

**" LA CRITIQUE D'ART,
RENCONTRE ENTRE ART ET ÉCRITURE :
LES SALONS DE DIDEROT "**

Zsófia SZUR

Université de Szeged

En 1755, dans sa *Correspondance littéraire*¹, Grimm écrit des Salons² : " [T]out Paris y court en foule pour juger à tort et à travers les productions [exposées] "³. En 1753, le comte de Caylus avait décrit cette foule de visiteurs : " Qu'on s'imagine un peuple d'amateurs de tous les âges & de toutes les conditions, témoignant une égale avidité pour étudier les talents, pour les juger, pour entretenir ses connoissances, ou en acquérir de nouvelles [...], & on aura quelque idée du spectacle que présentait à chaque instant du jour, le salon où étoient exposés les ouvrages de Peinture & de Sculpture "⁴. Comme en témoignent ces extraits, les Salons, inventés par l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle, ressemblent à un spectacle animé. Tout le monde peut y entrer gratuitement : vers le milieu du XVIII^e siècle en France, l'art est devenu une affaire collective.

¹ La *Correspondance littéraire, philosophique et critique* est un ensemble de lettres périodiques sur les nouveautés artistiques et culturelles parisiennes – qui paraît sous la forme de quelques exemplaires manuscrits – adressées de Paris à des correspondants étrangers, essentiellement de rang (Catherine II, les ducs de Saxe-Gotha, la reine de Suède Louise-Ulrike *etc.*). Elle est dirigée, à partir de 1753 jusqu'en 1793, par Friedrich Melchior Grimm.

² Quant aux expositions des Salons, ce sont des manifestations artistiques majeures pendant des siècles. À partir de 1751, les membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture exposent leurs œuvres dans le Salon Carré du Louvre.

³ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, le 15 septembre 1755, n° 18, éd. Robert Grandroute, tome 2 (1755) (Fernel-Voltaire : Centre International d'étude du XVIII^e siècle, 2006) 197. Cité par Élisabeth Lavezzi, " Remarques sur la critique d'art au XVIII^e siècle ", *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 111.2 (2011) : 269-82.

⁴ Comte de Caylus, *Exposition des ouvrages de l'Académie royale de peinture et de sculpture faite dans une salle du Louvre le 25 août 1753*, 1-2 (Collection Deloynes, Tome V/Pièce 54)

La situation de la vie artistique au XVIII^e siècle est, en effet, bien complexe : le retour à l'antique représenté par le grand goût et par le classicisme de Le Brun, mis en œuvre par des peintres d'Histoire est accompagné par la naissance de nouveaux modèles de style en peinture. La tendance à la diversification se présente non seulement dans la production artistique, mais aussi dans les débats sur les arts figuratifs. Depuis le temps du grand académisme de Le Brun jusqu'aux années 1730 au moins, le discours sur la peinture est l'affaire d'un cercle restreint des spécialistes : des membres de l'Académie, donc des artistes eux-mêmes. Pourtant, avec les changements généraux, les discussions sur les arts gagnent aussi des couches de plus en plus vastes et contribuent ainsi à la formation de l'opinion publique⁵. La naissance de la critique d'art en tant que genre littéraire est liée à l'ère des Lumières. En 1747, le critique La Font de Saint-Yenne publie ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. Il est considéré comme le fondateur de la critique d'art ; c'est après cette publication que les amateurs d'art commencent, eux aussi, à revendiquer le droit de donner leur avis sur les œuvres d'art exposées. Mais s'agit-il, dans ces critiques d'art, d'un vrai *jugement* du public ou davantage de la manifestation de leur *goût* ? Ce jugement fait-il appel à la *raison* ou au *sentiment* ? L'avis sincère et immédiat des critiques s'appuie sur le *sentiment* qui est la notion-clé des *Réflexions critiques* de l'abbé Du Bos⁶.

*

Dans le préambule du *Salon de 1765*, Diderot annonce les trois niveaux du dispositif descriptif, comme le souligne Stéphane Lojkine :

Je vous décrirai les tableaux, et ma *description* sera telle, qu'avec un peu d'*imagination* et de *goût* on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile ; et afin qu'on *juge* du fond qu'on peut faire sur ma *censure* ou sur mon *éloge*, je finirai le Salon par quelques réflexions sur la peinture, la gravure et l'architecture⁷.

⁵ Massimo Modica, " Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot ", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 33 (2002) : 85.

⁶ Abbé Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, éd. Dominique Désirat (Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 1993).

⁷ Diderot, *Salon de 1765, Œuvres, Esthétique – Théâtre*, éd. Laurent Versini, 5 vols. (Paris : Robert Laffont, 1996) 4 : 293-94. (Nous soulignons.)

Cette citation est révélatrice car elle semble condenser les mots-clés liés qui entrent en jeu lors de l'appréciation des œuvres d'art par le critique. De même, elle rend compte des diverses opérations que celui-ci effectue face à l'œuvre : d'une part, il y a la réalité objective de l'espace pictural, une disposition grâce laquelle le lecteur imagine le tableau, le réalise virtuellement ; de l'autre, le tableau est *jugé* : il devient l'objet d'une censure ou d'un éloge. Les trois régimes de visibilité de textes selon Diderot sont alors l'ordonnance – la disposition, l'imagination et le jugement⁸.

