Diderot ou l'art d'écrire

Diderot, or the art of writing

Diderot oder die Kunst des Schreibens

Gilles Gourbin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2633>

DOI : [10.4000/leportique.2633](https://doi.org/10.4000/leportique.2633)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 18 juillet 2013

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Gilles Gourbin, « Diderot ou l'art d'écrire », *Le Portique* [En ligne], 30 | 2013, document 2, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2633> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2633>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Tous droits réservés

Diderot ou l'art d'écrire

Diderot, or the art of writing

Diderot oder die Kunst des Schreibens

Gilles Gourbin

Je m'ennuie de faire et vous apparemment de lire
des descriptions de tableaux. Par pitié pour vous
et pour moi, écoutez un conte.

Diderot, Salon de 1767 ¹.

- 1 L'affirmation selon laquelle Diderot serait l'initiateur de la critique d'art est un des lieux communs les plus récurrents de la littérature, au moins depuis les Goncourt ². Avec ses *Salons* ³, Diderot aurait ainsi inauguré un nouveau genre littéraire auquel il aurait conféré son autonomie propre et imposé ses traits essentiels. De fait, le philosophe est à ce point identifié à l'inventeur de la critique d'art que les recensions modernes des écrits sur l'art consistent ordinairement à partir des *Salons* ⁴. Pourtant les études ne manquent pas qui démontrent pourquoi Diderot, non seulement n'invente pas la critique d'art, mais encore combien son influence sur le genre a été négligeable dans les décennies qui suivirent sa mort ⁵.
- 2 Une riche tradition critique, en effet, précède les écrits de Diderot sur l'art. Mentionnons notamment les travaux novateurs d'André Félibien et de Roger de Piles que Diderot a lus dès 1748. Après ces textes pionniers, les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos, publiées en 1719, rencontrent un immense succès tout au long du siècle, Voltaire considérant même que cet ouvrage est « le plus utile qu'on ait jamais écrit sur ces matières en aucune nation » ⁶. Au demeurant, Else Marie Bukdahl ⁷ a bien montré que la critique d'art au XVIII^e siècle trouve davantage ses racines dans l'émergence de la critique littéraire combinée à la double nouveauté du journalisme et du public que chez les théoriciens ou les historiens de l'art. De fait, dès 1737, les expositions du Louvre donnent naissance à des comptes rendus dans de multiples revues manuscrites, journaux imprimés, brochures occasionnelles et feuilles colportées, notamment sous forme épistolaire, manière à l'évidence de se dégager des règles d'autorité et des écrits se rapportant à la peinture savante ⁸. Ainsi La Font de Saint-Yenne avec ses *Réflexions sur l'état de la peinture en France* (1747), Caylus avec ses

billets sur les Salons dans le *Mercure de France* dès 1750 ou, enfin, Grimm, avec ses propres chroniques sur les Salons dès 1753, avant qu'il ne fasse appel à la plume de son ami philosophe en 1759, sont autant de jalons qui disent la vitalité de la critique d'art avant Diderot ⁹.

- 3 Devrait-on alors interroger la prétendue paternité attribuée à Diderot s'agissant de la naissance de la critique d'art ? Après tout, comme le mentionne Massimo Madica, « il ne paraît pas très important de savoir si c'est avec Diderot que naît la critique d'art » ¹⁰. En revanche, il demeure intéressant de questionner la spécificité des écrits sur l'art de l'encyclopédiste. Une lecture attentive de ces derniers, en effet, porte moins à chercher si Diderot est à l'initiative d'un genre nouveau qu'à se demander si les textes sur l'art composés par Diderot n'enferment pas sa production critique dans une singularité absolue. En quoi consiste alors la radicale originalité de Diderot salonnier ?
- 4 En premier lieu, il importe de rappeler brièvement certaines des conditions objectives, à la fois muséographiques et académiques, qui président à l'organisation des Salons ¹¹. Ainsi, chaque session expose entre 260 et 320 œuvres, accolées les unes aux autres du sol au plafond s'agissant des tableaux, amassées sur des tables pour ce qui concerne les sculptures. À l'entrée du Salon carré du Louvre, les visiteurs peuvent se procurer un livret sur lequel sont indiqués les titres numérotés des œuvres. Nous sommes donc très loin des conditions d'exposition auxquelles la muséographie moderne a fini par habituer l'œil du critique contemporain. À quoi il convient d'ajouter, la façon ordinaire de travailler pour Diderot : en général, le philosophe se rend une fois, parfois deux, au Salon, parcourt l'exposition en griffonnant quelques notes sur le livret puis, de retour chez lui, recherche, en suivant l'ordre imposé par le livret, les impressions éprouvées face aux œuvres en jouant de ses souvenirs et de son imagination. Il faut encore préciser deux traits remarquables concernant les destinataires des textes critiques de Diderot : les lecteurs des *Salons*, d'une part, n'ont pas vu les œuvres décrites, ni même ne peuvent disposer de reproductions de ces œuvres et, d'autre part, se réduisent à un petit nombre d'esthètes puissants assurant aux « lettres » de Diderot la confidentialité requise à une écriture totalement libre.
- 5 Il s'agit bien, en effet, de textes qui se présentent formellement comme des lettres adressées à Grimm, avec apostrophes au destinataire et références à sa vie récente. Toutefois, il apparaît vite que la forme épistolaire est investie par d'autres procédés d'écriture, dialogiques en particulier. Plus généralement, on ne peut manquer de noter, dans la composition des *Salons*, une omniprésence d'auteur, parfois jusqu'à saturation ; loin de s'effacer derrière les œuvres qu'il décrit, Diderot semble parfois se servir des tableaux et des sculptures comme des « pré-textes » à l'exercice de style d'un critique qui se veut avant tout écrivain. Nombre de critiques ultérieurs lui en feront le reproche : si Diderot était bien lui-même un peintre, ainsi qu'il le souhaitait, c'était alors, écrit par exemple Barbey d'Aurevilly, un « peintre qui crevait sa peinture pour passer sa tête par le trou de sa toile, afin qu'on le vit bien et qu'on l'entendit bien toujours » ¹².
- 6 Certes, tous ces traits immédiatement saillants à la lecture des *Salons* sont typiques de l'écriture de Diderot et seront souvent imités par la suite. Il reste qu'ils ne sont pas nouveaux : on les retrouve chez plusieurs auteurs qui devancent Diderot. L'abbé Du Bos, par exemple, recourt également à la fiction et affirme résolument sa qualité d'auteur : la littérature prend d'ailleurs à ce point le pas sur les œuvres commentées qu'elle tend souvent à s'ériger en substitut de la peinture ¹³. Et avant l'abbé, divers

procédés dialogiques avaient déjà été expérimentés par Roger de Piles dans l'intention de valoriser une esthétique de la subjectivité ¹⁴.

