QUINTILI, Paolo, « Sur quelques sources de Diderot critique d'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 33 | 2002, document 5, mis en ligne le 03 mars 2011., URL : <http://journals.openedition.org/rde/81> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.81>, p. 97-133.

RAMOND, Catherine, « Les Salons de 1759, 1761 et 1763 au regard des théories dramatiques de Diderot », « *Pour décrire un salon* » : *Diderot et la peinture (1759-1766)*, A. Gaillard éd., Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 87-107.

RENOU, Antoine, *Esprit des statuts et règlements de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pour servir de réponse aux détracteurs de son régime*, Paris, Vve Hérisant, 1790.

RÉMY-BALLESTA, Louise, « Les Salons : Diderot critique d'art novateur prophète », *Diderot*, édité par Francisco Lafarga, Editions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1987, p. 105-119.

RÉTAT, Pierre, « Le "moment" dans la critique et l'écriture des Salons », *Diderot, les beaux-arts et la musique*, Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence, les 14, 15 et 16 décembre 1984, Centre Aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIIIe siècle (C.A.E.R. XVIII), Université de Provence, Aix-en-Provence, 1986, p. 1-12.

REX, Walter E, « Diderot contre Greuze ? », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°24, 1998, doi : <https://doi.org/10.3406/rde.1998.1412>, p. 7-25.

ROESER, Sabine, « Reid and Moral Emotions », *The Journal of Scottish Philosophy*, 7(2), DOI: 10.3366/E1479665109000438, p. 177-192.

ROLAND-MICHEL, Marianne, « Le bruit dans la peinture », *Corps Écrit*, n° 12, PUF, 1985.

ROSENBERG, Pierre, *Dictionnaire amoureux du Louvre*, Plan, Paris, 2007.

SALKIN-SBIROLI, Lynn, « Du raisonnement à la résonance : le trajet de l'imaginaire diderotien dans quatre écrits philosophiques », *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique*, Mélanges en hommage à Jacques Chouillet (1915-1990), PUF, Paris, 1991, p. 137-148.

SCHIEDER, Martin, « "Effacez sur les murs le sang dont ils sont teints". L'iconographie du martyr au siècle des Lumières », dans *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, sous la direction de Thomas W. Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau et Martin Schieder, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001, p. 345-366.

SEGUIN, Jean-Pierre, *Diderot, le discours et les choses*, Essai de description du style d'un philosophe en 1750, Librairie Klincksieck, Paris, 1978.

SEJTEN, Anne Elisabeth, *Diderot ou le défi esthétique*, Les écrits de jeunesse 1746-1751, Librairie philosophique J.Vrin, 1999.

SCHERF, Guilhem, « Diderot et la sculpture », *Le goût de Diderot, Greuze, Chardin, Falconet, David...*, sous la direction de Michel Hilaire, Sylvie Wuhrmann, Olivier Zeder, Éditions Hazan, Paris, 2013, p. 128-189.

SCHRÖDER, Volker, « “Le Langage de la Peinture est le langage des muets” : remarques sur un motif de l’esthétique classique », René Démoris. *Hommage à Elizabeth Sophie Chéron : Texte et peinture à l’âge classique*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p.95-110, 1992, 2-87854-033-6. halshs-02431269

SEZNEC, Jean, « Les Salons de Diderot », *Harvard Library Bulletin* (Volume 5), Number 3, Published by the Harvard University Library, Cambridge, Massachusetts, 1951, p. 267-289.

SIGGEN, Michel, *L’expérience chez Aristote, Aux confins des connaissances sensible et intellectuelle en perspective aristotélicienne*, Peter Lang SA, Editions scientifiques européennes, Allemagne, Berne, 2005.

SIMONETTA, Laetitia, *La Connaissance par sentiment au XVIIIe siècle*, Honoré Champion, Paris, 2018

STAROBINSKI, Jean, *L’invention de la liberté 1700-1789*, suivi de 1789 Les emblèmes de la raison, Edition revue et corrigée, Gallimard, 2006.

–, *Diderot dans l’espace des peintres*, suivi de *Le Sacrifice en tête*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991.

–, « Diderot dans l’espace des peintres », *Diderot & Art de Boucher à David : les Salons 1759-1781*, Commissaires de l’exposition : Marie-Catherine Sahut & Nathalie Volle, Editions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1984, p. 219-257.

–, *Diderot, un diable de ramage*, Éditions Gallimard, 2012.

STEEL, Eric M., *Diderot's imagery, a study of a literary personality*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy in the Faculty of philosophy, Columbia University, The Corporate Press, New York, 1941.

STENGER, Gerhardt, « La théorie de la connaissance dans la Lettre sur les aveugles », *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie* [En ligne], 26 | avril 1999, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. p. 99-111. DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.1151>.

STOICHITA, Victor Ieronim, *L’Effet pygmalion, pour une anthropologie historique des simulacres*, Traduction de *The Pygmalion Effet* (2006), The University of Chicago, Librairie Droz, Genève, 2008.

–, *Figures De La Transgression*, Librairie Droz, Genève, 2013.

SURGERS, Anne, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

SYMINGTON, Micéala, *Écrire le tableau, L’approche poétique de la critique d’art à l’époque symboliste*, Peter Lang, Bruxelles, 2006.

SZÉKESI, Dóra, « Voir par la peau et parler par le corps. Les aveugles et les sourds et muets dans l'épistémologie de Diderot », *Acta Romanica Szegediensis, Tomus XXVII, Studia Iuvenum*, JATEPress, Szeged, Hongrie, 2010, p. 81-92.