Dans le présent article, nous nous occuperons, en premier lieu, de ce deuxième régime, c'est-à-dire de la question de l'illusion susceptible de contribuer à la création d'une nouvelle forme d'écriture dans les *Salons* de Diderot : " l'illusion qui amollit le marbre, abolit la surface plane du tableau pour qu'un bras, une tête, une jambe "sortent" opportunément de la toile, ou pour que le spectateur puisse pénétrer dans le paysage, s'y allonger à l'ombre, écouter la flûte d'un musicien, converser paisiblement "⁹. En décrivant les œuvres exposées, le critique fait appel à toutes les sensations, non seulement à la vue, mais également au toucher, à l'ouïe, à l'odorat et au goût. Il ne décrit pas dans le détail ce qu'il voit, mais il l'entend, il sent, il veut le toucher, il veut le prendre, voire le manger. Ainsi, son lecteur a l'impression de mieux imaginer, connaître, sentir l'œuvre d'art. Ces nouvelles formes du discours sur l'art défient pratiquement toutes les règles classiques de la description. Elles expriment alors de nouvelles voies, plus variées, ondoyantes, ludiques : il s'agit donc là d'une véritable rencontre de l'art et l'écriture.

Par rapport au discours de l'Académie, ces nouvelles formes d'écriture bouleversent, en effet, l'écriture sur l'art de l'époque. Les brochures sur les expositions se multiplient après l'apparition de l'ouvrage de La Font de Saint-Yenne et elles émettent souvent des avis négatifs sur les œuvres exposées, ce qui mène souvent à des scandales et bouleverse l'Académie. Les peintres refusent d'exposer aux expositions ; Diderot explique, lui aussi, la pauvreté de l'exposition en 1767 en comparant les amateurs d'art aux " bêtes " : " Il n'y avait rien de Pierre, ni de Boucher, ni de La Tour, ni de Bachelier, ni de Greuze. Ils ont dit pour leur raisons qu'ils étaient las de s'exposer aux bêtes et

⁸ Stéphane Lojkine, " Le Problème de la description dans les *Salons* de Diderot ", *Diderot Studies* 30 (2007) : 53-72.

⁹ Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres* suivi de *Le Sacrifice en rêve* (Paris : Réunion des musées nationaux, 1991) 26.

d'être déchirés "¹⁰. C'est la nouveauté de la critique d'art par rapport au discours académique qui explique les réactions parfois véhémentes. En 1747, l'abbé Le Blanc – critique et amateur d'art – condamne la multiplication des amateurs qui écrivent sur les arts : " Si tant de gens se mêlent d'écrire, ce n'est pas qu'ils soient plus savans ou qu'ils ayent plus d'esprits que le commun des hommes, c'est uniquement parce qu'ils veulent faire un Livre "¹¹. Dans le même esprit, il déclare que c'est une erreur de " se croire être l'interprète du public "¹². En revanche, la même année, La Font de Saint-Yenne écrit qu'" Un tableau exposé est un Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement "¹³.

Qu'est-ce donc alors que la critique d'art ? C'est un jugement publié, tenu par le public, par les visiteurs des Salons, et il traite des œuvres rendues publiques par l'exposition¹⁴. Pourtant, il faut souligner que ces écrits n'ajoutent pas de nouveauté à la théorie de l'art : la plupart des critiques, au XVIII^e, siècle tiennent encore au paradigme classique de la théorie de l'art ; elles formulent, en général, leurs réserves à l'égard des nouvelles théories qui apparaissent dans la peinture à cette époque. Parmi les critiques d'art qui abordent la peinture par le biais de la littérature, Diderot est, sans conteste, le plus connu. Pourtant, il importe de savoir qu'il n'est pas considéré comme le fondateur de ce genre. Ses écrits n'ont pas pu influencer la naissance de ce genre : ses critiques d'art apparaissent dans la *Correspondance littéraire, philosophique et critique* de son ami Grimm ; leur circulation en France est alors limitée à quelques lecteurs ; les manuscrits voyagent hors de France, surtout au-delà du Rhin, et aucun *Salon* n'est publié du vivant de Diderot¹⁵. Ses critiques ne sont érigées en modèle du

¹⁰ Diderot, *Salon de 1767* 518.

¹¹ Abbé Le Blanc, *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, à Monsieur P.D.R.*, 1747, 8 (Collection Deloynes, Tome II/Pièce 26)

¹² Le Blanc 9.

¹³ Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* cité in Élisabeth Lavezzi, *La Scène de genre dans les Salons de Diderot* (Paris : Hermann, 2009) et in René Démoris et Florence Ferran, *La Peinture en procès. L'Invention de la critique d'art au siècle des Lumières* (Paris : PSN, 2001) 68.

¹⁴ Lavezzi 11.

¹⁵ À ce propos, voir Daniel Mornet, *Diderot l'homme et l'œuvre* (Paris : Boivin et Cie, " Connaissance des lettres ", 1941) 180 ; Modica, " Diderot philosophe et critique d'art ", 82. ; Else Marie Bukhdal, *Diderot critique d'art*, 2 vols. (Copenhague : Rosenkilde et Bagger, 1980-1982).

genre littéraire que rétrospectivement¹⁶. En ce qui concerne ses idées, Diderot les puise dans les écrits des théoriciens de l'art des XVII^e et XVIII^e siècles. Pourtant, à cause de la qualité littéraire de ses écrits sur l'art, ils peuvent être considérés comme des œuvres littéraires plutôt que comme des ouvrages théoriques. Les premières critiques d'art des littérateurs sont, effectivement, les *Salons* de Diderot¹⁷.