- 7 Quoi qu'on en ait dit parfois, la véritable originalité de Diderot salonnier ne réside pas plus dans ses partis pris esthétiques ou dans sa capacité à anticiper les grandes tendances picturales à venir. Non qu'il se trompe en prévoyant, par exemple, la fin de règne du rococo ; simplement, la plupart des salonniers deviennent, à mesure que les expositions se succèdent, de plus en plus sévères à l'égard des peintres de « petit goût » tels que Boucher. Pour beaucoup, les critiques se rangent au mot d'ordre du directeur de l'académie royale, son fameux « retour à l'antique et au grand goût ». La question, pour Diderot comme pour d'autres salonniers, est alors assez souvent de savoir qui, de Vien ou de Doyen, par exemple, répond le mieux à cette injonction. Toutefois, Diderot cherche moins à identifier les grands peintres de demain, qu'il ne tente de considérer les œuvres de son temps à l'aune de sa propre théorie de l'art.
- 8 Or, bien des éléments majeurs qui feront la fortune de l'esthétique diderotienne, à plusieurs titres fascinante, avaient connu des développements antérieurs. Ainsi en va-t-il, par exemple, de la thèse de l'universalité du jugement et de la défense d'une conception démocratique du goût. Les *Salons*, il est vrai, consacrent l'avènement de l'amateur éclairé, mais cette consécration avait déjà été initiée par Jean-Baptiste Du Bos pour qui, bien avant Diderot, nous jugeons des œuvres d'après un sens spécial et non en raison de l'instruction :
- 9 « Lorsqu'il s'agit de juger de l'effet général d'un ouvrage, le peintre et le poète sont aussi peu en droit de récuser ceux qui ne savent pas leur art, qu'un chirurgien lorsqu'il est question de savoir si l'opération a été douloureuse sous prétexte que le malade serait ignorant en anatomie » ¹⁵.
- 10 En quoi consiste alors l'originalité de Diderot salonnier ? Il importe d'abord de comprendre pourquoi, ou par quel cheminement, Diderot en arrive à écrire sur l'art et, plus encore, à se consacrer à cette activité contraignante pendant plus de vingt ans. La réponse la plus immédiate n'est guère discutable : pour nourrir une théorie de l'art développée surtout, avant 1759, dans sa *Lettre sur les sourds et muets* (1751). Et c'est à l'occasion de la critique d'art que Diderot parvient à résoudre certains problèmes de sa philosophie de l'art et affine les concepts indispensables qu'une telle entreprise théorique mobilise :

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 ¹⁶.
- 11 Au rebours, le salonnier, écrivant sur le travail des artistes, identifie de nouveaux problèmes qui supposeraient de remettre sur le métier toute théorie de l'art ¹⁷. Ainsi, selon une heuristique chère à Diderot, théorie et pratique sont en interaction constante.
- 12 « La pratique sans la raison de la pratique et la raison sans l'exercice ne forment qu'une science imparfaite. Si on interroge un peintre, un poète, un musicien, un géomètre etc., on le pousse à rendre compte de ses opérations, et de ce fait à appréhender la métaphysique de son art » ¹⁸.
- 13 C'est pourquoi Diderot ne peut s'interdire d'ajouter de petits essais indissociables de l'écriture même de ses textes critiques, soit que le philosophe prolonge son *Salon* par un texte autonome (ainsi l'*Essai sur la peinture* de 1766 qui suit le *Salon de 1765*), soit qu'il l'intègre au corps même des *Salons* ¹⁹. C'est aussi pourquoi le salonnier ne manque pas

de réviser ses propres conceptions théoriques à la lumière de ce qu'il apprend dans les expositions et dans les ateliers. Il en va ainsi, notamment, du paradigme traditionnel de la *mimésis* encore soutenu, en dépit de certaines réserves, dans l'*Essai sur la peinture* de 1766, alors que le *Salon de 1767* lui substitue les notions connexes de « modèle idéal »²⁰ et de « génie »²¹. Ces deux idées marquent, sinon une rupture décisive, à tout le moins un infléchissement remarquable avec le modèle multiséculaire de la *mimésis* issu du corpus platonico-aristotélécien. Surtout, ces deux concepts sont forgés en relation avec l'expérience critique et la confrontation aux œuvres d'art. Le « modèle idéal » défendu par Diderot, en effet, n'est ni une essence platonicienne, ni une copie d'une nature infiniment variable, mais le résultat de la quête lente, pénible et hésitante de générations d'artistes²². Quant au génie, Diderot le conçoit comme un sujet créateur autonome, c'est-à-dire comme un artiste qui se donne à lui-même ses propres lois et dont la puissance créatrice abolit toute espèce de contrainte. Notons ici combien ce que Diderot affirme aussi bien de la démarche progressive des arts en quête du modèle idéal que du génie s'affranchissant de toute règle contraignante extérieure, vaut tout autant pour l'art d'écrire de Diderot et, singulièrement, pour son art d'écrire sur l'art.

- 14 La critique d'art devient ainsi un lieu d'expérimentation et d'illustration exemplaire de la méthode chère à Diderot. En effet, par l'expérimentation, en l'occurrence, par la confrontation directe aux œuvres d'art, Diderot s'efforce de débusquer les contradictions propres à la théorie, d'en nourrir la pensée et de mettre cette dernière à l'épreuve de son dépassement. C'est pourquoi, comme on le lui a parfois reproché, Diderot bute souvent sur des contradictions. Cependant, loin de s'en désoler, il la revendique, concevant la contradiction du moment à la fois comme le signe et le ferment d'une vérité à venir. Ainsi constatant que ses notes énoncent des jugements contraires sur la *Naissance de Vénus* de Briard, Diderot s'en ouvre avec honnêteté à Grimm²³.
- 15 Au-delà de la méthode propre à Diderot, c'est l'ensemble de sa philosophie qui s'insinue dans les *Salons* et qui, souvent, s'y réfléchit. La critique d'art devient ainsi l'occasion d'aborder des questions de philosophie naturelle²⁴, de politique²⁵ ou d'anthropologie²⁶. Pour ce qui concerne la métaphysique, les beaux-arts deviennent occasion, par exemple, de revenir sur l'argument de la beauté du monde censé convaincre de l'existence de Dieu. Cette thèse déiste classique, qui apparaît encore dans les *Pensées philosophiques* du jeune Diderot, est battue en brèche dans plusieurs passages des *Salons*²⁷. Parvenu à ce tour de force de ramasser l'ensemble de ses préoccupations et de ses engagements philosophiques dans ses *Salons*, il n'est donc pas étonnant d'apprendre par sa correspondance combien Diderot plaçait ces derniers au plus haut de son œuvre²⁸.
- 16 Cependant, l'aspect le plus original des *Salons* ne se limite pas à leur caractère quelque peu encyclopédique. L'apport inédit le plus intéressant de Diderot réside dans le dispositif²⁹ qu'il met en place pour répondre à la triple fonction du critique d'art : décrire, interpréter et juger les œuvres contemplées. Car, selon Diderot, de même que contenus, formes et techniques sont indissociables dans l'acte de création (ce pourquoi il est indispensable au critique de fréquenter autant les ateliers des peintres et des sculpteurs que les expositions), de même la description, l'interprétation et l'évaluation d'une œuvre sont inséparables dans l'acte d'écrire. D'une part, au rebours de ce que nous sommes d'abord tentés de penser, la description est indissolublement liée, pour Diderot, à la libre interprétation, au travail de l'imagination. Aussi le lecteur

