



Diderot, la figure et le lieu : de la théorie du paysage aux pastorales de Boucher

Philippe Déan



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/1211>

DOI : 10.4000/rde.1211

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 1998

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Philippe Déan, « Diderot, la figure et le lieu : de la théorie du paysage aux pastorales de Boucher », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 25 | 1998, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/1211> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.1211>

Philippe DÉAN

Diderot, la figure et le lieu : de la théorie du paysage aux pastorales de Boucher

Le plus beau paysage, fût-il du Titien ou du Carrache, ne nous intéresse pas plus que le ferait la vue d'un canton de pays affreux ou riant ; il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne, pour ainsi dire, et comme il ne nous touche guère, il ne nous attache pas beaucoup. Les peintres intelligents ont si bien senti cette vérité, que rarement ils ont fait des paysages déserts et sans figure. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages dont l'action fût capable de nous émouvoir et par conséquent de nous attacher¹.

Composer le paysage

Au début du XVIII^e siècle, lorsque Roger de Piles, dans son *Cours de peinture par principes*, consacre au paysage une part importante de son traité qui, pour l'essentiel, rassemble une suite de conférences prononcées à l'Académie, c'est d'emblée sous l'angle du plaisir qu'il aborde cette rubrique : « Entre tous les plaisirs que les différents talents de la peinture procurent à ceux qui les exercent, celui de faire un paysage me paraît le plus sensible et le plus commode, car dans la grande variété dont il est susceptible, le Peintre a plus d'occasions que dans tous les autres genres de

1. Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), éd. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1993, p. 18.

cet art de se contenter dans le choix des objets »². Plaisir lié à l'imitation qui ne consiste pas seulement à « plaire » aux yeux mais à les « tromper »³. Mais plaisir secret favorisé par le paysage de donner à sentir la captation légitimée de l'unité du sujet qui regarde⁴.

Et si De Piles distingue d'emblée deux styles de paysage, le style héroïque et le style pastoral, c'est aussitôt pour les réunir au nom d'un double principe d'imitation : la peinture de paysage se doit, comme toute pratique picturale en général, d'imiter la nature et les anciens. Pour le premier style, le modèle académique sera Poussin, tandis que pour le second, c'est Titien qui est invoqué⁵. Fonder le paysage comme discipline académique repose, chez De Piles, sur une opération de conversion d'un état de nature en un état de culture : les anciens ont bien imité la nature, et le peintre docte, devant lui aussi imiter la « belle nature », pourra à son tour imiter les modèles illustres du passé, récent ou plus ancien. Le texte de De Piles peut ainsi justifier la place hiérarchique occupée par le paysage, par le biais d'une justification naturaliste de cette peinture, parce qu'elle est vouée à la ressemblance de son modèle naturel, tout en se plaçant sous le signe d'une production culturelle, au nom d'un principe intemporel d'imitation : la peinture de paysage, c'est à la fois naturel et culturel⁶.

Ainsi, c'est au nom de principes anciens, que l'on trouvait déjà structurés de façon exemplaire dans le *De Pictura* d'Alberti, que Roger De Piles énonce les caractéristiques de la peinture de paysage. Parmi ces principes, ceux de *copia*, de *varieta* et de *conformitas* se trouvaient énumérés, dans le *De Pictura*, au nom de ceux qui garantissent au peintre une bonne composition. Tout se passe comme si la théorie, au XVIII^e siècle, s'appropriait une partie de la peinture que la Renaissance et le corpus albertien en particulier avaient tenu sous silence⁷. Concernant le choix du paysage c'est au niveau de la sélection du site et de ses accessoires que ces

2. *Cours de peinture par principes*, Gallimard, coll. TEL, 1989, p. 98.

3. *Ibid.*, p. 25.

4. Cf. Louis Marin, « Paysages extrêmes, à l'Occident », in *Extrême Orient, Extrême Occident*, 7, pp. 1-20. Comme le rappelle utilement D. Arasse, l'unité du sujet est impliquée dans la définition même de cet objet de contemplation puisque pour Littré le paysage est ce « qu'on voit d'un seul regard ». Daniel Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, 1992, p. 166.

5. R. De Piles, *Cours de peinture par principes*, op. cit., p. 100.

6. Sur cet aspect, voir l'ouvrage récent d'Alain Roger, *Petit traité du paysage*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1997.

7. Daniel Arasse a commenté ce silence de la théorie albertienne en invoquant deux raisons : le plus grand plaisir de la peinture jusqu'au XVI^e siècle, c'est l'*inventio*, et non le paysage. D'autre part, le paysage reste essentiellement une invention du XVI^e siècle. Cf. « La perspective et le lieu du paysage », Colloque Alberti, et l'article de E.H. Gombrich, « The Renaissance theory of art and the rise of landscape », *Norm and Form*, Phaidon Press, Londres, 1966, pp. 107-121.

critères trouvent leur terrain d'élection. « Les sites, écrit De Piles, doivent être bien liés, et bien débrouillés par leur forme, en sorte que le spectateur puisse juger facilement qu'il n'y a rien qui empêche la liaison d'un terrain à un autre, quoiqu'il n'en voie qu'une partie »⁸.

Leur nombre et leur richesse doivent être variés dans le dispositif pictural par la scansion lumineuse que procure « l'accident », lequel, selon l'auteur, est « une interruption qui se fait de la lumière du soleil par l'interposition des nuages, en sorte qu'il y ait des endroits éclairés sur la terre et d'autres ombrés »⁹. Une telle disposition contrastée de l'espace naturel de la peinture fournit au site un principe d'opposition et de discontinuité tout en garantissant une forme de liaison syntaxique. Le principe d'intelligibilité qui en ressort, fondé sur la « distinction », incline à qualifier cette recette d'atelier « d'arbitraire » car « le peintre qui a du génie en peut disposer à son avantage lorsqu'il juge à propos de s'en servir »¹⁰. Pourtant, une telle élaboration doit toujours viser l'illusion référentielle, et la syntaxe naturelle des lieux disposés dans le tableau doit tendre à un effet général que De Piles nomme « liaison insensible ». Ainsi des « terrains ». C'est selon l'auteur, un espace de « terre distingué d'un autre » qui contribue à la « dégradation et à l'enfoncement du paysage ». Bien « caractériser » la construction spatiale du paysage, c'est éviter par exemple que les « arbres qui y seront placés n'aient les mêmes verts et les mêmes couleurs que leurs terrains, sans tomber dans des *différences* trop sensibles »¹¹.