Ainsi que déjà mentionné, Diderot aborde la peinture par le biais de la littérature : d'une part, comme le souligne Massimo Modica, il s'agit d'une " utilisation spéciale d'une langue ", d'" une langue " qui emploie des termes techniques, des termes relatifs au champ sémantique de l'art, tels que "beau", "laid", "forme", "esprit", "grâce", "goût", "imagination", "magie", "manière", "style", "vision", "création", "expression", "ornement", etc. Cette " langue spéciale " existe déjà à l'époque, mais il est aussi évident que Diderot l'enrichit et la perfectionne du point de vue stylistique et littéraire ; le langage de la critique d'art devient ainsi un genre " élevé " de la littérature¹⁸. D'autre part, à côté des nouveautés lexicales, Diderot recourt essentiellement à deux méthodes de description : la méthode analytique et la méthode poétique¹⁹. La première est plus proche des méthodes classiques : il s'agit, ici, plutôt d'une description énumérative : " on voit à droite " ou " un peu plus vers la gauche au fond ". En revanche, avec ses descriptions poétiques, Diderot arrive à la limite des règles de la critique d'art : dans la plupart des cas, il évite la parole directe ; en général, il ne veut pas " tout dire ", il parle de ses sentiments et de ses impressions davantage que des choses qui sont visibles sur les toiles. Il écrit à propos du style à utiliser pour la description des expositions :

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 et voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet²⁰.

¹⁶ Lavezzi 17.

¹⁷ Katalin Bartha-Kovács, *A Csend alakzatai a festészetben. Francia festészetelmélet a XVII-XVIII. században* (Budapest : L'Harmattan, 2010) 87.

¹⁸ Modica 87.

¹⁹ Roland Mortier et Raymond Trousson, dir., *Dictionnaire de Diderot* (Paris : Honoré Champion, 1999) 465.

²⁰ Diderot, *Salon de 1763* 237.

Autrement dit, le critique essaie de représenter les images par des moyens narratifs, dramatiques et stylistiques : les lecteurs peuvent, ainsi, mieux comprendre l'ambiance des œuvres : l'histoire, mais aussi le coloris ou les matières.

Il est évident alors que les réflexions de Diderot ne se manifestent pas seulement à travers les opérations habituelles – c'est-à-dire la description et la compréhension, l'évaluation et l'interprétation – mais elles sont inhérentes à l'œuvre d'art. À l'aide de ses méthodes, le lecteur parvient presque à entrer dans la réalité physique de l'œuvre²¹. La question que nous allons aborder à présent concerne les frontières fragiles qui séparent la réalité et l'illusion. Ainsi, les questions qui se posent concernent la dimension visuelle, tactile et acoustique des œuvres d'art, tout comme le spectacle total : à ce propos, l'imagination des lecteurs – le deuxième régime de visibilité selon Lojkin – est bien présente dans la critique d'art de Diderot.

Généralement, lorsque Diderot retrouve l'illusion picturale parfaite, il montre à ses lecteurs qu'il la croit et, ainsi, il détourne l'interprétation : d'une part, en décrivant ces œuvres, il fait appel à toutes les sensations, à la vue, au toucher, à l'ouïe, à l'odorat et au goût. Dès l'Antiquité, la vraisemblance de l'imitation fut considérée comme un critère déterminant dans le jugement des œuvres d'art : dans son *Histoire naturelle*, Plin l'Ancien décrit une légende ancienne qui rapporte une querelle d'artistes entre Zeuxis et Parrhasios. Ils n'arrivaient pas à décider lequel d'entre eux avait le plus de talent. Zeuxis réussit à tromper les oiseaux par son tableau, en peignant des raisins avec tant de vérité que ceux-ci venaient y donner des coups de bec. Cependant, Parrhasios représenta un rideau de façon si naturelle que son image trompa Zeuxis même, quand il voulut tirer ce rideau pour voir le tableau. Autrement dit, Zeuxis trompa les animaux, mais Parrhasios, lui, trompa l'œil d'un artiste.

La conception mimétique de l'art remonte à la *Poétique* d'Aristote (*Ars imitatur naturam*)²². À ce propos, Diderot, dans son *Essais sur la peinture*, écrit au sujet des sentiments ressentis devant un tableau " parfait " voire " magique " :

Nos pas s'arrêtent involontairement ; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrions : quel tableau ! Oh ! que cela est beau ! Il semble que nous considérons la nature comme le résultat de

²¹ Modica 90.

²² Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien (Paris : Librairie Générale Française, 1990)..

l'art. Et réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature. Ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'un forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre ou éclaire, que Louthembourg et Vernet sont grands²³.

Pour ne citer que quelques exemples, déjà au cours du XVII^e siècle, une réflexion commence à se développer qui peut être liée à la représentation vraisemblable des objets d'une manière qui trompe les sensations des spectateurs. Dans son œuvre intitulée *De la peinture*, le peintre et théoricien de l'art Gérard de Lairesse consacre tout un chapitre à la représentation de la poussière qui couvre les objets²⁴. Roger de Piles, dans son *Cours de peinture par principes*, raconte l'histoire de Rembrandt qui " se divertit un jour à faire le portrait de sa servante pour l'exposer à une fenêtre et tromper les yeux des passants. Cela lui réussit, car on ne s'aperçut que quelques jours après de la tromperie "²⁵. Cette tromperie ne passe, pourtant, pas uniquement par les yeux : dans son livre intitulé *Rembrandt, l'odeur de la peinture*, Gérard Dessons remarque, à propos du *Bœuf écorché* du peintre flamand, que, " Pour la première fois peut-être dans l'art occidental, la peinture a une odeur. Elle sent "²⁶. Selon une anecdote, le peintre lui-même déconseille aux spectateurs de s'approcher de son tableau : l'odeur pourrait les faire fuir.