TALON-HUGON, Carole, *Classicisme et Lumières*, PUF, Paris, 2015.

TRAHARD, Pierre, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789)*, Tome II, Slatkine Reprints, Genève, 1968.

TRIPPETTS, Marie-Antoinette, *Les Marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*, A. G. NIZET, Paris, 1966.

TUILLIER, Jacques et CHATÉLET, Albert, *La Peinture française, de Le Nain à Fragonard*, Albert Editions d'Art Albert Skira, Genève, 1964.

TUNSTALL, Kate Elisabeth, « Diderot, Chardin et la matière sensible », *Dix-huitième siècle*, 2007/1 (n°39), p. 577-593. DOI : 10.3917/dhs.039.0577. URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2007-1-page-577.htm>

VALADE Bernard, « Les cinq sens : diversité et divergences de savoirs désunis », *Hermès, La Revue*, 2016/1 (n° 74), p. 31-42. DOI : 10.3917/herm.074.0031. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-1-page-31.htm>

VAN DE SANDT, Udolpho, « Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781 », *Diderot & Art de Boucher à David : les Salons 1759-1781*, Commissaires de l'exposition : Marie-Catherine Sahut & Nathalie Volle, Editions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1984, p. 79-84.

VÁZQUEZ, Lydia, « Le temps dans la pensée esthétique de Diderot (*Salon de 1767*) », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2003, n° 18, p. 113-122.

VILA, Anne, « Le Sublime, le grotesque et l'animal dans les théories esthétiques de Diderot », dans *Le sublime et le grotesque*, sous la direction de Jan Miernowski, Droz, Paris, 2014, p. 181-208.

VIROLLE, Roland, « Diderot : La critique d'art comme création romanesque dans les *Salons* (1765-1767) », dans *La Critique artistique : un genre littéraire*, Université de Rouen, Centre d'art, esthétique et littéraire, sous la direction de Joseph-Marc Bailbé, PUF, Paris, 1983, p. 151-168.

VOGEL, Christina, *Diderot : L'esthétique des « Salons »*, Peter Lang, Berne, 1993.

–, « Le regard mis en mouvement. Les “Salons” de Diderot. » In: Burkhardt, M; Plattner, A; Schorderet, A. *Parallelismen, Parallélismes, Paralelismos. Mélanges de littérature et d'analyse culturelle offerts à Peter Fröhlicher; Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Fröhlicher*. Tübingen, 2009, p. 261-268. Postprint available at: <http://www.zora.uzh.ch>

VOUILLOUX, Bernard, « La description du tableau dans les *Salons* de Diderot : La figure et le nom », In *Poétique*, n° 73, Seuil, Paris, Février 1988, p. 27-50.

–, « La description du tableau : l'échange », *Littérature*, Octobre 1989, n° 75, La voix, le retrait, l'autre, Armand Colin, Paris, p. 21-41.

–, « “La pesanteur et la grâce du geste” Jean Starobinski dans l'espace des peintres », *Littérature*, 2011/1 n° 161, Armand Colin, Paris, p. 33-50, DOI 10.3917/litt.161.0033

WALL Anthony, « Diderot et les tiers écoutants ou le corps comme lieu de la conversation », dans : Monique Moser-Verrey éd., *Le corps romanesque. Images et usages topiques sous l'Ancien Régime*. Paris, Hermann, « Les collections de la République des Lettres », 2015, p. 301-318. DOI : 10.3917/herm.moser.2015.01.0301. URL : <https://www.cairn.info/le-corps-romanesque--9782705691325-page-301.htm>

WETTLAUFER, Alexandra K., *In the mind's eye : The visual impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin*, Rodopi, Amsterdam - New York, 2003.

WHYTE, Ryan, “Exhibiting Enlightenment : Chardin as tapissier”, *Eighteenth-Century Studies*, SUMMER 2013, Vol. 46, No. 4 (SUMMER 2013), Published by: The Johns Hopkins University Press. Sponsor: American Society for Eighteenth-Century Studies (ASECS), URL : <https://www.jstor.org/stable/23524194>, p. 531-554.

WICKY, Érica, « La peinture à vue de nez ou la juste distance du critique d'art, de Diderot à Zola », In *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 2014, vol. 39, N° 1 (2014), p. 76-89.

–, « L'œil, le goût et le flair : les compétences sensorielles du collectionneur fin de siècle », *Sociétés & Représentations*, 2017/2 (N° 44), p. 151-162. DOI : 10.3917/sr.044.0151. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2017-2-page-151.htm>

WRIGLEY, Richard, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

WOODWARD, Servanne, *Explorations de l'imaginaire de la représentation au dix-huitième siècle français — Chardin, Vigée-Lebrun, Diderot, Marivaux*, Studies in French Literature volume 50, The Edwin Mellen Press, United Kingdom, 2001.

Table des figures

La page de figure est désignée comme la première page où nous pouvons trouver la figure. Par la suite, seul le numéro de figure est noté afin de la retrouver en se référant à cette pagination.