L'illusion réaliste sera encore affinée lorsque le peintre aura répondu au principe de détail, qui, dans la spéculation théorique de De Piles, exige du peintre qu'il produise en peinture les signes distinctifs permettant la reconnaissance des variétés de plantes. « Lorsqu'on a résolu [d'introduire des plantes], je voudrais qu'on les peignît d'après nature avec quelque exactitude, ou du moins que parmi celles que l'on peint de pratique, il y en eût quelques-unes de plus terminées, dont on connût l'espèce par la différence du dessin et de la couleur ; afin que par une supposition vraisemblable elle communiquassent aux autres un caractère de vérité. Ce qui se dit ici pour les plantes se peut dire pour les branches des arbres et pour leur écorce »¹². De fait, le principe de minutie réaliste s'étend aux arbres, de sorte que le peintre docte puisse faire montre de ses compétences encyclopédiques en matière de botanique : « il faut que du premier coup d'œil on voie que c'est un chêne, un orme, un sapin, un sycomore, un

8. *Cours de peinture par principes, op. cit.*, p. 101.

9. *Ibid.*, p. 102.

10. *Ibid.*, p. 102.

11. *Ibid.*, p. 108. Nos italiques.

12. *Ibid.*, p. 112.

peuplier, un saule, un pin et les autres arbres, qui par une couleur ou une touche spécifique peuvent être reconnus pour une espèce particulière »¹³. Inclure, dans l'espace de la représentation, les signes obvis de la connaissance spécifique, c'est gratifier le spectateur de l'exercice d'un regard qui doit à tout instant ressentir que bien voir, c'est bien savoir.

Accord figure et lieu

Le troisième principe de la composition du paysage, nous l'avons nommé d'après Alberti la *conformitas*, la conformité, c'est-à-dire la congruence aspectuelle des choses de peinture et de l'aspect visible du monde. Elle trouve particulièrement à s'étendre dans les rapports qu'entretiennent les figures et le paysage, tous les deux étant entendus comme des aspects des configurations du monde visible. Ceux-ci doivent être caractérisés par des relations d'adéquation, de motivation, d'inclusion réciproque, de vraisemblance métonymique qui font qu'entre le personnage et le milieu naturel qui l'entoure, la différence paraît insensible :

Le peintre en composant son paysage, peut avoir dans la pensée d'y imprimer un caractère conforme au sujet qu'il pourrait avoir choisi, et que les figures doivent représenter. Il se peut faire aussi (et c'est ce qui arrive ordinairement) qu'il ne songe à ses figures qu'après que son paysage est tout à fait terminé : et la vérité est que dans la plupart des paysages, les figures sont plutôt faites pour les accompagner. [...]

Je suis persuadé que le meilleur moyen de faire valoir les figures est de les accorder tellement au caractère du paysage qu'il semble que le paysage n'ait été fait que pour les figures¹⁴.

Cet aspect a été énoncé avec rigueur par Du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, au nom du principe de vraisemblance, dans une section concernant la poésie pastorale et les bergers des églogues : « la pastorale, dit-il, doit pouvoir construire une fiction qui ne saurait subsister dans un ouvrage où l'on n'introduit que des personnages dont le caractère est entièrement opposé au naturel que nous avons toujours devant les yeux »¹⁵. C'est donc strictement au nom d'un principe de conformité que la figure du paysage pastoral ne pourra ressortir, en dernier lieu, qu'aux catégories philosophiques de la méditation (comme dans le paysage avec Diogène de Poussin), ou bien de celles, sociales et économiques, qui autorisent l'oisiveté et la rêverie¹⁶. Et si De Piles insiste

13. *Ibid.*, p. 114.

14. *Ibid.*, pp. 112-113.

15. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, éd. École Nationale des Beaux-Arts, Paris, 1993, p. 59.

16. Cette dernière est cependant sujette à caution par De Piles : « Je sais aussi qu'il y

tant sur ce caractère d'unité dramatique qui lie la figure et son lieu c'est qu'en dernier ressort « entre les parties qui donnent l'âme au paysage, les figures tiennent le premier rang, et que pour cette raison il est fort à propos d'en semer aux endroits où elles conviendront ».

Ainsi, les sites devront être suffisamment variés et étendus « pour y attirer les troupeaux des bergers, et quelques fois assez sauvages pour servir de retraite aux solitaires et de sûreté aux animaux sauvages »¹⁷. On ne sera pas surpris de voir figurer au premier rang du *dramatis personæ* d'une scène de paysage quelque animal, comme dans le célèbre *Paysage au serpent* de Nicolas Poussin dont Diderot donne en 1767 un long commentaire dans le *Salon* à propos d'un paysage de Louthembourg :

C'est celui-ci qui sait aussi, quand il lui plaît, vous jeter du milieu d'une scène champêtre l'épouvante et l'effroi ! La profondeur de sa toile est occupée par un paysage noble, majestueux, immense. Il n'y a que des roches et des arbres ; mais ils sont imposants. Votre œil parcourt une multitude de plans différents depuis le point le plus voisin de vous jusqu'au point de la scène le plus enfoncé. Sur un de ces plans-ci, à gauche, tout à fait au loin, sur le fond, c'est un groupe de voyageurs qui se reposent, qui s'entretiennent, les uns assis, les autres couchés ; tous dans la plus parfaite sécurité. Sur un autre plan, plus sur le devant, et occupant le centre de la toile, c'est une femme qui lave son linge dans une rivière ; elle écoute. Sur un troisième plan, plus sur la gauche et tout à fait sur le devant, c'était un homme accroupi ; mais il commence à se lever et à jeter ses regards mêlés d'inquiétude et de curiosité vers la gauche et le devant de la scène ; il a entendu. Tout à fait à droite et sur le devant, c'est un homme debout, transi de terreur et prêt à s'enfuir ; il a vu. Mais qui est-ce qui lui imprime cette terreur ? Qu'a-t-il vu ? Il a vu, tout à fait sur la gauche et sur le devant, une femme étendue à terre, enlacée d'un énorme serpent qui la dévore et qui l'entraîne au fond des eaux, où ses bras, sa tête et sa chevelure pendent déjà. Depuis les voyageurs tranquilles du fond jusqu'à ce dernier spectacle de terreur, quelle étendue immense, et sur cette étendue, quelle suite de passions différentes, jusqu'à vous qui êtes le dernier objet, le terme de la composition ! Le beau tout ! Le bel ensemble ! C'est une seule et unique