Au XVIII^e siècle, le questionnement de l'abbé Condillac concerne également la question de l'illusion. L'effet de vraisemblance est provoqué par le savoir-faire du peintre qui arrive à mettre un relief sur une surface plane : " Surpris de ce phénomène, il les regardoit, il les touchoit et il demandoit quel est le sens qui me trompe ? Est-ce la vue ou le toucher ? "²⁷. demande un aveugle de naissance, qui, ayant retrouvé la vue pour la première fois, n'a pas encore pu bien interpréter les objets extérieurs. Il touche alors l'image qui lui donne la sensation d'une surface plane. Mais l'image représente une scène en trois dimensions qu'il n'arrive pas à percevoir par le toucher ; c'est la raison

²³ Diderot, *Essais sur la peinture* 478.

²⁴ Gérard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek* (1712), éd. française : *Le Grand Livre des peintres ou L'Art de la peinture* (1787) 2 vols. (Genève : Minkoff, 1972) 1 : 379-82, cité in Bartha-Kovács 54.

²⁵ Roger de Piles, *Cours de peinture pas principes* (Paris : Gallimard, 1989) 11.

²⁶ Gérard Dessons, *Rembrandt, l'odeur de la peinture* (Paris : Éd. Laurence Teper, 2006) 9.

²⁷ Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations, Traité des animaux* (Paris : Fayard, 1984) 199.

pour laquelle il se pose la question sur la tromperie des sens et découvre, avec étonnement, la vue d'un relief. À propos de deux tableaux d'Oudry représentant des bas-reliefs, Diderot parle du même problème : " La main touchait une surface plane ; et l'œil, toujours séduit, voyait un relief ; en sorte qu'on aurait pu demander au philosophe lequel de ces des sens, dont les témoignages se contredisaient, était menteur "28.

Quant à la question de la vraisemblance, elle apparaît de façon ambiguë au XVIII^e siècle. Dans l'article " Illusion " de l'*Encyclopédie*, Marmontel démontre que, d'une part, le but des artistes et des arts est de tromper l'œil du spectateur, mais que, d'autre part, leur public ne veut pas croire à l'illusion, à la ressemblance parfaite dans les œuvres. Il recourt à des arguments identiques à ceux que Lessing énumère, dans son *Laocoon*, concernant l'illusion offerte par la ressemblance parfaite²⁹ :

Mais quand par une ressemblance parfaite, il serait possible de faire une pleine illusion, l'art devrait l'éviter, comme la sculpture l'évite en ne colorant pas le marbre, de peur de le rendre effrayant. Il y a un tel spectacle dont l'illusion tempérée est agréable et dont l'illusion pleine serait révoltante ou péniblement douloureuse [...]30.

Selon lui, l'illusion *presque* parfaite est, en général, plus agréable que la ressemblance totale. D'une part, une imitation entièrement fidèle peut faire peur³¹ ; d'autre part, toujours selon Marmontel, une perspective parfaitement peinte ne sert d'agrément qu'au moment où le spectateur s'aperçoit que ce n'est qu'une illusion. L'imitation qui donne l'illusion parfaite du réel n'est alors pas l'objet d'un plaisir esthétique ; c'est la raison pour laquelle Marmontel poursuit :

Il ne faut donc pas croire [...] que le meilleur peintre de la nature soit le plus fidèle copiste : car si l'imitation était une parfaite ressemblance, il faudrait l'altérer exprès en quelque chose, afin de laisser à l'âme

²⁸ Diderot cité in Starobinski 23.

²⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, trad. française de Courtin [1866], revue et corrigée (Paris : Hermann, 2002).

³⁰ Jean-François Marmontel, article " Illusion " de l'*Encyclopédie*, cité in Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle* (Paris : Gallimard, 2003) 81.

³¹ Diderot écrit, dans son *Salon de 1765*, à propos de la toile de Chardin intitulée *Les Attributs de la musique* que " si un être malfaisant, un serpent était peint aussi vrai, il effrayerait " (*Salon de 1765* 347).

le sentiment confus de son erreur, et le plaisir secret de voir avec quelle adresse on la trompe³².

Il est intéressant de contraster cette idée avec l'opinion de Diderot. Comme nous le verrons, Diderot est absolument fasciné par l'œuvre de Chardin, qu'il juge comme l'imitation parfaite de la nature, étant d'une telle ressemblance qu'elle conduit la main à toucher la toile. Diderot s'occupe, parmi tant d'autres questions, de la création de l'illusion et de son créateur aussi : *la magie du coloris*. En regardant les toiles de Chardin, le spectateur désire toucher le tableau, mais, en s'en approchant, l'objet sur l'image semble disparaître : " Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit "³³. Toucher la toile permet de vérifier l'illusion que procure l'image ; sentir une surface plate au lieu d'un véritable objet – ce que les yeux voient en même temps – persuade le spectateur que les objets peints n'existent pas dans la réalité³⁴.