Fig. 1 – Jacques Linard, <i>Les Cinq sens</i> , 1627, Peinture à l’huile, 105 x 153 cm, Paris, Collection du musée du Louvre	p. 15.
Fig. 2 – Gabriel de Saint-Aubin, <i>Vue du Salon du Louvre en 1779</i> , Huile sur papier collé sur toile, 19,5 x 44 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 40.
Fig. 3 – Gabriel de Saint-Aubin, <i>Vue du Salon du Louvre en l’année 1753</i> , Estampe, 14,4 x 17, 8 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.	p. 44.
Fig. 4 – Gabriel de Saint-Aubin, <i>Vue du Salon de 1765</i> , Dessin, 24 x 46, 7 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 51.
Fig. 5 – Joseph-Marie (l’Aîné) Vien, <i>Inauguration de la statue de Louis XV</i> , Peinture à l’huile, 44,7 x 60,7 cm, Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris.	p. 107.
Fig. 6 – Jean-Honoré Fragonard, <i>L’essaim d’Amours</i> , Huile sur toile, 65 x 56 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 109.
Fig. 7 – Jean-Baptiste Siméon Chardin, <i>Le Panier de prunes</i> , 1759, peinture à l’huile, 38, 5 x 46 cm, Rennes, Musée des Beaux-arts de Rennes.	p. 113.
Fig. 8 – Jean-Baptiste Siméon Chardin, <i>La Raie dépouillée</i> , 1728, Peinture à l’huile, 114,5 x 146 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 113.
Fig. 9 – Louis-Jean-François Lagrenée dit l’aîné, <i>Charité romaine</i> , vers 1782, Peinture à l’huile, 62 x 73cm, Toulouse, Musée des Augustins.	p. 119.
Fig. 10 – Noël Hallé, <i>La Justice de Trajan</i> , 1765, Peinture à l’huile, 265 x 302 cm, Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille.	p. 126.
Fig. 11 – Jean-Baptiste Deshayes, <i>Conversion de Saint Paul</i> , 1765, Peinture à l’huile, 220 x 140 cm, Versailles, église Saint-Symphorien. URL Utpictura18 ¹ : https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/2298-conversion-saint-paul-deshays Identifiant historique : A1617	p. 127.
Fig. 12 – Jean-Bernard Restout, <i>Les Plaisirs d’Anacréon</i> , 1765, Peinture à l’huile, 196,3 x 250,2 cm, Collection particulière (France). Utpictura 18 : A5495	p. 128.
Fig. 13 – Jean-Baptiste Greuze, <i>L’accordée de village</i> , 1761, Peinture à l’huile, 92 x 117 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 131.
Fig. 14 – Jean-Baptiste Greuze, <i>Piété filiale</i> , 1763, Peinture à l’huile, 115 x 146 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l’Ermitage.	p. 131.
Fig. 15 – Jean-Baptiste Leprince, <i>Baptême russe</i> , 1765, Peinture à l’huile, 73 x 92 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 132.
Fig. 16 – Nicolas Poussin, <i>Christ et la femme adultère</i> , 1653, Peinture à l’huile, 121 x 195 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 133.

¹ Nous faisons référence au site de Stéphane LOJKINE pour certaines figures de cette étude, notons celles-ci en identifiant historique. Pour le site entier, voir <https://utpictura18.univ-amu.fr>

Fig. 17 – Gabriel François Doyen, <i>Le Miracle des Ardents</i> , 1750/1775, Peinture à l'huile, 80 x 50 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 139.
Fig. 18 – Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné, <i>Tête de Pompée présentée à César</i> , 1767, Peinture à l'huile, 296 x 157 cm, Varsovie, Château royal. Utpictura18 : A0339	p. 142.
Fig. 19 – Hubert Robert, <i>Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et moderne</i> , 1766, Peinture à l'huile, 117 x 145 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 142.
Fig. 20 – François Boucher, <i>Angélique et Médor</i> , 1763, Peinture à l'huile, 66, 7 x 56, 2 cm, New-York, Metropolitan Museum of Art.	p. 148.
Fig. 21 – Carle Vanloo, <i>Chaste Suzanne</i> , Entre 1765 et 1776, Gravure sur cuivre, Vienne, Albertina Museum. Utpictura18 : A0102	p. 150.
Fig. 22 – Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné, <i>Mercure, Hersé et Aglaure jalouse de sa sœur</i> , 1767, Peinture à l'huile, 55 x 70 cm, Stockholm, Nationalmuseum.	p. 153.
Fig. 23 – Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné, <i>Chaste Suzanne</i> , 1767, Peinture à l'huile, 55 x 70 cm, Stockholm, Nationalmuseum.	p. 153.
Fig. 24 – Joseph-Marie Vien, <i>Saint Denis prêchant la loi en France</i> , 1767, Peinture à l'huile, 665 x 393 cm, Paris, Église Saint-Roch.	p. 155.
Fig. 25 – Jean-Baptiste Greuze, <i>La Jeune fille qui pleure son oiseau mort</i> , 1765, Peinture à l'huile, 53, 3 x 46 cm, Edimbourg, National Galleries of Scotland.	p. 162.
Fig. 26 – Claude-Joseph Vernet, <i>Port de La Rochelle</i> , 1763, Peinture à l'huile, 165 x 263 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 172.
Fig. 27 – Jean-Baptiste Greuze, <i>L'Enfant gâté</i> , entre 1760 et 1765, Peinture à l'huile, 66, 5 x 56 cm, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage.	p. 174.
Fig. 28 – Jean-Baptiste Siméon Chardin, <i>Les Instruments de la musique civile</i> , 1767, Peinture à l'huile, 112 x 144, 5 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 176.
Fig. 29 – Jean-Baptiste Leprince, <i>Vue d'un pont de la ville de Nerva</i> , Entre 1764 et 1765, Peinture à l'huile, 45, 6 x 55, 1 cm, Rouen, Musée des Beaux-arts de Rouen. Utpictura 18 : A3117	p. 177.
Fig. 30 – Jean-Baptiste Leprince, <i>Bonne Aventure</i> , 1782, Tapisserie, 362 x 379 cm, Paris, Musée Jacquemart-André Utpictura 18 : A3116	p. 180.
Fig. 31 – Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné, <i>Renaud et Armide</i> , 1766, Peinture à l'huile, 60 x 70 cm, Collection particulière.	p. 181.
Fig. 32 – Carle Vanloo, <i>Les trois Grâces</i> , 1763, Peinture à l'huile, 58, 4 x 46 cm, Los Angeles, The Los Angeles County Museum of Art.	p. 182.
Fig. 33 – Carle Vanloo, <i>Auguste fait fermer les portes du temple de Janus</i> , 1765, Peinture à l'huile, 300 x 301 cm, Amiens, Musée de Picardie. Utpictura 18 : A0107	p. 185.
Fig. 34 – Jean-Baptiste Deshayes, <i>Le Mariage de la Vierge</i> , 1763, Peinture à l'huile, 104 x 62 cm, Douai, Collégiale Saint-Pierre. Utpictura 18 : A0067	p. 186.