contemporain ne doit-il pas s'étonner de cette annonce à Grimm : « Vous voyez mon ami, que je vous fais grâce des descriptions, la partie qui m'amuse et qui prêtait à mon imagination »³⁰. D'autre part, la description est d'emblée normative, au point qu'elle peut sembler disparaître au profit du seul jugement comme, par exemple, dans la « description » du *Portrait de Mme Greuze*³¹. Avec Diderot, la critique consiste d'abord à juger les œuvres et donc à les discriminer en fonction d'un goût assuré, un goût qui doit, de manière concomitante, *éduquer* et *s'éduquer*³².

- 17 Mais si, avec la description critique telle que la conçoit Diderot³³, nous sommes loin des usages de la critique contemporaine, nous sommes plus éloignés encore de l'*ekphrasis* héritée des anciens, tradition toujours vivace bien au-delà de la Renaissance et sur laquelle Diderot s'appuie pour mieux la subvertir. Certes, la traduction du mot *ekphrasis* par « description » a entraîné nombre de malentendus, précisément parce que l'*ekphrasis* des anciens n'est pas la restitution textuelle d'une forme picturale ; elle n'est nullement de l'ordre du compte rendu. Il s'agit exactement d'un exercice rhétorique appartenant au genre épideictique. Autrement dit, dans l'*ekphrasis* l'écrivain tâche de faire l'éloge de la peinture et, plus encore, à travers l'œuvre, du peintre lui-même, mais animé d'une double motivation : convaincre son lecteur que le texte peut valoir de substitut avantageux au tableau et, *in fine*, que la poésie est supérieure à la peinture. Au fond, avec l'*ekphrasis*, il s'agit surtout de « restituer la beauté du tableau contemplé – et au bénéfice du texte »³⁴. Diderot, de son côté, multiplie les indications manifestant sa rupture avec les usages anciens. Ainsi, à la différence de ce qui se pratiquait au moins depuis Giorgio Vasari dans ses *Vies des meilleurs peintres*, Diderot, le plus souvent, ne commence pas par l'éloge du tableau avant d'aborder le sujet. Le philosophe inverse l'ordre du discours des innombrables *ekphraseis* connues des lecteurs du XVIII^e siècle :

Dans la description d'un tableau, j'indique d'abord le sujet ; je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe ; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement ; aux expressions, aux caractères, aux draperies, aux coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression d'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite, ou le tableau mal ordonné³⁵.

- 18 Il importe donc de se méfier de la notion de « description » dont la compréhension banale en cours aujourd'hui ne peut qu'oblitérer le sens que lui donne Diderot dans ses critiques³⁶. Sans quoi on ne pourrait d'ailleurs comprendre comment Diderot applique à la critique d'art la règle qu'il recommande au dramaturge (en des termes qui disent assez la proximité des multiples activités du génie artistique) : « il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau »³⁷, si l'on veut bien entendre, par pantomime, toute la gestuelle et les déplacements des comédiens sur scène³⁸. Pour Diderot, en effet, la vie qu'un dramaturge ou un peintre saura donner à ses personnages dépendra pour beaucoup du mouvement qu'il aura imaginé et su leur imposer sur la scène ou sur la toile. D'une certaine manière, Joubert ne croyait pas si bien dire lorsque, voulant dénigrer l'œuvre du philosophe matérialiste, il notait dans ses *Carnets* : « Il prend du remuement pour de l'imagination »³⁹.
- 19 Bien entendu, Diderot rencontre la redoutable épreuve d'avoir à décrire une œuvre picturale. Comment faire parler les images ? Les passages ne manquent où le critique semble rendre les armes. Ainsi à propos de Vernet :
- Quoique de tous nos peintres celui-ci soit le plus fécond, aucun ne me donne moins de travail. Il est impossible de rendre ses compositions, il faut les voir⁴⁰.