Roger de Piles affirme, dans son *Cours de peinture par principes*, que l'essence de la peinture ne consiste pas seulement à plaire aux yeux mais aussi à les tromper. La véritable peinture, comme celle d'un coloriste tel Jean-Baptiste Siméon Chardin, ne doit pas affecter seulement la vue³⁵, mais elle doit inciter également la main à toucher les objets représentés sur les toiles. Elle doit éveiller l'appétit du spectateur, l'inciter à prendre les fruits, les couteaux ou les bouteilles, c'est-à-dire qu'elle doit le tromper. Selon Cicéron, le mouvement de l'âme entraîne un mouvement du corps. C'est dans cet esprit que René Démoris propose de réinterpréter l'idée de Roger de Piles selon la-

³² Marmontel, article " Illusion ", cité in Lichtenstein 81.

³³ Diderot, *Salon de 1763* 265.

³⁴ À l'ère des Lumières, c'est l'Anglais John Locke qui fonde – dans son *Essai philosophique concernant l'entendement humain* – les bases théoriques de l'origine des connaissances humaines. Il est le premier à s'occuper du problème de l'aveugle de Molyneux. Dans son œuvre intitulée *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Condillac continue de réfléchir sur cette question. Quelques années plus tard pourtant, dans son *Traité des sensations*, il modifie quelque peu sa pensée et se concentre plus spécifiquement sur le toucher : il y affirme que le seul sens avec lequel l'homme soit capable d'atteindre une vraie image du monde extérieur est le toucher. Dans sa *Lettre sur les aveugles* Diderot s'occupe également de ce problème.

³⁵ Selon la *Dictionnaire de Trévoux*, " Tous les sens n'ont pas le privilège de connoître le beau. Il y en a trois que la nature a exclus de cette noble fonction : le goût, l'odorat & le toucher. " Article " Vue " dans *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux : contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue...*, Thabarestan-Zythomiers, 8 vols. (Paris : Compagnie des libraires associés, 1771) 8 : 490.

quelle " les Yeux ont horreur des choses que les mains ne voudraient pas toucher " ; nous pouvons alors comprendre le désir qu'a Diderot de toucher les œuvres d'arts : " les mains désirent toucher ce que les yeux aiment voir "³⁶. Dans son *Salon de 1763*, Diderot émet l'opinion suivante : la vraisemblance avec la nature est tellement grande dans les tableaux de Chardin que copier ses toiles s'avère une tâche tout aussi difficile que copier les modèles de l'artiste – " peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier "³⁷.

" [I]l n'y a qu'à [...] y [dans le pâté] mettre le couteau "³⁸, écrit-il à propos de *Bocal d'olives* de ce même peintre. Il imagine prendre le couteau qui semble sortir de la toile et le planter dans le pâté. Nous y retrouvons une allusion tout à fait évidente aux mains et au toucher. L'objet devient ainsi disponible pour la main, pour l'usage pratique³⁹. C'est aussi à propos de la même toile qu'il écrit : " il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger ; cette bigarde, l'ouvrir et la presser ; ce verre de vin, et le boire ; ces fruits, et les peler [...] "⁴⁰. La plupart des verbes de cette citation, à savoir " prendre ", " ouvrir ", " peler " font penser à un mouvement des mains. Et, plus loin, lorsque Diderot propose de " manger " et de " boire " les aliments de la toile, cela évoque également une invitation à toucher l'œuvre et à prendre les objets qui sont y présents. Par ailleurs, la même idée apparaît déjà dans son *Salon de 1759*, quand Diderot écrit, à propos de l'une des natures mortes de Chardin qu'il ne spécifie pas : " [c]'est toujours la nature et la vérité ; vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif ; les

³⁶ Roger de Piles cité par René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet* (Paris : A. Biro, 1991) 165. En anglais, " to move " a conservé ce double sens, mais également dans plusieurs langues, comme, par exemple, en français ou en hongrois, nous pouvons retrouver un certain rapport entre " mouvoir " et " émouvoir ", ou bien " indit " et " megindit " (voir Lichtenstein 234.)

³⁷ Diderot, *Salon de 1763* 264. Chardin tente d'imiter parfaitement la nature. Diderot ne méconnaît pas ces tentatives parfois douloureuses du peintre pour atteindre un degré de vérité qui le satisferait lui-même : " Chardin est un si rigoureux imitateur de nature, un juge si sévère de lui-même, que j'ai vu de lui un tableau de *Gibier* qu'il n'a jamais achevé, parce que de petits lapins d'après lesquels il travaillait étant venus à se pourrir, il désespéra d'atteindre avec d'autres à l'harmonie dont il avait l'idée. Tous ceux qu'on lui apporta étaient ou trop bruns ou trop clairs " (Diderot, *Salon de 1769* 844).

³⁸ Diderot, *Salon de 1763* 265. Il importe de remarquer, à propos de la toile *La raie dépouillée*, que Chardin y représente un couteau dont le manche dépasse de la table en appelant la main du spectateur pour qu'il participe à l'acte cruel. Bien que Diderot ne mentionne pas cet détail de la toile, il revient au même motif au sujet du tableau *Bocal d'olives*.

³⁹ Starobinski 26.