Fig. 35 – Pierre-Antoine Baudouin, <i>Le coucher de la mariée</i> , 1767, Gouache, 36 x 31, 7 cm, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada	p. 190.
Fig. 36 – Jean-Baptiste Leprince, <i>Le Berceau pour les enfants</i> , 1765, Peinture à l'huile, 59 x 74 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Utpictura 18 : A0321	p. 192.
Fig. 37 – Jacques Philippe de Louthembourg, <i>Une Tempête</i> , 1767, Peinture à l'huile, 97 x 130 cm, Oldenburg-Schloss, Landesmuseum. Utpictura 18 : A7513	p. 195.
Fig. 38 – Jean-Baptiste Siméon Chardin, <i>Attributs des arts</i> , 1765, Peinture à l'huile, 91 x 145 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 196.
Fig. 39 – Gabriel François Doyen, <i>Andromaque éplorée devant Ulysse</i> , 1763, Peinture à l'huile, 382 x 647 cm, Russie, Arkhangelskoïe.	p. 197.
Fig. 40 – Jean-Baptiste Greuze, <i>Fils ingrat</i> , 1765, Esquisse, 32 x 42, 6 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts.	p. 198.
Fig. 41 – Jean-Baptiste Greuze, <i>Fils puni</i> , 1765, Esquisse, 32 x 42 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts.	p. 198.
Fig. 42 – Lagrenée, la <i>Justice et la Clémence</i> , 1765, Peinture à l'huile, 106 x 156 cm, Fontainebleau, Musée nationale du Château.	p. 199.
Fig. 43 – Hubert Robert, <i>l'Écurie et magasin à foin, peints d'après nature, à Rome</i> , 1767, Peinture à l'huile, 74 x 66 cm, Localisation actuelle inconnue. Utpictura 18 : A0196	p. 201.
Fig. 44 – François Boucher, <i>Jupiter transformé en Diane pour surprendre Callisto</i> , 1765, Peinture à l'huile, 65 x 55 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.	p. 202.
Fig. 45 – Joseph-Marie Vien, <i>Marc-Aurèle secourant le peuple</i> , 1765, Peinture à l'huile, 300 x 300 cm, Amiens, Musée de Picardie.	p. 202.
Fig. 46 – Jean-Honoré Fragonard, le <i>Grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé</i> , 1765, Peinture à l'huile, 309 x 400 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 203.
Fig. 47 – Joseph-Marie Vien, <i>Marchande à la toilette</i> , 1765, Peinture à l'huile, 98 x 122 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 224.
Fig. 48 – Noël Hallé, le <i>Minerve conduisant la Paix à l'Hôtel de ville</i> , 1767, Peinture à l'huile, 324 x 457 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. Utpictura 18 : A0360	p. 226.
Fig. 49 – Michel Nicolas-Bernard Lépicié, la <i>Descente de Guillaume le conquérant en Angleterre</i> , 1764, Peinture à l'huile, 400 x 845 cm, Caen, Abbaye-aux-Hommes. Utpictura 18 : A0322	p. 226.
Fig. 50 – Claude-Joseph Vernet, la <i>Vue du port de Dieppe</i> , 1765, Peinture à l'huile, 165 x 263 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 237.
Fig. 51 – Joseph-Marie Vien, la <i>Psyché reconnaissant l'Amour endormi</i> , 1761, Peinture à l'huile, 135, 5 x 171 cm, Lille, Le Palais des Beaux-Arts.	p. 242.
Fig. 52 – Louis Jean François Lagrenée, le <i>Dauphin mourant, environné de sa famille, Le Duc de Bourgogne lui présente la couronne de l'immortalité</i> , 1767, Peinture à l'huile, 129 x 97 cm, Fontainebleau, Musée national du château.	p. 247.