des figures de repos qui paraissent intérieurement occupées ; et l'on peut trouver à redire à ces deux façons de traiter les figures (...). L'inaction est plutôt ce que l'on pourrait blâmer dans les figures : car par cet état qui leur ôte toute liaison avec le paysage, elles y paraîtraient toujours pastiches », *Cours de peinture... op. cit.*, p. 113. Pour Du Bos en revanche, ce principe autorise la représentation de paysans, mais exclut ceux de nos contrées. Seuls sont admis, au nom de critères socio-économiques, les princes et ces bergers du sud qui ont « la liberté d'esprit nécessaire pour se livrer aux goûts que la douceur du climat, dans les contrées qu'ils habitaient, faisait naître en eux. L'air vif et presque toujours serein de ces régions subtilisait leur sang et les disposait à la musique, à la poésie et aux plaisirs les moins grossiers », *Réflexions..., op. cit.*, p. 60.

17. *Cours de peinture..., op. cit.*, p. 100.



Nicolas De Largillière, Paris, 1656 - Paris, 1746
Composition décorative vers 1720-30 (?)
Toile, 2,61 x 2,53
Acquis en 1979

idée qui a engendré le tableau. Ce paysage, ou je me trompe fort, est le pendant de l'*Arcadie*, et l'on peut écrire sous celui-ci φόβος (la crainte) ; et sous le précédent καὶ ἔλεος (la pitié).

Voilà les scènes qu'il faut savoir imaginer, quand on se mêle d'être paysagiste. C'est à l'aide de ces fictions qu'une scène champêtre devient autant et plus intéressante qu'un fait historique¹⁸.

Ce que Diderot apprécie tant chez Poussin¹⁹ tient à ce que la composition narrative du tableau s'intègre de manière subtile dans l'étagement perspectif du paysage. La distribution de l'action dans l'espace en trois dimensions rappelle à juste titre ce premier précepte que De Piles énonçait dans son chapitre consacré aux observations générales sur le paysage :

Comme les règles générales de la peinture sont les fondements de tous les genres de cet art, on y renvoie celui qui veut faire du paysage, ou plutôt, on suppose qu'il en est instruit. On fera seulement ici quelques observations générales qui regardent ce genre de peinture.

1. Le paysage suppose l'habitude des principales règles de la perspective, pour ne se point éloigner du vraisemblable²⁰.

Avec Poussin donc, l'agencement des figures s'ordonne selon un principe de nécessité et d'unité de l'action, laquelle aurait très bien pu être disposée en frise dans un espace moins réaliste, à deux dimensions. Mais le message délivré par l'œuvre n'en est pas moins clair pour autant. Le *Paysage au serpent* est, au bout du compte, l'illustration d'une valeur morale, « la crainte ». L'ensemble figure et lieu donne donc le fin mot d'une histoire et répond de manière exemplaire à cette définition de l'*historia* que donnait Alberti : elle est « amplissimum pictoris opus »²¹, la partie la plus importante de la peinture, bref, elle réalise la grande œuvre de la peinture.

Le texte de Diderot est riche d'enseignement parce qu'il s'inscrit dans le fil d'une longue tradition. Il postule que les surface peintes doivent

18. *Ruines et Paysages, Salon de 1767*, Hermann, Paris, 1995, pp. 399-400.

19. En quoi Diderot répond très exactement aux préceptes de Du Bos qui citait le *Et ego in Arcadia* de Poussin à titre d'exemple : « C'est ainsi qu'en ont usé le Poussin, Rubens et d'autres grands maîtres, qui ne se sont pas contentés de mettre dans leur paysage un homme qui passe son chemin, ou bien une femme qui porte des fruits au marché. Ils y placent ordinairement des figures qui pensent afin de nous donner lieu de penser ; ils y mettent des hommes agités de passions afin de réveiller les nôtres et de nous attacher par cette agitation. En effet on parle plus souvent des figures de ces tableaux que de leurs terrasses et de leurs arbres. Le paysage que Poussin a peint plusieurs fois et qui s'appelle communément l'*Arcadie* ne serait pas si vanté s'il était sans figures », *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, op. cit.*, p. 18.

20. *Cours de peinture, op. cit.*, p. 124.

21. Léon Battista Alberti, *De Pictura*, trad. J.-L. Schefer, Macula, Paris, p. 158.

représenter quelque chose de situable, de repérable et d'historié. La peinture doit produire des lieux qui ont pour objet de définir telle ou telle circonscription de l'espace réaliste — révélée par l'importance des déictiques tout au long des *Salons* —, et sa temporalité se résume à être l'indication narrative d'un moment de l'histoire. Diderot exige donc une peinture qui vise moins sa propre présence que son effacement dans la représentation. Elle est faite pour reculer, comme le paysage classique de Poussin, et selon la définition de De Piles, derrière la fenêtre de son encadrement. Pour Diderot, dans l'exacte continuité d'Alberti et de De Piles, discerner les figures dans un paysage recouvre deux opérations iconologiques et revient à discerner deux niveaux de signification telles que l'histoire de l'art les définit encore : la première, naturelle ou préiconographique, revient à identifier ce que Panofsky nomme un « motif ». Reconnaître un motif dans un tableau, c'est, par le simple exercice de la perception, être capable de le référer à un « objet naturel » qu'il représente. Ce premier niveau de sens, Panofsky le nomme encore, parlant de la description des œuvres d'art, le « sens-phénomène », en tant qu'il se distingue du « sens-signification »²². Le motif accède au niveau de la signification secondaire, appelée encore « conventionnelle » ou « iconographique », lorsqu'il acquiert le statut de figure. A ce stade, « l'objet naturel » devient le support d'un thème, incarne un concept ou une valeur morale, ou bien contribue à l'invention d'un système narratif. Le motif iconographique dévoile alors un sens supérieur, et révèle sa fonction d'allégorie ou bien d'histoire²³. C'est ce qui se passe lorsque Diderot attribue le fin mot de l'histoire aux peintures de Poussin. Les *Bergers d'Arcadie* définissent une composition dont l'*historia* délivre le thème iconographique de la *pitié*, et le *Paysage au serpent* produit, lui, celui de la *Crainte*.