⁴⁰ Starobinski 26.

pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main ⁴¹. Les aliments sont tellement appétissants et vraisemblables que, si les spectateurs avaient faim ou soif, ils ne devraient que prendre les bouteilles ou les fruits représentés sur le tableau ; " l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement ⁴², souligne Diderot à propos de la *Raie*, peinte par le même artiste, comme s'il sentait véritablement l'odeur de la mer : l'odorat, l'appétit et le goût apparaissent ainsi dans sa critique d'art.

La dureté et la mollesse, faisant également partie des qualités palpables, apparaissent aussi dans la critique d'art de Diderot. En 1765, il écrit, à propos du pendant du *Rafraîchissement* de Chardin : " le mouchoir est d'une mollesse à étonner ⁴³. À propos de la statue de Falconet, intitulée *Pygmalion aux pieds de sa statue à l'instant où elle s'anime*, Diderot propose à ses lecteurs de s'approcher de l'œuvre et de la toucher : " 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* ⁴⁴.

Aux valeurs tactiles et spatiales, Diderot ajoute le registre acoustique : " toutes les intensités sonores, du silence au fracas ; toutes les expressions vocales, du murmure aux cris ⁴⁵. Dans les différents genres de peinture, le critique fait naître les sons différemment. En 1763, à propos du tableau de Vernet qui représente un naufrage, il exclut la vue : " 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 ⁴⁶. En l'absence de la vue, les autres sens du spectateur se renforcent : " S'il suscite une tempête, vous *entendez siffler* les vents et mugir les flots ; vous voyez s'élever contre les rochers et le blanchir de leur écume. Les matelots *crient* ⁴⁷. " Diderot arrive à reproduire les impressions de la nature par le rythme musical de la description ⁴⁸ : en 1765, à propos des *Quatre parties du jour* de Vernet, il écrit : " J'en vois qui flottent, j'en vois qui sont prêts à disparaître dans le gouffre, j'en vois qui se hâtent d'atteindre le rivage contre lequel il seront brisés ⁴⁹. Comme nous ve-

⁴¹ Diderot, *Salon de 1759* 197.

⁴² Diderot, *Salon de 1763* 265.

⁴³ Diderot, *Salon de 1765* 348.

⁴⁴ Diderot, *Salon de 1763* 286. (Nous soulignons.)

⁴⁵ Starobinski 28.

⁴⁶ Diderot, *Salon de 1763* 270. (Nous soulignons.)

⁴⁷ Diderot, *Salon de 1763* 270. (Nous soulignons.)

⁴⁸ Mortier, Trousson, *Dictionnaire de Diderot* 465.

⁴⁹ Diderot, *Salon de 1765* 355.

nons de le voir, dans la description détaillée de différentes scènes, Diderot fait appel aux sensations. Il écrit à propos du tableau intitulé *Les Grâces* de Carle Vanloo :

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. Le lieu était solitaire et tranquille. C'était sur l'herbe *molle* de la prairie, au voisinage d'une forêt, qu'elles *chantaient* et qu'elles dansaient. Je les vois, les les *entends* aussi ; que leurs *chants sont belles*, que leurs chants sont doux ! qu'elles sont belles ! que leurs *chairs sont fermes* !⁵⁰

Nous trouvons important d'examiner l'opinion de Diderot sur le rapport du spectateur et de l'œuvre. Comme le montre l'extrait précédent, le critique n'est pas sans ambiguïtés : d'une part, le spectateur peut presque entrer dans le monde visuel du tableau. De l'autre part, contrairement à cette idée, dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, Diderot note : " [l]a toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi, ni l'un ni l'autre ne me savaient là "⁵¹. Selon le critique, les compositions qui revendiquent la présence du spectateur sont contre les règles des illusions : pourtant, il existe des tableaux qui placent le spectateur dans leur monde visuel⁵². Dans ces cas-là, Diderot recourt à l'écriture dramatique qui appartient également au registre acoustique.

Quant à la relation des stratégies narratives et à la place du spectateur des critiques de Diderot, Jacques Chouillet en distingue trois : le dialogue, l'entrée du spectateur dans la tableau et le rêve⁵³. Diderot fait dialoguer les personnages représentés soit entre eux, soit avec lui-même. Déjà au cours du XVII^e siècle, Roger de Piles écrit, dans son *Cours de peinture par principes* : " la véritable Peinture doit appeler

⁵⁰ Diderot, *Salon de 1765* 297. (Nous soulignons.)

⁵¹ Diderot, *Pensées détachées sur la peinture* 412. Voir Michel Fried, *La Place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne* (Paris : Gallimard, 1990).

⁵² Bartha-Kovács, *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei* (Budapest : Eötvös Kiadó, 2004) 143.

⁵³ Bartha-Kovács, *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája* 143. Voir Jacques Chouillet, " Du langage pictural au langage littéraire ", in *Diderot et l'art de Boucher à David* (Paris : RMD, 1984) 41-54, et Huguette Cohen, " Diderot et les limites de la littérature dans les Salons ", in *Diderot Studies* 24 (1991) : 25-45.

son spectateur par la force et par la grande vérité de son imitation, et que le spectateur surpris doit aller à elle, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente "⁵⁴. Selon Diderot, il y a des peintures qui " saisissent " le spectateur : le critique les décrit à l'aide de stratégies narratives grâce auxquelles il s'éloigne de plus en plus de la peinture originale et de la description classique⁵⁵. Il suffit de penser à la scène lorsqu'il commence à consoler, en 1765, la fillette de Greuze qui pleure son oiseau mort. Diderot indique à ce propos :

Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant et la consolant. Cela est si vrai, que voici ce que je me souviens de lui avoir dit à différentes reprises. ' Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie ! Que signifie cet air rêveur et mélancolique ? Quoi, pour un oiseau ! Vous ne pleurez pas [...] ouvrez-moi votre coeur, parlez-moi vrai [...]'⁵⁶.