- 20 Par-delà les difficultés ordinaires de décrire une image, Diderot est en effet confronté au problème de transposer une œuvre d'un registre sémiotique à un autre. Si les *Salons* occupent assurément la première place, depuis plus d'un siècle, parmi les textes dont l'objet est l'analyse critique des œuvres plastiques, c'est que leur auteur a affronté, comme nul autre, la redoutable question des liens, de parenté ou d'opposition, d'équivalence ou de subordination, entre la littérature et les beaux-arts ou, selon la réduction classique, entre la poésie et la peinture. La littérature d'art produite par Diderot est en effet indissociable de l'analyse réflexive qu'il conduit sur ses conditions de possibilités : en permanence, le salonnier s'interroge sur la capacité du langage à produire des textes qui *parlent* des images que l'œil voit. On sait combien ce problème a su trouver dans la formule horacienne de l'*ut pictura poesis*, depuis la Renaissance jusqu'aux contemporains de Diderot, tout à la fois son énoncé emblématique et son apparente solution ⁴¹. À dire vrai, la théorie est quelque peu confuse car affirmer que « la poésie est comme la peinture » devrait en toute rigueur établir le principe d'équivalence ou de réciprocité des deux arts. Autrement dit, selon les termes attribués à Simonide par Plutarque, la poésie serait comme un tableau parlant et la peinture comme un poème muet. Or, dès la Renaissance, le vers d'Horace est en partie détourné de son sens puisque, à l'exception notable de Léonard de Vinci ⁴², il est surtout mobilisé pour instituer la littérature en modèle des arts et pour soutenir la supériorité de la poésie sur la peinture. L'écriture même des *Salons* confronte directement Diderot à l'*ut pictura poesis*. Or, comme presque toujours chez le « philosophe », l'examen du problème va le conduire, d'une part, à beaucoup d'hésitations et à quelques revirements, d'autre part, à une subversion inédite de la théorie en vogue davantage qu'à une rupture radicale.
- 21 Passant du regret de n'être qu'écrivain (« Ah ! Si j'étais peintre ! » ⁴³) à la prétention d'être peintre tout autant en reprenant le mot fameux du Corrège (« Et moi aussi je suis peintre » ⁴⁴), Diderot exprime en maints endroits le parallèle entre la littérature et la peinture ⁴⁵. Certes, encore en 1765, Diderot considère parfois la poésie comme supérieure à la peinture, mais dès 1767, en dépit de quelques formules ambiguës (« Ce n'est pas de la poésie ; ce n'est que de la peinture » ⁴⁶), Diderot recherche une forme d'équivalence textuelle des représentations picturales. La peinture partage en effet avec la poésie, comme avec les autres arts, la finalité commune de toucher le cœur : « 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 » ⁴⁷.
- 22 Cette recherche de transposition est d'autant plus remarquable que Diderot ne cesse de marquer, dans ses *Salons*, les spécificités irréductibles des deux arts. On en relèvera ici seulement trois. En premier lieu, le peintre et le poète ne peuvent aborder les mêmes sujets de la même manière parce que la richesse des détails crée de l'intensité en peinture tandis qu'elle provoque de la dilution en poésie et de l'éparpillement dans la description critique. La conséquence, en dépit du paradoxe qu'elle manifeste, est d'importance pour la critique d'art : la restitution fidèle d'un tableau implique de ne jamais entrer dans les détails. Ainsi, à propos d'un « très bon petit tableau » d'Hubert Robert, le philosophe trouve là un « exemple de la difficulté de décrire et d'entendre une description. Plus on détaille, plus l'image qu'on présente à l'esprit des autres diffère de celle qui est sur la toile » ⁴⁸. Deuxièmement, par leur relation à la temporalité, la littérature s'oppose encore à la poésie, comme la succession dans le temps s'oppose à la concomitance dans l'espace. De sorte que la seule manière véritable de conjurer la

difficulté de l'image à narrer une histoire consiste, pour le peintre ou pour le sculpteur, à représenter le moment crucial ou « prégnant » d'une action, faisant pièce à la capacité de l'écrivain à dérouler un récit ⁴⁹. « 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 » ⁵⁰ affirme avec insistance Diderot. Ce pourquoi, précisément, le tableau doit se construire et se comprendre comme une scène, c'est-à-dire un dispositif qui ne fige pas l'instant, mais l'inscrit dans une chronologie, à la fois rétrospective et projective. Enfin, le salonnier insiste à maintes reprises sur une irréductible spécificité de la peinture : le « faire » du peintre auquel nul substitut poétique ne pourra jamais suppléer ⁵¹. En somme, contre la théorie de l'*ut pictura poesis*, il y a bien, selon Diderot, une spécificité de la peinture. Ce qui explique, au reste, qu'un motif pictural réussi permet une qualité équivalente en littérature, mais que la réciproque est fautive ⁵².

- 23 Dans ces conditions, comment *écrire* sur les œuvres d'art ? Comment, notamment, *décrire* une peinture ? La réponse de Diderot est celle d'un traducteur ⁵³, si l'on entend par traduction la transposition d'une œuvre dans une autre, le travail de l'esprit qui relie un génie à un autre ⁵⁴. Animé de cette énergie visant l'unité, le génie réalise dans la pierre, les couleurs ou les mots, une « composition » ⁵⁵ qui exprime les mouvements de l'âme, les passions humaines, les palpitations de la vie. À l'instar du peintre, l'écrivain composant sur l'art doit être ce génie. Le critique, comme le peintre, est un démiurge : tout comme « Jupiter gouverne le monde » et comme Vernet sait « faire des tableaux » ⁵⁶ du monde, le « littérateur » saura écrire sur les tableaux de Vernet avec la même liberté de création ⁵⁷.

- 24 On comprend alors que Diderot, sans renoncer au lieu commun des rapports entre poésie et littérature, subvertit radicalement toutes les approches qui ont précédé les *Salons*. En effet, d'un côté, Diderot valorise la peinture et, si l'on ose dire, ne craint pas de remettre la poésie à sa place, surtout à partir de sa redécouverte, en 1763, de Chardin, grâce auquel il se convainc, comme Léonard avant lui, de l'existence d'une *virtù visiva*. On voit d'ailleurs, par le moyen des annotations de Grimm aux textes de Diderot, combien ce dernier pouvait heurter les esprits du temps par son refus de subordonner la peinture à la poésie ⁵⁸. D'un autre côté, la poésie conserve, parmi tous les arts, un statut privilégié, en ce qu'elle apparaît, pour Diderot, tout à la fois comme l'emblème, le paradigme et l'éducatrice ⁵⁹ de tous les arts. La poésie, en effet, mieux que toute autre activité de l'esprit, révèle et exhausse, la « présence-absence » qui définit, faute de mieux, l'activité symbolique de l'esprit :

Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit ? J'en ai quelque fois senti la présence ; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées à la fois ⁶⁰.

- 25 Par extension, la poésie signifie chez Diderot une « manière d'intuition » ⁶¹ qui est la source vive de toute création artistique. L'emploi que le philosophe fait du terme poésie est ainsi fort proche de celui qu'on trouvera chez Baudelaire pour qui « poésie » désigne surtout le principe premier de tous les arts. Pour Diderot, comme pour Baudelaire, il existe un fondement commun à toute émotion esthétique et il pourrait être fort bien compris comme la voix poétique qui fait écho, en chaque âme éduquée, à toute œuvre du génie. Il s'agit, pour le poète Baudelaire et pour le critique Diderot, de saisir et de restituer « l'universelle analogie » ⁶² des diverses modalités de la création humaine, le visible n'étant que le signe d'un invisible à l'œuvre dans la production des

artistes. D'où l'importance cruciale que Diderot a donnée, d'abord au concept de hiéroglyphe ⁶³, puis au concept d'idée.