Cette recherche de signification repose sur une acception perceptuelle de la notion de figure. Une figure serait essentiellement un aspect ou une forme discernable. Pour qu'elle soit discernée, la théorie de De Piles présuppose qu'elle se distingue nettement de son support et qu'elle puisse être rapportée univoquement à un objet perceptible de la réalité. Selon cette définition, une figure n'existe que si l'on sait où elle commence, où elle finit et si elle a un modèle ou une existence préalable dans la réalité. Le lieu commun perceptif se dédouble alors, comme naturellement, d'un préjugé théorique : la figure se définirait comme cela qui véhicule le sens, dans un

22. E. Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu » in *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. sous la dir. de G. Ballangé, Minuit, Paris, 1975, p. 244.

23. *Id.*, *Essais d'iconologie*, Gallimard, Paris, 1967, pp. 17-18.

tableau, en tant qu'elle s'y rend susceptible de raconter une histoire, de personnifier ces « maximes dignes de passer incessamment en proverbes, à cause du grand sens qu'elles renferment en abrégé »²⁴. Les personnages de Poussin illustrent ce lien entre la succession narrative de l'histoire et la valeur allégorique suprême qui coiffe de son « grand sens » l'ensemble de la toile. De là toute une tradition de peintres-philosophes, spécialistes de paysages, a pu éclore. Elle relie la tradition française et la tradition italienne à travers les figures emblématiques de Nicolas Poussin, Claude Lorrain et Salvator Rosa. Penser le paysage revient donc à théâtraliser la peinture comme la *Composition décorative* de Nicolas de Largillière le suggère. De lourds rideaux rouges s'ouvrent sur un décor en attente d'une signification que la seule escarpolette perceptible au fond ne laisse pas encore présager.

Diderot devant la peinture de paysage cherche d'abord l'histoire, pour justifier sans doute l'héritage humaniste de la peinture qui veut qu'elle soit une discipline savante²⁵. Ainsi toute abstraction peut se réduire à la recherche de thèmes ou de concepts et se référer au lexique des valeurs symboliques contenues dans les figures de l'iconologie dont Cesar Ripa²⁶ a légué au XVI^e siècle la première grande récapitulation alphabétique systématique pour le bonheur de ceux qui le suivent aux XVII^e et XVIII^e siècles en France, et qui ont pour nom Baudouin, Gravelot et Cochin. Nul étonnement donc que l'on trouve au registre de la peinture de paysage, dans son traitement théorique par De Piles, un chapitre précédent sur l'expression des passions. Avec la peinture de paysage, l'idéal de clarté, la quête du sens de l'histoire, trouve au XVIII^e siècle, par delà le Quattrocento, un paradigme que l'on pourrait croire souverain. Car même à travers ses paysages, le peintre semble toujours affirmer la prépondérance de son histoire, bien après qu'Alberti a revendiqué l'*historia* comme enjeu suprême de la peinture. Et cela bien sûr ne se faisait absolument pas au détriment de l'imitation de la nature, ou d'une conception illusionniste de la ressemblance. D'ailleurs dans le même temps que l'importance de l'*historia* était proclamée, Alberti soulignait que « ce qui ne relève pas de la vue ne concerne en rien le peintre »²⁷.

Cette corrélation entre nature et *historia*, ou l'association d'une représentation, d'une signification de type livresque ou allégorique avec la reproduction mimétique des aspects du monde visible, peut nous aider à comprendre les enjeux parfois dissimulés que propose le paysage, dans un

24. Du Bos, *Réflexions...*, *op. cit.*, p. 19.

25. Cf. De Piles, *Cours de peinture par principes*, *op. cit.*, pp. 35-38.

26. Comme le fait De Piles, *ibid.*, p. 39.

27. *De Pictura*, *op. cit.*, p. 75.

genre comme celui de la pastorale. Et il n'est pas surprenant de voir associé, toujours au XVIII^e siècle, le primat de l'histoire à la conquête de l'illusionnisme et à l'émancipation du sens dont témoignerait la peinture de paysage. Le grand moyen d'une telle conquête, c'est la perspective. Avec l'histoire pour *telos* suprême et la perspective pour instrument, la peinture académique pourra trouver la bonne ressemblance du temps — le moment vraisemblable d'une action — et la bonne ressemblance du lieu — l'espace réaliste, l'espace tridimensionnel. Lieu et temps sont, chez De Piles, les compléments circonstanciels obligés de l'invention²⁸.

Perspective et lieu réaliste

La *Caravane* de Louthembourg offre un aspect de la pastorale qui inverse le rapport entre figure et fond tel qu'il s'est donné jusque-là. Une figure se définit comme ce qui donne un sens, est susceptible de raconter ou traduire une histoire, par différence avec un fond, un lieu qui lui se donne comme le réceptacle de ce sens, de cette histoire. Le lieu doit plus ou moins entrer ponctuellement dans la définition du sujet de la peinture. Dans cette optique, le fond historié est une plus-value, un accessoire — toujours au sens théâtral — de l'histoire principale supportée par les figures. Le lieu ne serait qu'un contenant de la signification, et mieux encore, il peut donner la construction perspective d'un espace où l'histoire — le sujet — peut se dérouler.