Fig. 53 – Noël Hallé, <i>Les Génies des Sciences, de la Poésie, de l'Histoire, de la Physique et de l'Astronomie</i> , 1761, Peinture à l'huile, 326 x 326 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 248.
Fig. 54 – Pierre-Antoine De Machy, <i>Péristyle du Louvre et la démolition de l'hôtel de Roulié</i> , 1767, Peinture à l'huile, 88, 5 x 122, 5 cm, Collection particulière. Utpictura 18 : A3386	p. 250.
Fig. 55 – Nicolas Poussin, la <i>Peste d'Asdod</i> , 1630/ 1631, Peinture à l'huile, 148 x 198 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 259.
Fig. 56 – Louis-Jean-François Lagrenée dit l'Aîné, <i>La Bonté et la Générosité</i> , 1765, Peinture à l'huile, 110 x 154 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 301.
Fig. 57 – Pierre-Antoine Baudouin, la <i>Phryné accusée d'impiété devant les aréopagites</i> , 1763, Gouache, 54 x 44 cm, Commerce d'art. Utpictura 18 : A0072	p. 310.
Fig. 58 – Louis-Jean-François Lagrenée dit l'Aîné, <i>Mars et Vénus surpris par Vulcain</i> , 1768, Peinture à l'huile, 120 x 120 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 314.
Fig. 59 – Louis-Jean-François Lagrenée dit l'Aîné, <i>l'Aurore qui quitte la couche du vieux Titon</i> , 1763, Peinture à l'huile, 121 x 170 cm, Vicence, Galerie Alfonsi Dipinti Antichi.	p. 315.
Fig. 60 – Claude-Joseph Vernet, <i>Port de Rochefort</i> , 1763, Peinture à l'huile, 165 x 263 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 341.
Fig. 61 – Joseph-Marie Vien, <i>Saint Grégoire pape</i> , 1767, Peinture à l'huile, 251 x 182 cm, Montpellier, Musée Fabre.	p. 344.
Fig. 62 – Louis Michel Vanloo, <i>Mademoiselle la princesse de Chimay, Mr le chevalier de Fitz-James</i> , 1767, Peinture à l'huile, 67cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.	p. 348.
Fig. 63 – Noël Hallé, <i>La Course d'Hippomène et d'Atalante</i> , 1765, Peinture à l'huile, 320 x 700 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 356.
Fig. 64 – Nicolas Poussin, <i>Le Massacre des Innocents</i> , entre 1625 et 1632, Peinture à l'huile, 147 x 171 cm, Chantilly, Musée Condé.	p. 394.
Fig. 65 – Louis-Jean-François Lagrenée dit l'Aîné, <i>L'Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux</i> , 1766, Peinture à l'huile, 99 x 145 cm, New Jersey, Princeton University Art Museum.	p. 399.
Fig. 66 – Jean-Baptiste Marie Pierre, la <i>Décollation de Saint Jean</i> , 1761, Peinture à l'huile, 98 x 131 cm, Avignon, Musée Calvet.	p. 405.
Fig. 67 – Étienne Jaurat, <i>Chartreux en méditation</i> , 1759, Peinture à l'huile, Paris, Église Saint-Bernard-de-la-Chapelle. Utpictura 18 : A5235	p. 431.
Fig. 68 – Jean-Baptiste Siméon Chardin, le <i>Bénédicté</i> , 1740, Peinture à l'huile, 49, 5 x 38, 5 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 449.
Fig. 69 – Pierre-Antoine Baudouin, le <i>Modèle honnête</i> , 1769, Gouache, 40 x 34, 5 cm, Washington, National Gallery of Art.	p. 482.
Fig. 70 – <i>Saint Grégoire fait des prières publiques</i> , 1769, d'après Carle Vanloo.	p. 484.
Fig. 71 – Gabriel-François Doyen, <i>Le Combat de Diomède et d'Énée</i> , 1761, Peinture à l'huile, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage. Utpictura 18 : A0431	p. 487.

Fig. 72 – Jacques Philippe de Louthembourg, <i>Une Tempête</i> , 1767, Peinture à l’huile, 97 x 130 cm, Oldenburg-Schloss, Landesmuseum. Utpictura 18 : A7513	p. 489.
Fig. 73 – Jean-Baptiste Deshays, <i>La flagellation de saint André</i> , 1761, Peinture à l’huile, 445 x 215 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts.	p. 493.
Fig. 74 – Jean-Hugues Taraval, <i>Le Repas de Tantale</i> , 1767, Peinture à l’huile, 104 x 143 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. Utpictura 18 : A9651	p. 498.
Fig. 75 – Carle Vanloo, la <i>Madeleine dans le désert</i> , 1761, Peinture à l’huile, 200, 7 x 156, 3 cm, Commerce d’art. Utpictura 18 : A6529	p. 501.
Fig. 76 – Antoine Louis Romanet, le <i>Saint Grégoire distribue son bien aux pauvres</i> , 1780, Esquisse, 53, 9 x 35, 7 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.	p. 502.
Fig. 77 – Claude-Joseph Vernet, <i>Marine. Le soir ou la tempête</i> , 1700/1800, Peinture à l’huile, 76 x 154 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 504.
Fig. 78 – Jean-Baptiste Greuze, <i>La Mère bien-aimée</i> , 1769, Peinture à l’huile, 99 x 131 cm, Madrid, Collection Laborde.	p. 507.
Fig. 79 – Pierre-Antoine Baudouin, <i>La jeune fille querellée par sa mère</i> , 1764, Gouache, 30, 5 x 23, 5 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.	p. 509.
Fig. 80 – Jacques-Firmin Beauvarlet, d’après François Boucher, <i>L’arrivée du courrier</i> , Gravure à l’eau-forte et au burin, 43 x 32, 8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.	p. 511.
Fig. 81 – Jean-Baptiste Marie Pierre, <i>La Descente de croix</i> , 1761, Peinture à l’huile, Versailles, Cathédrale Saint-Louis. Utpictura 18 : A5273	p. 516.
Fig. 82 – Joseph-Marie Vien, <i>Briséis emmenée de la tente d’Achille</i> , 1781, Peinture à l’huile, 326 x 424 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 518.
Fig. 83 – François Guillaume Ménageot, <i>Mort de Léonard de Vinci</i> , 1781, Peinture à l’huile, 278 x 357 cm, Amboise, Musée de l’Hôtel de ville.	p. 522.
Fig. 84 – Antoine François Callet, <i>Printemps</i> , 1780, Peinture à l’huile, 270 x 360 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 524.
Fig. 85 – Jean Simon Berthélemy, <i>Apollon ordonne au Sommeil et à la Mort de porter le corps de Sarpédon en Lydie</i> , 1781, Peinture à l’huile, 244 x 195 cm, Langres, Musée d’Art et d’Histoire.	p. 525.
Fig. 86 – Jean-Baptiste-Marie Pierre, <i>Mercure amoureux de Hersé, change en pierre Aglaure qui voulait l’empêcher d’entre chez sa sœur</i> , 1763, Peinture à l’huile, 320 x 320 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 535.
Fig. 87 – Carle Vanloo, les <i>Arts suppliants</i> , 1765, Peinture à l’huile, 76, 8 x 66, 4 cm, Pittsburgh, The Frick Art Museum.	p. 539.
Fig. 88 – La Frayeur, Figures gravées par B. Picart dans la <i>Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l’Académie de peinture et sculpture. Sur l’expression générale et particulière</i> de Charles Le BRUN	p. 540.