- 26 Chaque art, en effet, poésie, peinture, sculpture, théâtre et roman, n'est jamais qu'un « tissu de hiéroglyphes » ⁶⁴ et le critique, on le devine, est d'abord celui qui procède au dévoilement et au déchiffrement de ces hiéroglyphes. Or qu'est-ce, d'abord, que cette « écriture en peinture », selon la jolie formule de Jaucourt ⁶⁵ ? Ce qui intéresse Diderot dans le hiéroglyphe, c'est moins la vaine tentative de « peindre des idées par des figures », que l'existence de signes dont la pure fonction analytique est à l'évidence débordée par d'innombrables significations implicites.
- 27 Au demeurant, la véritable nouveauté des *Salons* a consisté à déplacer le problème classique du rapport entre la nature et l'art à celui des relations entre l'idée et la chose. Qu'est-ce qu'une idée pour Diderot ? Évidemment pas une image psychique, encore moins une abstraction, mais une énergie ⁶⁶ qui accède à la figuration, par la plume du poète, la palette du peintre, le burin du sculpteur ou le corps du comédien. L'idée est la production spécifique du génie, une force par laquelle le sentiment de sublime s'éveille chez le spectateur, un mouvement conduisant l'esprit à la limite du pensable. Pour Diderot, la condition véritable de l'art est toujours de parvenir à une « grande idée » ⁶⁷.
- 28 Il faudrait alors montrer en détail comment Diderot met en place des procédés d'écriture de manière, selon la formule du critique moqué par Buzzati, à « transcrire sur sa page la technique jusqu'alors adoptée sur les toiles » ⁶⁸. Il ne s'agit pas, en effet, de parler de la peinture mais, selon la juste formule de Valéry, de « parler peinture » ⁶⁹.
- 29 Diderot tente donc de recréer l'univers pictural en utilisant les registres, les stratégies et les dispositifs d'écriture les plus divers de façon à constituer les analogies et les homologies entre les formes textuelles et les formes créées par le peintre ou le sculpteur ⁷⁰. De la concaténation d'idées ⁷¹ à la digression ⁷² en passant par le recours au style direct, sans transition, dans un texte écrit au style indirect ⁷³, Diderot expérimente toutes les richesses du langage et invente de multiples techniques d'écriture destinées à « parler peinture ». Multipliant les usages de la forme dialogique (soit avec lui-même, soit avec son lecteur, soit avec Grimm qui, de destinataire, devient interlocuteur dans des dialogues fictifs), le critique fait aussi bien intervenir ces interlocuteurs, réels ou imaginaires, face aux œuvres commentées, qu'il les introduit fictivement au sein même des tableaux. Entrant littéralement dans la toile, le critique invente encore toute une existence aux personnages représentés jusqu'à pousser le paradoxe de faire « entendre » à son lecteur ce qu'il convient d'ouïr dans cette image, y compris, ironie ultime, pour affirmer la surdité de la mère de famille dans *La Piété filiale* : « Je suis sûr qu'elle a l'ouïe dure » ⁷⁴. Apostrophant les artistes, Diderot n'hésite pas à *refaire* les tableaux afin de mieux les décrire ⁷⁵. Diderot inaugure même la critique d'art de l'œuvre d'art *in absentia* ⁷⁶, puisque à la place d'une description du *Corésus et Callirhoé* de Fragonard qu'il n'a pu contempler ⁷⁷, le critique propose une « vision assez étrange », sorte de longue digression intitulée « L'Antre de Platon » ⁷⁸.
- 30 Par où l'on retrouve la question centrale de la description dans la critique d'art. Très tôt, dans le *Salon de 1761* et le *Salon de 1763*, Diderot énonce les deux manières principales de décrire une œuvre d'art. Tout d'abord, on peut concevoir une méthode analytique qui consiste principalement à suivre les traits dominants du tableau et à les restituer au mieux dans un texte. Mais cette méthode triviale et, jusqu'à un certain point, inévitable, trouve vite ses limites : plus la description est détaillée et plus la vue d'ensemble de l'œuvre est manquée, plus l'idée est perdue. C'est pourquoi Diderot

privilège le recours à une méthode poétique grâce à laquelle il tente de restituer, par sa traduction critique, la tension esthétique interne à un tableau ou à une sculpture, c'est-à-dire, finalement, la dimension affective ou passionnée exprimée par l'œuvre. Décrire et inventer sont alors une seule et même chose, comme on le constate dans les trois pages magnifiques qui se rapportent à *La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze ⁷⁹. Il s'agit bien ici de *recréation* : la création poétique compense ce que l'analyse est impuissante à rendre. La rêverie poétique devient alors un véritable mode rhétorique spécialement adapté à l'art d'écrire sur l'art, comme la « promenade Vernet », dans le *Salon de 1767*, en propose sans doute l'exemple le plus remarquable ⁸⁰. Cela tient en partie à ce qu'il y a une réelle homologation entre la représentation d'un personnage en « état d'absorption intense » comme la peinture du XVIII^e les affectionne tant et la rêverie. Jean Starobinski le remarque finement, affirmant qu'au regard de Diderot, la peinture est un art supérieur « par tout ce qui, en lui, est devenu parlant ». Et le grand essayiste ajoute :

Et ce qui parle, en fait, dans la figure absorbée, c'est le mystère d'une subjectivité qui demande à être interprétée, tout en refusant de se laisser deviner. Or l'interprétation ne peut venir, de la part du spectateur, que dans un état parallèle de rêverie. Un plaisir tout particulier s'y fait jour : il tient à l'alternance d'une participation fascinée à la vie représentée, et d'un retour à soi. La rêverie offre la possibilité d'une double absorption : celle qui sympathise avec la passion suggérée par le peintre, et celle qui monologue et digresse, à part, en réponse à l'émoi intéressé ⁸¹.

- 31 En somme, l'art engage une logique narrative pour Diderot salonnier : rendre compte de la peinture implique inévitablement de *la rendre conte*, pourrait-on dire, et dans des registres fictionnels qui feront la part belle aux digressions oniriques. Ajoutons au passage que cette prédilection pour la rêverie comme modalité de l'écriture critique tient, pour partie, à ce que Diderot prétend penser en images ⁸².
- 32 On le voit, le statut de Diderot salonnier n'est pas facilement identifiable. Ni théoricien, ni expert, ni historien de l'art, ni écrivain ignorant des techniques artistiques, Diderot n'est pas même « amateur d'art », espèce qu'il abhorre ⁸³ en dépit du fait que ses *Salons* sont à l'évidence destinés à cette nouvelle réalité sociale apparue au XVIII^e siècle : le public éclairé ⁸⁴. De même, bien que les *Salons* contiennent, à la fois, une poétique, entendue comme une réflexion sur la fabrication des œuvres d'art, et une esthétique, au sens d'une théorie sur la réception subjective des œuvres, ils ne peuvent se réduire à la somme de ces deux approches des beaux-arts. Faut-il alors se satisfaire de la qualification communément attribuée à Diderot de critique d'art ? « J'entends par critique d'art, écrit Albert Dresdner, le genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer, et d'influencer l'art qui lui est contemporain » ⁸⁵. L'épineuse question de l'influence laissée de côté ⁸⁶, il est indéniable que les *Salons* répondent à la définition de cette catégorie littéraire. Certes, Diderot n'a pas inventé la critique d'art, mais il lui a donné une impulsion décisive et une tournure nouvelle, en lui insufflant une audace inventive sans précédent. Avec Diderot, le critique d'art est un auteur qui, tout en étant assigné à la tâche de juger des œuvres, est maître d'un jeu d'écriture au sein duquel il est seul à édicter les lois et, le cas échéant, seul autorisé à les enfreindre.
- 33 Toutefois, si les *Salons* de Diderot ressortissent bien de la critique d'art, ils ne peuvent pour autant être réduits à ce genre littéraire. La multiplication des remarques acerbes, sous la plume du salonnier, vilipendant la pratique même du critique, devrait nous en avertir assez.