Si Diderot a rendu compte négativement, en 1765, de ce sujet peint un an plus tôt par Louthembourg, c'est justement en raison d'un problème posé par la perspective, ou de la place qui lui revient dans le traitement de la composition pyramidale. La caravane permet de comprendre comment une peinture préoccupée d'illusion réaliste concilie sa fonction référentielle avec la spécificité de son histoire. Cette préoccupation n'est pas récente. La possibilité que le fond puisse produire une histoire, c'est-à-dire donner l'illusion d'une *mimèsis* de verre tout entière vouée à rendre avec fidélité les configurations du monde visible, tout en assumant une production sémantique, était énoncée par Alberti dans les termes d'une sémiologie élémentaire. Ainsi lorsque Alberti parle de signe, il n'évoque rien d'autre que l'optique pure des espaces iconiques : « j'appelle ici signe tout ce qui est situé sur une surface de manière à être perçu par l'œil »²⁹. Parallèlement on sait la part importante qui revient à la rhétorique classique dans le fondement de l'*historia* albertienne. L'histoire, qualifiée de vraie, avait été

28. « Mais quand le peintre a une fois bien choisi son sujet, il est très à propos qu'il y fasse entrer les circonstances qui peuvent servir à fortifier les circonstances de ce même sujet et le faire connaître ; [...] et ces circonstances regardent le lieu, le temps et les personnes ». *Cours de peinture...*, *op. cit.*, p. 37.

29. *De Pictura*, *op. cit.*, p. 75.

distinguée par Cicéron de la fable, caractérisée par l'invraisemblable. C'est à peu près cette distinction que l'on retrouvera dans nombre de traités de peinture depuis Alberti lorsque il est fait de l'*historia* picturale une fonction du vraisemblable. Après avoir précisé que l'histoire, la représentation du sujet, ne se réduit pas au grand genre du même nom, mais qu'elle « comprend encore les portraits des personnes, la représentation des pays, des animaux, et de toutes les productions de l'art et de la nature »³⁰, De Piles tire les conséquences théoriques de sa définition : « l'invention historique », c'est-à-dire la constitution, par l'opération de sélection, de l'histoire, a pour première qualité « la vérité »³¹. Cette fonction du vraisemblable n'est rendue possible que parce que l'histoire est en même temps appréhendée comme une stricte fonction rhétorique — l'invention — au point de fondre les deux notions en un même syntagme : « *l'invention simplement historique* est un choix d'objets qui simplement par eux-mêmes représentent le sujet »³². Chez De Piles, l'invention prend même la forme d'une motivation : elle est l'adéquation du style à l'objet représenté³³. Parlant des différentes manières de composer l'histoire, De Piles, à l'instar d'Alberti, précise que le plus grand mérite du peintre consiste dans l'invention, partie qui révèle son génie parce qu'elle « lui fournit plus d'occasions de faire voir ce qu'il a d'esprit, d'imagination et de prudence », cela étant affirmé à l'aide de références nombreuses aux poètes et aux rhéteurs antiques³⁴.

Dans un tel univers conceptuel, tout est en place pour envisager la peinture sous l'angle d'une rhétorique visuelle dont l'objet est la distribution du contenu de l'histoire racontée par l'image tout en garantissant l'objectivité d'une forme d'expérience perceptuelle universelle. Ainsi la *Caravane*, peinte par l'artiste dans le genre pastoral au sein d'une production essentiellement consacrée au paysage, peut dissimuler un sujet beaucoup plus sérieux que son titre ne l'indique de prime abord. Car derrière l'innocence de ce défilé champêtre, se cachent en

30. *Cours de peinture...*, *op. cit.*, p. 31. « Mais il y a de la différence entre la division des genres de Peinture et la division de l'invention. Je me sers ici du mot histoire dans un sens plus étendu ; j'y comprends tout ce qui peut fixer l'idée du Peintre, ou instruire le spectateur... ».

31. *Ibid.*, p. 37.

32. *Ibid.*, p. 31. Nos italiques.

33. « Les poètes aussi bien que les orateurs ont plusieurs styles pour s'exprimer selon le sujet qu'ils ont entrepris de traiter [...]. Il en est de même dans la Peinture : quand le peintre s'est déterminé à quelque sujet, il est obligé d'y proportionner le choix des figures et de tout ce qui les accompagne ; et les Peintres comme les poètes ont leur style élevé pour les choses élevées, familier pour celles qui sont ordinaires, pastoral pour les champêtres, et ainsi du reste », pp. 30-31. L'idée sera reprise par Diderot à propos de Chardin en 1765.

34. Cicéron, Pléne, Quintilien et Horace sont invoqués au sujet de la *disposition*, l'autre partie de la composition de l'histoire relevant de la rhétorique. Cf. *ibid.*, pp. 95-97.



Philippe Jacques de Loutherbourg
Une caravane

réalité les éléments narratifs d'une *fuite en Égypte*. Mais ici la perspective, dans son rapport à la composition, est élevée au rang de sujet principal de l'œuvre et c'est sous cette rubrique que Diderot aborde sa critique :

Monsieur Loucherbourg, quand on dit que pour plaire à l'œil il fallait qu'une composition pyramidât, ce n'est pas par deux lignes droites qui allassent concourir en un point et former le sommet d'un triangle isocèle ou scalène ; c'est par une ligne serpentante qui se promenait sur différents objets, et dont les inflexions, après avoir atteint en rasant, la cime de l'objet le plus élevé de la composition, s'en allât en descendant par d'autres inflexions raser la cime d'autres objets ; encore cette règle souffre-t-elle d'autant d'exceptions qu'il y a de scènes différentes dans la nature³⁵.

Diderot a vigoureusement critiqué la *Caravane* pour sa composition pyramidale qu'il jugeait trop simpliste en regard du *Paysage au château d'eau* du même auteur ou du *Paysage au serpent* du Poussin. L'arrangement des hommes et des bêtes lui paraît à la fois trop serré et trop désordonné. L'œuvre ne présente pas cette virtuosité justement parce qu'elle affiche des intentions trop ambitieuses et trop lourdes de signification pour une simple scène de bergers. Les commentateurs³⁶ n'ont pas manqué de remarquer que le groupe central formé par la femme qui allaite sur l'âne emmené par le berger est une allusion directe à *la fuite en Égypte*. Derrière l'apparente célébration des aspects du monde visible, derrière l'imitation du milieu naturel dont la pastorale prend prétexte, une signification religieuse renverrait la peinture à une ancienne vocation symbolique³⁷. Plus qu'une simple citation anecdotique, il s'agit pour Loucherbourg, à la suite des campagnes menées par Rousseau et Diderot, d'accentuer la prise de conscience du rôle que jouent la maternité et la famille dans la société. L'image conçue par Loucherbourg, dans le sillage des représentations que donnent à la même époque Greuze et Fragonard de la mère heureuse, constitue l'exemple d'un topos d'une signification

35. *Salon de 1765*, DPV, p. 219.