Fig. 89 – L’amour simple, Figures gravées par B. Picart dans la <i>Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l’Académie de peinture et sculpture. Sur l’expression générale et particulière</i> de Charles Le BRUN	p. 541.
Fig. 90 – Carle Vanloo, <i>Jason et Médée</i> , 1759, Peinture à l’huile, 63 x 79 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 542.
Fig. 91 – Louis-Michel Vanloo, <i>Denis Diderot</i> , 1767, Peinture à l’huile, 81 x 65 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 549.
Fig. 92 – Louis-Jean-François Lagrenée dit l’Aîné, <i>La Robe ou la Justice que l’Innocence désarme et à qui la Prudence applaudit</i> , 1766, Peinture à l’huile, 97 x 145, 5 cm, Princeton University Art Museum.	p. 572.
Fig. 93 – Nicolas Vennevault, <i>L’Apothéose du prince de Condé</i> , 1765, Peinture à l’huile, 22, 5 x 18, 3 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 573.
Fig. 94 – François Hubert Drouais, le <i>Jeune Élève</i> , 1761, Peinture à l’huile, 60 x 49 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 575.
Fig. 95 – Hubert Robert, <i>Un Pont sous lequel on découvre les compagnes de Sabine, à quarante lieues de Rome</i> , 1767, Peinture à l’huile, 47 x 66 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. Utpictura 18 : A0201	p. 597.
Fig. 96 – Hubert Robert, <i>Une Vue de la Vigne-Madame, à Rome</i> , 1767, Peinture à l’huile, 52 x 69, 5 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l’Ermitage.	p. 597.
Fig. 97 – Hubert Robert, <i>Cuisine italienne</i> , entre 1760 et 1767, Peinture à l’huile, 60 x 75 cm, Musée national de Varsovie.	p. 604.
Fig. 98 – Comparaison des têtes du père dans la <i>Lecture de la Bible</i> (1755), la <i>Piété filiale</i> (1763) et l’ <i>Accordée de village</i> (1761)	p. 611.
Fig. 99 – Jean-Baptiste Greuze, <i>Le Miroir cassé</i> , 1763, Peinture à l’huile, 56 x 46 cm, Londres, The Wallace collection.	p. 615.
Fig. 100 – Jean-Baptiste Greuze, <i>La Cruche cassée</i> , 1771, Peinture à l’huile, 109 x 87 cm, Paris, Collection du musée du Louvre.	p. 615.
Fig. 101 – Promenade Vernet – premier site, <i>La Source abondante</i> , 1766, Peinture à l’huile, 44, 6 x 35, 2 cm, Collection particulière (France).	p. 622.
Fig. 102 – Promenade Vernet – troisième site, <i>Une Marine au coucher de soleil</i> , 1765, Peinture à l’huile, 64, 9 x 80, 8 cm, Commerce d’art.	p. 624.
Fig. 103 – Promenade Vernet – quatrième site, <i>Les occupations du rivage</i> , 1766, Peinture à l’huile, 49 x 39 cm, Collection particulière (Paris).	p. 625.
Fig. 104 – Louis Bertrand Castel et son clavecin oculaire. Caricature de Charles Germain de Saint Aubin (1721-1786), Waddesdon, The Rothschild Collection.	p. 634.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	6
Discerner les sens : définition et histoire	10
Le sens.....	10
De l'Antiquité à la Renaissance : du primitif au théologique, vers l'humanisme...	11
Rapprochement philosophique : entre les sens et la raison.....	14
Le siècle des Lumières : réhabilitation des sens et le sensualiste Diderot.....	16
Ressentir l'art <i>hic et nunc</i> : les <i>Salons</i> de Diderot	18
Les sens de l'art.....	18
Les <i>Salons</i> de Diderot : bouleversement des hiérarchies.....	20
Sens de la visite : sur la voie du subjectivisme	23
Première partie / Le sens principal : la vue	25
Chapitre 1. À l'entrée du Salon.....	26
1.1. L'importance de la « vue »	26
1.1.1 La vue autonome chez Diderot : la <i>Lettre sur les aveugles</i>	28
1.1.2 Le problème de Molyneux et l'expérience de la vue.....	30
1.1.3 De l'aveugle à l'artiste : accès à la peinture.....	34
1.1.4. La vue destinée à écrire subjectivement.....	37
1.2. Voir par les yeux du tapissier	39
1.2.1. Conditions au Louvre : naissance de l'accrochage.....	40
1.2.2. Conditions physiques des visites au Louvre.....	43
1.2.3. Tapissier, responsable et auteur de l'accrochage.....	45
1.2.4. Les règles : le sens de pouvoir, dimension et genre de peinture.....	49
1.2.5. Symétrie, une composante du beau.....	53
1.2.6. Comparaisons des œuvres d'art.....	59
1.2.7. Voisinage positif – effet synergique entre les œuvres comparées....	60
1.2.8. Voisinage négatif – critique suite à la comparaison.....	62
1.2.9. <i>Espiègle Chardin</i>	65
1.2.10. <i>Hors du Salon</i>	69
1.3. Accrochage littéraire : Diderot et le livret	71
1.3.1. Accrochage du salonnier.....	71
1.3.2. Conditions matérielles de la critique de Diderot.....	73
1.3.3. Lecteurs des <i>Salons</i> à distance.....	75
1.3.4. L'absence de la peinture et la mémoire.....	79
1.3.5. Mémoire positive.....	82
1.3.6. Livret.....	84
1.3.7. Mémoire négative.....	86
1.3.8. Utilisation du livret chez Diderot.....	88
1.3.9. Les peintures reçues en retard.....	95
Conclusion.....	97