Le triste et plat métier que celui de critique ! Il est si difficile de produire une chose même médiocre ; il est si facile de sentir la médiocrité. Et puis toujours ramasser des ordures, comme Fréron et ceux qui se promènent dans nos rues avec des tombereaux ⁸⁷.

- 34 Par conséquent, non seulement Diderot n'est pas l'inventeur de la critique d'art ⁸⁸ mais, à strictement parler, il n'est pas lui-même, et à ses propres yeux, critique d'art. Il est bien autre chose : il est un « littéraire » ⁸⁹, selon la désignation qu'il affectionne, c'est-à-dire tout à la fois un philosophe et un artiste ⁹⁰.
- 35 Au fond, Diderot est critique d'art, si l'on veut, à condition de comprendre la « critique » au moins de deux manières et, tout d'abord, en son sens encyclopédique. Est critique, pour les « philosophes », selon la définition donnée par Marmontel, tout « examen éclairé et jugement équitable des productions humaines » ⁹¹. C'est d'ailleurs pourquoi la critique, ainsi entendue en un sens quasiment équivalent à la pensée philosophique, est une activité que rien ne peut arrêter, ni soumettre ⁹². Nous retrouvons ainsi une idée déjà évoquée : les *Salons* ne constituent pas une production en marge du corpus philosophique de Diderot mais, bien plutôt, s'inscrivent en son cœur, en même temps qu'ils en donnent l'image, en dévoilent les ambitions et en révèlent la méthode ⁹³.
- 36 Reste que, chez Diderot, cet aspect philosophique de la critique est indissociable d'une production poétique s'adjoignant toutes les ressources de la fiction. Telle est la seconde manière d'entendre le terme « critique d'art » si l'on veut l'attribuer à Diderot. En effet, il ne s'agit pas simplement d'écrire *sur* l'art, ni même d'écrire *à partir de* l'art, mais bien, nous l'avons vu, d'écrire *l'art*. Or écrire l'art implique nécessairement un effort d'invention propre, un travail d'auteur, une œuvre d'écrivain, de poète, d'artiste. Diderot salonnier, serait-il, tout à la fois, philosophe et artiste ?
- 37 Cette association de la philosophie et de l'art a pu être contestée, par exemple par Étienne Gilson. Indéniablement, si l'on définit la philosophie de l'art à la manière de Gilson, Diderot n'est pas philosophe puisque ce dernier devrait alors être en quête de la seule essence de l'art. Or Diderot est sans conteste de ceux qui se consacrent à « la partie la plus visible et la plus immédiatement captivante » ⁹⁴ de l'art : les œuvres. Et, sans que Gilson ne désigne jamais Diderot, on classerait facilement le maître d'œuvre de l'*Encyclopédie* parmi « ceux qui, plus artistes que philosophes, estiment que la réflexion sur l'art doit être elle-même une œuvre d'art » ⁹⁵.
- 38 En revanche, si l'on refuse l'étroite définition de la philosophie proposée par Gilson, nous pourrions dire que Diderot a relevé le défi, dans ses *Salons*, d'être à la fois philosophe et artiste. Comme dans l'apologue de Félibien ⁹⁶ où les deux sœurs, Peinture et Poésie, jalouses, se réconcilient, grâce à l'intercession d'Amour, pour se mettre au service du Roi Soleil, Diderot réunit, non seulement écriture et peinture, mais encore philosophie et art, par la médiation de la critique. En somme, la critique est, chez Diderot, bien davantage que l'activité littéraire consistant à décrire et à juger des œuvres : elle est, bien plutôt, un « stimulant pour notre liberté » ⁹⁷. De sorte que la nouveauté, avec Diderot salonnier, réside moins dans l'émergence supposée d'un genre littéraire inédit que dans un « langage neuf » de la philosophie écrivant à propos des œuvres d'art. Sans doute est-ce là une invention plus modeste et certains pourront même considérer que cet apport à la pensée de l'art est par trop futile. Gageons, au contraire, que cette manière inventive d'écrire l'art est « une de ces bagatelles qui règlent le rang entre les écrivains excellents » ⁹⁸.

NOTES

1. . Diderot, « Salon de 1767 », *Œuvres*, éd. L. Versini, Paris, Laffont, 5 tomes, 1994-1998, t. IV, p. 681. Les références aux textes de Diderot renvoient à cette édition avec pour seules mentions, désormais, le titre, le tome en chiffre romain et la page.
2. . Edmond et Jules GONCOURT, *Journal*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2004, t. II, p. 1222.
3. . Diderot fait paraître, de 1759 à 1781, dans la *Correspondance Littéraire*, neuf textes d'inégale longueur qui se rapportent tous aux expositions publiques bisannuelles de l'Académie royale de peinture et de sculpture organisées, à partir de 1725, dans le Salon carré du Louvre. La *Correspondance Littéraire* est une revue manuscrite dirigée par Grimm et destinée à une quinzaine d'abonnés appartenant à la haute aristocratie européenne.
4. . Voir, par exemple, la belle anthologie de Pascal DETHURENS, *Écrire la peinture. De Diderot à Quignard*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009.
5. . Toutes les éditions des *Salons* de Diderot sont posthumes et leur première publication complète, établie par Assézat et Tourneux, date de 1876.
6. . VOLTAIRE, « Le Siècle de Louis XIV », *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, 1875, t. XIV, p. 66.
7. . Else Marie BUKDAHL, *Diderot critique d'art*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980-1982, 2 vol.
8. . Voir Florence FERRAN, « La critique d'art par voie épistolaire et dialogique : dynamiques d'affrontement et de coopération », in Didier MASSEAU (dir.), *Peinture, littérature et critique d'art au XVIII^e siècle*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2005.
9. . Voir en particulier Georges DUPLESSIS, *Catalogue de la collection des pièces sur les beaux-arts imprimées et manuscrites, recueillies par Mariette, Cochin et Deloynes*, Paris, éd. Alphonse Picard, 1881 ; Pierre Frantz et Élisabeth LAVEZZI (dir.), *Les Salons de Diderot : théorie et écriture*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008 ; René DÉMORIS et Florence FERRAN, *La Peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001 ; Élisabeth LAVEZZI, « Remarques sur la critique d'art au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2, vol. 111, p. 269-282.
10. . Massimo MADICA, « Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* (désormais RDE), 33, 2002, p. 82.
11. . Voir la synthèse éclairante de Stéphane LOJKINE, *L'Œil révolté*, Éd. J. Chambon, 2007, p. 29-59.
12. . Jules BARBEY D'AUREVILLY, *Contre Diderot*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1986, p. 70-71.
13. . Voir la position nuancée de Sylvain MENANT, « L'abbé Du Bos, critique d'art », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2, Vol. 111, p. 259-267. Voir aussi Paolo QUINTILI, « Sur quelques sources de Diderot critique d'art », RDE, 33, 2002, p. 97-133.
14. . Voir Geneviève CAMMAGRE, « Épistolarité et dialogisme », in G. CAMMAGRE et C. TALON-HUGON (éd.), *Diderot, l'expérience de l'art*, Paris, PUF, 2008, p. 26-41.
15. . Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Pissot, 1719, 6^e éd. 1755, vol II, p. 355.
16. . DIDEROT, *Salon de 1765*, IV, p. 291.
17. . DIDEROT, *Salon de 1767*, IV, p. 635.
18. . DIDEROT, « Métaphysique », *Encyclopédie*, X, 1765, 440b.
19. . Voir, par exemple, DIDEROT, *Salon de 1767*, IV, p. 517-529.
20. . Voir Jacques CHOUILLET, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 570-579.
21. . *Ibid.*, p. 404-418.
22. . DIDEROT, *Salon de 1767*, IV, p. 525.
23. . DIDEROT, *Salon de 1769*, IV, p. 862-863.