Un autre exemple éloigne encore plus le lecteur des méthodes classiques de la description des œuvres d'art. Il s'agit du *Salon de 1767* de Diderot où il entre en conversation avec le Mercure représenté par le peintre Lagrenée :

O Mercure que fais-tu ? qu'attends-tu ? Tu laisses reposer cette cuisse sur la tienne, et tu 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 innocent, 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 !⁵⁷

Souvent – surtout à propos des peintures de genre –, ce sont les personnes représentées qui se parlent dans les écrits de Diderot. Il devient ainsi témoin des conversations des figures, en 1765, en regardant le tableau intitulé *Le Fils puni* de Greuze ; la scène commence presque à bouger devant les yeux du critique : " elle soulève un de ses bras, et sa bouche entrouverte crie : Mon père, mon père, est-ce que vous ne m'entendez plus "⁵⁸.

Dans le *Salon de 1767*, Diderot va encore plus loin que la conversation : il imagine l'intrusion du spectateur à l'intérieur de l'espace pictural :

⁵⁴ Piles, *Cours de peinture par principes* 9.

⁵⁵ Bartha-Kovács, *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája* 143.

⁵⁶ Diderot, *Salon de 1765* 381.

⁵⁷ Diderot, *Salon de 1767* 563.

⁵⁸ Diderot, *Salon de 1765* 198-99.

C'est une assez bonne méthode pour décrire les tableaux, surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène par le côté droit ou par le côté gauche, et s'avancant sur la bordure d'en bas, de décrire les objets à la mesure qu'ils se présentent. Je suis bien fâché de ne m'en être pas avisé plus tôt. Je vous dirai donc : Marchez jusqu'à ce que vous trouviez à votre droit de grandes roches [...]. Poursuivez votre chemin [...]⁵⁹.

Les paysages de Vernet fournissent de bons exemples ; le critique décrit ces spectacles presque toujours en entrant dans la scène : " Nous voilà partis. Nous causons. Nous marchons. J'allais la tête baissée, selon mon usage ; lorsque je me sens arrêté brusquement, et présenté le site que voici "⁶⁰. Il recourt, à propos de la *Cuisine italienne* d'Hubert Robert, à la même méthode de description : " Entrons dans cette Cuisine ; mais laissons d'abord monter ou descendre cette servante qui nous tourne le dos, et faisons place à ce bambin qui la suit avec peine [...]"⁶¹. On pourrait, certes, encore multiplier les exemples.

*

La critique d'art, ce nouveau genre littéraire – telle que Diderot la pratique –, est étroitement liée à la question des sensations. Ce n'est pas un hasard : le milieu du XVIII^e siècle voit la naissance de l'esthétique, conçue comme la connaissance du sensible. La critique d'art s'occupe également de la question du sensible mais elle évite toute prétention philosophique. Ce genre d'écriture sur l'art se distingue des jugements et des débats qui se déroulaient précédemment au sein de l'Académie⁶² : les discours des académiciens revendiquent des critères clairs et précis⁶³, tandis que le genre de la critique d'art est plus libre.

Avec ces nouvelles formes de l'écriture artistique – plutôt littéraires qu'académiques –, Diderot parvient à transmettre le " message " des œuvres sans pour autant les décrire dans leur disposition concrète. Le critique est conscient de la nouveauté de ses écrits sur l'art : il les

⁵⁹ Diderot in Starobinski 15.

⁶⁰ Diderot, *Salon de 1767* 594.

⁶¹ Diderot, *Salon de 1767* 711.

⁶² Sur ces débats, voir *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. Alain Mérot (Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003).

⁶³ Lavezzi 11-12.

considère, lui-aussi, comme le résultat de sa " franchise ", de son jugement subjectif. Il l'avoue, par ailleurs, à propos des dessins de Louthembourg dans son *Salon de 1767* :

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. S'il m'arrive d'un temps à l'autre de me contredire, c'est que d'un moment à l'autre, j'ai été diversement affecté, également impartial, quand je loue et je me dédis d'un éloge, quand je blâme et que je me dépars de ma critique. Donnez un signe approbation à mes remarques lorsqu'elles vous paraîtront solides ; et laissez les autres, pour ce qu'elles sont. Chacun a sa manière de voir, de penser, de sentir ; je ne priserai la mienne que quand elle se retrouva conforme à la vôtre⁶⁴.

Selon Paolo Quintili, la nouveauté des textes de Diderot tient à l'irruption de la subjectivité, du sujet regardant et écrivant, du spectateur dans l'œuvre : par conséquent, les barrières conventionnelles entre l'auteur de la composition et le spectateur tombent⁶⁵. Le nouveau genre – la critique d'art – est fondé, avant tout, sur la sensibilité du spectateur : sur ses sens, sur ses facultés sensibles et intellectuelles. La naissance de ce genre est l'aboutissement logique d'un processus, d'un changement de paradigme global qui commence avec Du Bos, au début du XVIII^e siècle, et qui atteint son comble avec Kant, à la fin de même siècle, et selon lequel la réception de l'œuvre d'art devient finalement plus importante que sa création⁶⁶.