Chapitre 2. Vis-à-vis des œuvres d'art.....	99
2.1. La distance entre le spectateur et le tableau.....	99
2.1.1. Deux sortes de peinture : de près ou de loin.....	102
2.1.2. De près ou de loin ? la distance dans les <i>Salons</i>	106
2.1.3. Chardin et la mobilité du regard dans la nature morte.....	113
2.1.4. Inclusion ou exclusion du spectateur : la distance « mentale ».....	116
2.2. Arrêter, attacher, attirer et appeler le regard.....	122
2.2.1. Une composante qui attire le regard.....	126
2.2.2. Les figures dans la peinture.....	130
2.2.3. L' « effet d'appel ».....	134
2.2.4. Les éléments extérieurs.....	136
2.2.5. La beauté technique.....	140
2.2.6. La couleur.....	143
2.2.7. Couleur du vice.....	145
2.2.8. La séduction du vice et de la chair.....	147
2.2.9. Le voile.....	153
2.2.10. Le repos de l'œil.....	154
2.2.11. Arrêt du regard dans la nature morte : un autre repos.....	157
2.3. Le regard conduit par Diderot	160
2.3.1. Admiration : accueil de Diderot.....	161
2.3.2. « On ne sait ce que c'est » : le ton péjoratif.....	164
2.3.3. « Il faut voir ».....	166
2.3.4. Le paysage, au-delà des limites de la description.....	168
2.3.5. Cadre : dépassement ou création.....	171
Chapitre 3. L'interprétation visuelle dans les peintures.....	173
3.1. Parcours du regard	173
3.1.1. La genèse du parcours de regard.....	178
3.1.2. La direction exacte : le regard ponctuel.....	182
3.1.3. « C'est mon allure » : de droite à gauche.....	184
3.1.4. Le parcours commencé à gauche.....	198
3.1.5. D'un autre parcours de regard : au centre.....	202
3.2. Le regard organique	205
3.2.1. Ligne de liaison.....	206
3.2.2. Le plan et la perspective des peintres.....	215
3.2.3. Détails dans la peinture.....	220
3.2.4. Les figures.....	225
3.3. L'effet des composants : le premier contact visuel avec la toile	228
3.3.1. Coup d'œil.....	229
3.3.2. L'effet piquant.....	235
3.3.3. « Papillotage ».....	244
3.3.4. Du « papillotage » à l' « éclat ».....	248
3.3.5. Blessier les yeux.....	250
Conclusion.....	252