36. Rüdiger Joppien in *Diderot et l'art de Boucher à David*, éd. de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1984, p. 318.

37. Selon une tradition interprétative tenace, la représentation de paysage serait entièrement consacrée à la cartographie de l'entourage vu, à l'objectivation du milieu naturel. Cette célébration de l'être, qui s'est épanouie en Hollande dès la fin du xv^e siècle, se ferait à l'encontre d'une tradition picturale héritée de l'Italie soumise à la représentation du sens, tiré des Écritures ou de la mythologie antique. Cette simple raison, destinée à mettre en question l'idée d'un reflet symbolique et narratif dont la peinture universellement serait le support, dans le but de relativiser la portée de toute méthode iconographique liée à l'héritage panofskien, permet de construire une série d'oppositions pratiques mais assez triviales lorsqu'elle n'est pas problématisée. Une telle conception a été énoncée par Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au xvii^e siècle*, Paris, Gallimard, 1983 et se retrouve non critiquée dans les pages que Régis Debray consacre au Paysage dans son livre *Vie et mort de l'image*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1992, pp. 268-275.

sociale trop forte et qui a joué contre l'ordonnement réaliste du plan signifiant. Le discours iconique n'a pu être résorbé harmonieusement dans un ensemble de détails figuratifs qui auraient innocenté la représentation ou dissimulé de manière plus discrète le poids de la symbolique religieuse et sociale. C'est-à-dire que, malgré sa tentative de minimiser le sujet derrière l'abondance de données perceptuelles, de le reléguer à l'arrière-plan (ici au second ou au troisième, selon que l'on tient compte de la patte avant gauche du chien), le dispositif figuratif resserre au contraire les plans :

Or il n'y a ici nulle intelligence, nulle distinction des plans ; tous ces objets semblent vraiment assis les uns sur les autres, les moutons à la base ; sur cette base de moutons les deux mulets, le conducteur et son chien ; sur ce chien, ces mulets et le conducteur le mulet de la femme ; sur ce dernier la femme et son enfant qui forme la pointe³⁸.

Mais l'important dans la description de Diderot, c'est que tout ce qui est de l'ordre du supplémentaire, de l'anecdotique, de la gratuité, et de l'innocence du détail est littéralement projeté en avant. Ce qui est reconnu même à travers l'échec relatif³⁹, c'est que la perspective au service de la composition puisse jouer comme sujet principal, à la façon de Poussin : la scène du *Nouveau Testament* est le prétexte à une démonstration de virtuosité technique dans le rendu des plans pour déplacer le sémantisme trop voyant de l'image derrière l'opulence du détail. Si l'on pratiquait l'opération de substitution du schéma narratif central qui sert de fondement à l'*historia* — la famille sainte s'enfuit — la majeure partie de l'image serait conservée pour apparaître proche de ces paysages que Louthembourg produit cette même année et dont Diderot loue les prouesses techniques et illusionnistes⁴⁰. C'est la portée de ce reste, de ce supplément, qui convainc Diderot et lui fait dire que les figures sont « très pittoresquement ajustées » ; non pas en tant que la perspective rapproche du réel sur l'échelle de la ressemblance, mais en tant qu'elle est un moyen d'agrandir le plan de distribution du fond historié au point de se donner comme une vue censée ouvrir sur une portion du monde visible. Une telle objectivation de la nature dissimule sa fonction de décor naturel de fable et la prééminence des indications scéniques contribue à renforcer la contingence des détails anecdotiques et gratuits en rendant diffuse l'émission narrative

38. *Salon de 1765, op. cit.*, p. 219.

39. « Du reste, cette caravane est de couleur rigoureuse ; les objets en sont bien empâtés et les figures très pittoresquement ajustées », *ibid.*, p. 219.

40. « C'est une imitation sublime de la nature ; plus je la regarde, moins je connais les limites de l'art. Quand on fait cela, je ne sais plus ce qu'il y a d'impossible » (*Salon de 1765, op. cit.*, p. 218). L'éloge des paysages de Louthembourg est continu de 1763 à 1771. Sur le primat de ces effets dans l'esthétique du XVIII^e siècle, voir M. Hobson, *The object of art. The theory of illusion in eighteenth-century France*, Cambridge University Press, 1982.

derrière un flux d'informations qui semblent de fait appartenir à la seule illusion optique. Diderot développe la présentation du « sujet » de l'œuvre en un long syntagme qui ne rend pas compte du contenu religieux, mais au contraire prend acte de l'effet de réel en intégrant massivement dans l'énoncé descriptif les éléments du décor :

C'est au sommet et au centre de la toile, sur un mulet une femme qui tient un petit enfant et qui l'allait. Cette femme et ce mulet partie sur un autre mulet chargé de hardes, de bagage, d'ustensiles de ménage, sur celui qui le conduit et sur le chien qui le suit ; partie sur un autre mulet pareillement chargé de bagages et de marchandises ; et ce chien et ce conducteur et les deux mulets, sur un troupeau de moutons ce qui forme une belle pyramide d'objets entassés les uns sur les autres, entre des rochers arides à gauche et des montagnes couvertes de verdure à droite⁴¹.

À suivre ce que R. Barthes énonçait sur le réalisme⁴², on comprend mieux l'effet de la toile de Louthembourg sur la critique de son temps. L'effet de réel, encore désigné par « l'illusion référentielle »⁴³, est en fait une dissimulation⁴⁴ du travail de la signification. Les signes que nous envoie la production réaliste paraissent amputés de leur sens signifié et c'est à la place la chose présentée, le référent qui est donné à voir, sans médiation aucune. Le monde vient se déposer tel quel dans toute son épaisseur et la plénitude de sa présence. Ce que met en œuvre l'approche réaliste, c'est un camouflage du sens : la vérité ne peut pas se trouver dans ce qui est explicitement signifié et accentué, mais seulement dans ce qui est périphérique et dans ce qui relève de l'innocence du détail. L'image réaliste se caractérise ainsi par cette expansion, par cette projection au devant de l'image du contingent et de l'anecdotique, et la *Caravane* montre combien le système de composition pyramidale fondée sur la perspective est un procédé utile à cette expansion : la perspective fait illusion parce qu'elle crée un régime particulier d'iconicité qui est intrinsèquement vraisemblable, c'est-à-dire convaincant car aucun des détails d'une œuvre de fiction romanesque ou d'une image n'a besoin de correspondre effectivement au réel ; il faut seulement qu'ils distribuent ces informations dans une certaine configuration qui garantisse l'effet de réel, et la

41. *Salon de 1765, op. cit.*, p. 218.

42. Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Seuil, coll. Points, Paris, 1982, pp. 81-90.

43. Selon le titre de l'article que consacre Michael Riffaterre dans le recueil cité, pp. 91-118.

44. Gérard Genette a montré que cette vraisemblance est l'effet d'une forme de motivation qui, en tant que fonction, « se dissimule sous un masque de déterminations causales ». « Ainsi le contenu peut n'être qu'une motivation, c'est-à-dire une justification de la forme » ; G. Genette, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Seuil, Coll. Points, Paris, 1969, p. 96.

perspective est là pour assurer cette *ratio* interne à l'image mettant en équivalence le croire et le voir.

La linguistique a précisé, lorsque l'on parle de réalisme, le type de réponse que l'on tente d'apporter à cette économie de la ressemblance. L'interprétation de cette pratique a été définie à l'aide de deux termes qui caractérisent les actes de parole, et le modèle sémiologique, qui prévaut dans ce cas, est décrit comme une prédominance du syntagme sur le paradigme⁴⁵. En privilégiant les relations de contiguïté, celles qui président à l'élaboration du syntagme, le réalisme opère des connections entre le schéma narratif et les relations spatio-temporelles. Il peut ainsi faire provision de détails puisés dans l'enchaînement d'un ordre métonymique. Développant ces analyses, R. Barthes a montré que, dans ce système à deux étages qu'est le réalisme, la connotation reflue vers la dénotation pour doter le syntagme du message iconique, lieu de production patent de sens, de tous les attributs d'un message purement perceptuel. Finalement « c'est très exactement le syntagme du message dénoté qui « naturalise » le système du message connoté »⁴⁶.

Ainsi la Pastorale peut encore donner l'illusion qu'elle reflète la nature, qu'elle s'est préoccupée de reproduire, de dépeindre la réalité ou que ses lieux ont pour objet de définir telle ou telle circonscription de l'espace avec pour corrélat une temporalité qui porte une pure indication narrative d'un moment de l'histoire. Les surfaces peintes représentent une action situable, repérable et historiée. Avec Louthembourg, le lieu se fait réaliste et unitaire, tandis que le temps acquiert toute la vraisemblance d'une péripétie psychologique.

L'aspect réaliste de l'image peut être alors décrit comme une prédominance du syntagme sur le paradigme. Lorsque le regard se pose sur la multitude d'objets et d'animaux disposés au premier plan de la *Caravane*, il reçoit les informations comme un flux de contiguïté : les unités perceptuelles sont liées ensemble dans une chaîne continue (mise en valeur par le titre du sujet lui-même) et cet ensemble reste fermement soudé. Rien ne vient déranger le réseau des contiguïtés, ni interrompre la séquence. Mais quand l'œil passe aux figures plus en retrait de quelques plans de la composition pyramidale et identifie la femme qui allaite sur un

45. Sur les notions de syntagme et de paradigme, et les figures de la métonymie et de la métaphore qui y sont associées dans leur rapport au réalisme, voir R. Jakobson, « Deux fonctions du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale*, trad. N. Ruwet, coll. Double, Minuit, Paris, 1963, pp. 62-63 : « c'est la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle "réaliste", qui appartient à une période intermédiaire entre le déclin du romantisme et la naissance du symbolisme et qui s'oppose à l'un comme à l'autre. Suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand de détails synecdochiques ».

46. R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, p. 41.

âne, les informations de cette partie de l'image peuvent être reliées virtuellement à d'autres récits hors de la toile, mais aussi à d'autres représentations de l'histoire de Marie et de Joseph, tant dans les récits écrits de la Bible qui la sous-tend, que dans les gloses que la théologie construit autour de cet épisode de la *Fuite en Égypte*.

Le réalisme pastoral travaille à réduire le plus possible l'activité paradigmatique, c'est-à-dire la possibilité de substituer ou de relier les éléments de la toile à des éléments extérieurs et antérieurs (la Bible), ou à des constructions *in absentia* (les gloses produites par la théologie). Toute identification de contenu renvoyant trop immédiatement les éléments iconiques vers le texte où la peinture puise discrètement son inspiration, voire sa légitimité, rompt la séquentialité des composants de l'image ou les renvoie au « monde discontinu des symboles »⁴⁷. Cette configuration réaliste que contribue à élaborer la construction perspective en produisant un espace qui ancre fermement le déroulement de l'histoire, est attestée par le fait que l'histoire religieuse de la Fuite, en l'occurrence, peut très bien se passer des accessoires de lieu. Un peintre comme Joseph Hallé, en 1761, a très bien su la représenter, à travers le seul rapport gestuel des protagonistes⁴⁸. L'histoire n'a donc en théorie nul besoin de fond pour être comprise, ni même d'espace en trois dimensions. Le fond peut donc être affecté d'une valeur de relative neutralité : il sera indéterminé, en tout cas moins déterminé que le jeu des figures par le biais desquelles s'élabore vraiment le sens d'une image.

La permutation possible des éléments de la fable en dehors du contexte figuratif offert par la peinture présente une menace pour la vraisemblance et le rapport d'implication nécessaire entre les figures et leur lieu. La possibilité de prélever les protagonistes de leur contexte dénonce trop clairement le contenu discursif de l'image et aurait pour effet de perturber ce plaisir offert par la représentation qui consiste selon De Piles à « tromper les yeux ». Dans le cas de la peinture de Louthembourg, cette substitution possible de l'*historia* est prévenue par l'amplification des éléments du décor et par l'importance de la construction spatiale qui participent pleinement au fait que le fond lui aussi raconte imperceptiblement l'histoire grâce à son effet de pittoresque et de couleur locale.