24. . Jacques CHOUILLET, *op. cit.*, p. 132.
25. . Daniel ARASSE, « Les Salons de Diderot : le philosophe critique d'art », in Denis DIDEROT, *Œuvres complètes*, tome VII, Paris, Club français du livre, 1970, p. VII.
26. . Jean-Pierre SCHANDELER, « Le conte des habitants du Gros-Caillois et les réflexions de Diderot sur le développement des beaux-arts dans le Salon de 1767 », *RDE*, 33, 2002, p. 149-174.
27. . DIDEROT, *Salon de 1767*, IV, p. 596.
28. . DIDEROT, *Lettre à Sophie Volland du 10 nov. 1765*, V, p. 544.
29. . Sur la notion de dispositif, voir Stéphane LOJKINE, *op. cit.*, p. 106-129.
30. . DIDEROT, *Salon de 1769*, IV, p. 831.
31. . DIDEROT, *Salon de 1763*, IV, p. 279.
32. . Carole TALON-HUGON, « Diderot et la question de la critique éthique de la peinture », in Geneviève CAMMAGRE et Carole TALON-HUGON, *op. cit.*, p. 66.
33. . Voir Stéphane LOJKINE, *op. cit.*, p. 86-106.
34. . Pascal DETHURENS, *op. cit.*, p. 9.
35. . DIDEROT, *Pensées détachées sur la peinture*, IV, p. 1033.
36. . Voir en particulier Stéphane LOJKINE, « La scène comme dispositif », in G. CAMMAGRE, p. 65.
37. . DIDEROT, *De la poésie dramatique*, IV, p. 1338.
38. . Voir sur ce point DIDEROT, *De la poésie dramatique*, chap. XXI « De la pantomime », IV, p. 1336-1344. Pour une analyse de la notion, voir Hisashi IDA, « La pantomime selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », *RDE*, 27, 1999 ; Pierre CHARTIER, « De la pantomime à l'hiéroglyphe : ordre de la langue, ordre de l'art », *RDE*, 46, 2011.
39. . Joseph JOUBERT, *Carnets*, éd. André Baumier, Paris, Gallimard, 1938, p. 340.
40. . DIDEROT, *Salon de 1765*, IV, p. 355.
41. . Sur le détournement des sources antiques par la poétique élaborée à la Renaissance, voir Anne LARUE, « De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts », in Joëlle CAULLIER (dir.), *La Synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, 1998.
42. . Voir Émilie SÉRIS, « Comparaisons et différences entre poésie et peinture : Léonard de Vinci et Ange Politien », *Camenae*, n° 6, juin 2009.
43. . DIDEROT, *Salon de 1765*, IV, p. 426.
44. . DIDEROT, *Salon de 1763*, IV, p. 268.
45. . DIDEROT, *Salon de 1761*, IV, p. 206.
46. . DIDEROT, *Salon de 1767*, IV, p. 637.
47. . DIDEROT, *Salon de 1765*, IV, p. 408.
48. . DIDEROT, *Salon de 1767*, IV, p. 704.
49. . Voir sur ce point Stéphane LOJKINE, *L'Œil révolté*, Jacqueline Chambon, 2007, p. 204-238.
50. . DIDEROT, *Essais sur la peinture*, IV, p. 498.
51. . DIDEROT, *Pensées détachées sur la peinture*, IV, p. 1057.
52. . DIDEROT, *Salon de 1767*, IV, p. 573.
53. . Il est intéressant ici de rappeler que Diderot considérait sa traduction de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury comme sa toute première œuvre personnelle.
54. . Il n'y a pas, selon Diderot, de langue plus propre qu'une autre à exprimer le génie. « En quelque langue que ce soit, l'ouvrage que le génie soutient ne tombe jamais », conclut l'auteur de la *Lettre sur les sourds et muets*, IV, p. 50. Voir aussi DIDEROT, *Essais sur la peinture*, IV, p. 516.
55. . DIDEROT, « Composition », *Encyclopédie*, IV, p. 125.
56. . DIDEROT, *Salon de 1765*, IV, p. 356.
57. . Jacques CHOUILLET, *L'Esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974, p. 125.
58. . Voir Annie MARVAKIS, « Ce n'est pas de la poésie ; ce n'est que de la peinture », *Poétique*, Seuil, 2008/1, n° 153, p. 64.