Deuxième partie / L'horizon des autres sens253

Chapitre 4. Approcher aux autres sens

4.1. De la prédominance de la vue à la reconsidération de la hiérarchie 254

4.2. L'odorat : le dernier rang des sens258

4.3. Le goût : le sens de variété261

Chapitre 5. Au contact du monde pictural : l'exploration tactile.....264

La philosophie du toucher.....264

Le sens du toucher dans les œuvres d'art.....264

Le toucher chez les aveugles de Diderot.....266

L'art chez les aveugles perçu par le toucher : de Diderot à Herder.....269

5.1. Le toucher dans les *Salons* : l'évocation et la tentation.....272

5.1.1. La chair de Chardin : l'évocation du toucher.....273

5.1.2. La nature morte de Chardin : la tentation de toucher.....278

5.1.3. Le toucher chez les autres peintres.....285

5.1.4. Le toucher dans la sculpture.....287

5.2. La chair des figures et l'impression du toucher.....294

5.2.1. Le sentiment de la chair.....294

5.2.2. L'expression de la chair.....301

5.2.3. La vérité de la chair.....304

5.2.4. Autres caractères : la mollesse, la fermeté et la transparence.....306

5.2.5. Draperie et voile.....310

5.2.6. Le nu et le désir du toucher.....316

5.2.7. Les figures qui suscitent l'envie de toucher.....320

5.3. Les impressions tactiles du pinceau.....328

5.3.1. Fin/ Épais.....343

5.3.2. Léger/ Lourd.....345

5.3.3. La touche moelleuse.....349

5.3.4. « Roide » : raideur du corps.....351

5.3.5. Sec/ Mouillé.....354

5.3.6. La vapeur, le vaporeux.....358

5.3.7. Froid/ Chaud.....363

Chapitre 6. Écouter les peintures.....367

6.1. L'ouïe : les sons dans les *Salons*.....367

6.1.1. L'ouïe et la musique à l'époque de Diderot.....367

6.1.2. Diderot et l'ouïe.....373

6.1.3. La musique dans la peinture.....378

6.1.4. Le paysage sonore.....385

6.1.5. Le cri : humain et animal.....391

6.1.6. La voix parlée.....401

6.1.7. Les figures qui parlent.....402

6.1.8. Diderot s'adresse à un personnage.....409

6.1.9. Les adresses aux artistes et à Grimm.....412

6.1.10. La composition sonore.....419

6.2. Le silence dans les <i>Salons</i>	422
6.2.1. Le silence dans la composition.....	426
6.2.2. Le repos dans la peinture.....	433
6.2.3. Le silence dans les paysages.....	438
6.2.4. Les ruines silencieuses.....	444
6.2.5. Les personnages silencieux.....	449
6.2.6. La bouche entrouverte.....	454
6.2.7. Les gestes des figures.....	457
 Conclusion.....	 470
 Troisième partie / Au-delà de cinq sens	 471
 Chapitre 7. Sentir les œuvres d’art	 472
7.1. Le sentiment dans les œuvres d’art	479
7.1.1. Un sujet conforme au sentiment.....	479
7.1.2. Sentiments mis en jeu : autour de la terreur et de la pitié.....	481
7.1.3. Les sentiments des personnages : l’effroi, l’horreur et la terreur.....	492
7.1.4. Sentiments pathétiques des figures : Diderot touché.....	500
7.1.5. Des figures qui expriment leurs sentiments.....	506
7.1.6. Sentiments des figures : la tristesse et la joie.....	509
7.1.7. Sentiments des figures : le mélange des différents sentiments.....	512
7.1.8. La douleur des figures : le plaisir paradoxal du spectateur.....	514
7.2. Les émotions accentuées par le spectateur Diderot	519
7.2.1. La confirmation du sentiment du lecteur par Diderot.....	520
7.2.2. Sentiment individuel de Diderot : préférence et répugnance.....	523
7.3. Les pôles abstraits du sentiment : la passion et l’âme	529
7.3.1. Conceptions de la passion à l’âge classique.....	530
7.3.2. Passions des figures dans les <i>Salons</i>	533
7.3.3. Le visage comme lieu d’expression des passions.....	538
7.3.4. Chaleur et froideur : de la passion à l’âme.....	543
7.3.5. La physionomie : l’armature d’expression de la passion et de l’âme	546
7.3.6. L’esthétique de l’âme et sa représentation dans les <i>Salons</i>	550
7.3.7. S’adresser à l’âme du spectateur.....	554
 Conclusion.....	 557
 Chapitre 8. Imagination : une entremise pour l’effet de la peinture	 558
Comparer la poésie la peinture : le foyer commun de l’imagination.....	561
 8.1. Imagination constituant la scène : du peintre au spectateur	 568
8.1.1. L’imagination du peintre.....	570
8.1.2. Les figures imaginées par le peintre.....	574
8.1.3. Imagination du paysage.....	577
8.1.4. La verve et l’imagination du peintre.....	582
8.1.5. La verve dans la peinture d’histoire.....	586
8.1.6. La verve dans les scènes de genre et dans le paysage.....	590

8.1.7. Le dessin et l'esquisse : à l'imagination du spectateur.....	592
8.1.8. Invitation de Diderot : une simple évocation d'imagination.....	594
8.1.9. Stratégies littéraires de Diderot pour solliciter l'imagination.....	598
8.2. À la recherche de l'imagination de Diderot	601
8.2.1. La passerelle entre la mémoire et l'imagination.....	604
8.2.2. Compléter la vue : les suppléments modestes de l'imagination.....	606
8.2.3. La création romanesque : la mise en relation.....	610
8.2.4. Voir dans le rêve : au-delà de la scène représentée.....	616
8.2.5. Création imaginaire dans le paysage de la « Promenade Vernet »....	621
Conclusion	629
La vue : le fondement de l'appréciation esthétique.....	630
Les autres sens : à l'intersection de la vue.....	632
Expérience illusoire de l'art : entre cerveau et organe.....	635
Annexe 1	637
Annexe 2	642
Bibliographie	645
I. Sources primaires du XVIII ^e siècle.....	645
A. Œuvres et éditions de Diderot mentionnées.....	645
B. Autres œuvres littéraires, philosophiques.....	646
1. Œuvres antiques.....	646
2. Œuvres du XVIII ^e siècle.....	647
3. Œuvres des autres siècles.....	651
II. Sources secondaires.....	652
A. Outils et usuels.....	652
1. Dictionnaires et ouvrages encyclopédiques.....	652
2. Journaux et correspondances.....	653
B. Critiques littéraires.....	653
1. Collectifs.....	653
2. Individuels.....	654
Table des figures	674
Table des matières.....	680