⁶⁴ Diderot, *Salon de 1767* 749.

⁶⁵ Paolo Quintili, " Sur quelques sources de Diderot critique d'art ", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 33 (2002) : 97.

⁶⁶ Bartha-Kovács, *A Csend alakzatai a festészetben* 76.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

Aristote, *Poétique*. Trad. Michel Magnien. Paris : Librairie Générale Française, 1990.

Caylus, comte de. *Exposition des ouvrages de l'Académie royale de peinture et de sculpture faite dans une salle du Louvre le 25 août 1753*. Collection Deloynes. Tome 5 / pièce 54.

Condillac, Étienne Bonnot de. *Essai sur l'origine des connaissances humaines : ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain*. 1746. Préface Michèle Crampe-Casnabet. Paris : Édition Alive, 1998.

---. *Traité des sensations, Traité des animaux*. 1754. Paris : Fayard, 1984.

Diderot, Denis. *Salons (de 1759, de 1763, de 1765, de 1767, de 1769)*. *Œuvres*. Vol. 4. *Esthétique – Théâtre*. Éd. Laurent Versini. Paris : Robert Laffont, 1996.

---. *Essai sur la peinture*. *Œuvres*. Vol. 4. *Esthétique – Théâtre*. Éd. Laurent Versini. Paris : Robert Laffont, 1996.

---. *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. 1749. *Le Rêve d'Alembert et autres écrits philosophiques*. Paris : Librairie Générale Française, 1984.

---. *Pensées détachées sur la peinture*. *Œuvres*. Vol. 4. *Esthétique – Théâtre*. Éd. Laurent Versini. Paris : Robert Laffont, 1996.

Du Bos, Jean-Baptiste (abbé). *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. date. Éd. Dominique Désirat. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 1993.

Grimm, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire*. 15 septembre 1755, n° 18. Cité dans éd. Robert Grandroute. Ferney-Voltaire : Centre International d'étude du XVIII^e siècle, 2006. 2 : 197.

La Font de Saint-Yenne, Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* date. *Œuvre critique*. Éd. Etienne Jollet. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

Lairesse, Gérard de. *Le Grand Livre des peintres ou L'Art de la peinture*. 1787. [*Het Groot Schilderboek* (1712)]. Genève : Minkoff, 1972.

Le Blanc, Jean-Bernard (abbé). *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, à Monsieur P.D.R. S. I. 1747* (Collection Deloynes). Vol. 2 / pièce 26.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon*. date. Trad. Courtin. 1866. Paris : Hermann, 2002.

Locke, John. *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, 1690. Trad. Pierre Coste. Paris : Vrin, 1972.

Piles, Roger de. *Cours de peinture par principes*. Paris : Gallimard, 1989.

Dictionnaires, Anthologies

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux : contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue... Vol. 8. Paris : Compagnie des libraires associés, 1771.

Marmontel, Jean-François. " Illusion " (article). *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. CD-rom. Paris : Redon, 2001.

Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle. Éd. Alain Mérot. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 2003.

Sources secondaires

- Bartha-Kovács, Katalin. *A csend alakzatai a festészetben. Francia festészetelmélet a XVII-XVIII. században [Figures de silence en peinture. Théorie de l'art français aux XVII^e-XVIII^e siècles]*. Budapest : L'Harmattan, 2010.
- Bukhdal, Else Marie. *Diderot critique d'art*. 2 vols. Copenhague : Rosenkilde et Bagger, 1980-1982.
- Chouillet, Jacques. " Du langage pictural au langage littéraire ". *Diderot et l'art de Boucher à David*. Paris : RMN, 1984.
- Cohen, Huguette. " Diderot et les limites de la littérature dans les Salons ". *Diderot Studies* 24 (1991) : 25-45.
- Démoris, René. *Chardin, la chair et l'objet*. Paris : Adam Biro, 1991.
- et Florence Ferran, éd.s. *La Peinture en procès. L'Invention de la critique d'art au siècle des Lumières* Paris : PSN, 2001.
- Dessons, Gérard. *Rembrandt, l'odeur de la peinture*. Paris : Éditions Laurence Teper, 2006.
- Fried, Michel. *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, " N.R.F. Essais ", 1990.
- Kovács, Katalin. *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei [L'Expression des passions et la hiérarchie des genres. Les débuts de la réflexion sur l'art en France]*. Budapest : Eötvös Kiadó, 2004.
- Lavezzi, Élisabeth. *La Scène de genre dans les Salons de Diderot*. Paris : Hermann, 2009.
- Lichtenstein, Jacqueline. *La Tache aveugle*. Paris : Gallimard, 2003.
- Lojkine, Stéphane. " Le Problème de la description dans les Salons de Diderot ". *Diderot Studies* 30 (2007) : 53-72.

- Modica, Massimo. " Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot ". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. "Varia ", 33 (2002) : 73-95.
- Mornet, Daniel. *Diderot l'homme et l'œuvre*. Paris : Boivin et Cie, " Connaissance des lettres ", 1941.
- Mortier, Roland et Raymond Trousson, dir. *Dictionnaire de Diderot*. Paris : Honoré Champion, 1999.
- Quintili, Paolo. " Sur quelques sources de Diderot critique d'art ". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. " Varia ", 33 (2002) : 97-133.
- Starobinski, Jean. *Diderot dans l'espace des peintres* suivi de *Le Sacrifice en rêve* . Paris : RMN, 1991.