59. . Sur la thèse selon laquelle seuls les mots du poète permettent de retrouver, par delà les usages convenus et par trop analytiques de la langue, les images enfouies ou perdues de l'enfance, voir le passage capital de la « promenade Vernet » in DIDEROT, *Salon de 1767*, IV, p. 621-622.
60. . DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets*, IV, p. 34.
61. . Pierre CHARTIER, « De la pantomime à l'Hiéroglyphe : ordre de la langue, ordre de l'art », RDE, 46, 2011, p. 98.
62. . DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets*, IV, p. 34.
63. . Marie LECA-TSIOMIS, « Hiéroglyphe poétique. L'oreille et la glose », RDE, 46, 2011, p. 41-55.
64. . DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets*, IV, p. 34.
65. . JAUCOURT, « Hiéroglyphe », *Encyclopédie*, VIII, p. 205.
66. . Voir Jacques CHOUILLET, *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984.
67. . Voir en particulier DIDEROT, *Salon de 1759*, IV, p. 196.
68. . Dino BUZZATI, « Le critique d'art » in *Les Sept Messagers* (1942), trad. Michel Breitman, *Œuvres*, tome I, Paris, Laffont, « Bouquins », p. 441.
69. . Paul VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1938, p. 45.
70. . DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 237.
71. . Voir sur ce point Jacques CHOUILLET, *op. cit.*, p. 154.
72. . Sur la digression comme emblème performatif de l'écriture, voir Daniel ARASSE, *op.cit.*, p. X-XI.
73. . Voir par exemple, DIDEROT, *Salon de 1767*, IV, p. 623.
74. . DIDEROT, *Salon de 1763*, IV, p. 276.
75. . DIDEROT, *Salon de 1781*, IV, p. 998.
76. . Sur l'idée de l'« absence d'œuvre », voir Georges BENREKASSA, « Diderot, l'absence d'œuvre », *Études sur le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot*, *Cahiers textuel*, n° 11, 1992, p. 133-140.
77. . Tel est du moins ce qu'affirme Diderot dans son texte. Stéphane Lojkine démontre qu'il n'en est rien. Voir Stéphane LOJKINE, *op. cit.*, p. 351, note 464. Voir plus généralement p. 344-375.
78. . DIDEROT, *Salon de 1767*, IV, p. 423-431.
79. . DIDEROT, *Salon de 1765*, IV, p. 381-384.
80. . DIDEROT, *Salon de 1767*, IV, p. 594-635.
81. . Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 51.
82. . Voir par exemple DIDEROT, *Salon de 1767*, IV, p. 574-575.
83. . « Nos artistes sont fatigués dans leurs ateliers d'une vermine présomptueuse qu'on appelle des amateurs, et cette vermine nuit beaucoup à leurs travaux », in *Salon de 1763*, IV, p. 240.
84. . Il est remarquable que les écrits sur l'art, depuis Alberti jusqu'à Roger de Piles et Félibien ont fondamentalement pour destinataires les artistes, tandis que Diderot, en dépit de ses admonestations ou de ses louanges parfois adressées aux peintres, et par-delà les rares abonnés de la *Correspondance littéraire*, vise toujours le public éclairé.
85. . Albert DRESNER, *La Genèse de la critique d'art* (1915), trad. Th. De Kayser, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2005, p. 31.
86. . À la vérité, les Salons et, plus précisément, les *Essais sur la peinture* qui font suite au *Salon de 1765* mais qui paraissent pour la première fois en 1795, inspireront bien davantage les philosophes et les écrivains (Schiller, Goethe, Hegel et Schlegel notamment) que les artistes.
87. . DIDEROT, *Salon de 1763*, IV, p. 251. Voir aussi *Pensées détachées sur la peinture*, IV, p. 1016.
88. . La langue atteste l'usage du substantif « critique », au sens de l'écrivain spécialisé dans le jugement des œuvres d'art, dès 1674.
89. . DIDEROT, *Salon de 1767*, IV, p. 574-575.

90. . Voir Jean STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 40.
91. . MARMONTEL, « Critique », *Encyclopédie*, IV, 1754, 490b.
92. . DIDEROT, *Salon de 1765*, IV, p. 293.
93. . Voir Daniel ARASSE, *op. cit.*, p. II.
94. . Étienne GILSON, *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin, 1998, p. 15.
95. . *Ibid.*
96. . André FÉLIBIEN, « Le Songe de Philomathe », 1683, in Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 402 s.
97. . Jean-Richard BLOCH, *Deux hommes se rencontrent. Correspondance entre Jean-Richard Bloch et Romain Rolland (1910-1918)*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 162.
98. . DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets*, IV, p. 41.

RÉSUMÉS

Les *Salons* de Diderot figurent sans conteste parmi les plus fameux écrits sur l'art. Bien plus, on a longtemps répété que l'encyclopédiste avait initié la « critique d'art », entendue comme un genre littéraire clairement défini et appelé à une postérité féconde. Or, non seulement Diderot n'est pas l'inventeur du genre, mais le philosophe ne se percevait pas lui-même comme critique d'art. Les *Salons*, en effet, ne constituent pas une production en marge du corpus philosophique de Diderot ; au contraire, ils s'inscrivent au cœur de l'œuvre générale de ce penseur atypique, en même temps qu'ils en restituent l'image, en prolongent les questionnements, en dévoilent les ambitions et en révèlent la méthode. Pourtant, il n'est pas faux d'affirmer que les écrits de Diderot sur l'art sont conçus comme une *critique* des œuvres d'art, singulièrement de celles des peintres, à la double condition d'entendre convenablement le sens philosophique que Diderot donne au mot « critique » et de conserver en mémoire qu'écrire, pour le salonnier, ne consiste jamais à parler de la peinture mais, bien plutôt, de s'astreindre à *parler peinture*.

The *Salons* of Diderot are undoubtedly among the most famous piece of writing on art. Moreover, it has often been said that the *Encyclopédie* writer was the very first “art critic”, with art critique understood as a clearly defined literary genre. And yet, not only was Diderot not the inventor of the art review, but the writer didn't think of himself as an art critic. Indeed, the *Salons* are not a side endeavor of his philosophical work: they squarely fit within the general œuvre of this atypical thinker.

Die *Salons* sind keine nebensächliche Produktion des philosophischen Werkes von Diderot: im Gegenteil teilen sie aus den Hauptwerken dieses atypischen Denkers mit, dessen sie das Bild sind, dessen sie die Grundfrage ausdrücken, dessen sie die Frage verlängern, dessen die Ambition enthüllen und die Methode offenbaren.

AUTEUR

GILLES GOURBIN

Gilles Gourbin, après des études à la Sorbonne, a enseigné la philosophie en lycée à Falaise, à Cherbourg, puis en région parisienne, au Lycée français de Vienne et, enfin, à l'École européenne de Luxembourg. Depuis 2009, il enseigne la philosophie en qualité de PRCE à l'Université de Lorraine, au sein de laquelle il dirige également le département de philosophie du site de Metz depuis 2010. Il travaille par ailleurs à une thèse de doctorat sur la pensée politique de Diderot sous la direction de Bertrand Binoche (Université de Paris 1/Sorbonne).