Son influence est avérée dans le texte de Diderot par des notations caractéristiques du réalisme que l'analyse structurale identifie comme des « connecteurs d'énumération »⁴⁹. À relire le texte de Diderot, on constate

47. *Ibid.*, p. 41.

48. Reproduit dans *Salons*, éd. J. Seznec et J. Adhémar, Oxford University Press, 1957, t. I, III, n° 96, après la p. 128, Musée d'Orléans.

49. Cf. par exemple M. Bal, « Descriptions, étude du discours descriptif dans le texte narratif », *Lalies*, n° 1, Presse de l'École Normale Supérieure, 1980, pp. 23-25 ou bien J.-M. Adam et A. Petitjean, « Introduction au type descriptif », *Pratiques*, n° 34, 1982, p. 83.

combien l'impact de la vraisemblance iconique est révélé par la verbalisation descriptive de la *Caravane* de Louthembourg : « cette femme *et* ce mulet, partie sur un autre chargé de hardes, de bagage, d'ustensiles de ménage, sur celui qui le conduit *et* sur le chien qui le suit ; partie sur un autre mulet pareillement chargé de bagages *et* de marchandises ; *et* ce chien *et* ce conducteur *et* les deux mulets, sur un troupeau de moutons, ce qui forme une belle pyramide d'objets entassés les uns sur les autres, entre des rochers arides à gauche *et* des montagnes couvertes de verdure à droite »⁵⁰.

La présence dans le texte de ces connecteurs est caractéristique de la manière dont le réalisme organise l'agencement des informations selon le mode de la succession dans le temps et dans l'espace. Ils visent à traduire ce qui assure la contiguïté dans l'unité matérielle du référent et à souder la discontinuité des unités symboliques. Ces éléments assurant l'intégration linéaire donnent l'impression qu'il n'y a aucune intervention entre les données perceptuelles et leur enregistrement, aucun principe d'organisation médiatrice. Le réel vient se déposer comme par magie à la surface du tableau et les connotations réalistes donnent au langage qui le cerne l'aspect d'un grand syntagme qui clôt l'image dans sa vérité de dénotation iconique. Diderot peut conclure : « Du reste, cette caravane est de couleur rigoureuse ; les objets en sont bien empâtés et les figures très pittoresquement ajustées »⁵¹. La simple succession ne semble pas trahir de subjectivité préalable, ne semble pas supposer d'organisation antérieure, ni un quelconque réarrangement, et le flux irrépressible d'informations qui se déversent naturellement semble refléchir l'ordre supposé métonymique du réel⁵².

Paradoxes de Boucher

Boucher, au début de sa carrière, a peint dans la veine d'inspiration dite « philosophique » des paysages tels que les historiens de l'art⁵³ se plaisent à les attester chez Poussin et chez Rosa. Ainsi le *Paysage au soldat* de 1740 qui parsème les éléments narratifs sous la forme d'autant de petites anecdotes habilement disposées sur plusieurs plans en profondeur, prétextes à l'irruption de taches colorées dans le dispositif scénique du paysage. Cependant la lecture des textes souvent truculents de Diderot laisse entrevoir une inquiétude profonde à l'égard des rapports qu'entre-

50. *Salon de 1765, op. cit.*, p. 218. Nos italiques.

51. *Ibid.*, p. 219.

52. R. Jakobson, *Essai de linguistique générale, op. cit.*, p. 63. Cf. Bernard Vouilloux « La description de tableau dans les *Salons* de Diderot, La figure et le nom », *Poétique*, t. 19, fév. 1988, n° 73, pp. 45-46.

53. Cf. par exemple l'article de Michel Hilaire, « Le paysage français sous l'influence de Poussin et de Salvator Rosa », *L'estampille-L'objet d'art*, n° 288/février 1995, pp. 54-69.



François Boucher
Paris, 1703 - Paris, 1770
La Forêt, 1740
Toile 1,31 x 1,63
Attribué par l'Office des biens privés, 1951

tiennent la figure et son lieu, rapports qu'il désigne par « ces analogies fines et déliées qui appellent sur la toile les objets et qui les lient par des fils imperceptibles »⁵⁴.

En 1763 il ne disconvient pas que telle bergère « a bien la physionomie de son état [et que] ce bout de paysage qui serre le vase est d'une délicatesse, d'une fraîcheur et d'un charme surprenant »⁵⁵. C'est-à-dire qu'il remarque ces rapports de convenance et de conformité propres aux figures qui peuvent intégrer le lieu pastoral. D'ailleurs le critique reconnaît en 1765 que Boucher possède « une fécondité qui ne s'épuise point, une facilité incroyable, surtout dans les accessoires de ses pastorales »⁵⁶. Ses peintures contiennent bien tous les accessoires propres à cette typologie, tels qu'ils sont énumérés par De Piles : animaux de ferme, fabrique de pierre, bergerie, barricade rustique, ruisseau, arbres et paysage⁵⁷.

Elles savent également raconter des histoires comme dans l'ensemble de quatre pastorales de 1765 décrivant un *berger attachant une lettre au cou d'un pigeon adressée à une bergère pour fixer un rendez-vous galant*. Le texte s'accorde alors à un tel programme et déclare : « le sujet est si clair que le peintre n'a pu l'obscurcir par ses détails »⁵⁸. Mais ces appréciations sont régulièrement ponctuées par des questions qui indiquent une crise du sens entre figure et décor circonstancié : « qu'est-ce que cela signifie ? » ou encore « qu'est-ce que cela dit ? ». De telles interrogations révèlent que la peinture souvent déconcerte, parce que « le défaut d'expression » de son constituant matériel, — en particulier son aptitude, soulignée par Freud⁵⁹, à réunir les contraires, son indifférence aux relations logiques, sa propension à favoriser l'équivoque signifiante, à subvertir spontanément l'aspect — l'ouvre à un destin fait de déplacements et d'entrelacs et en fait le support fabuleux d'une surdétermination du sens et de l'exubérance imaginaire.

Boucher et les non-sens de la peinture

Ce qui est finalement pris en défaut par Diderot ne relève pas tant de la technique que de la façon dont la peinture met en crise et laisse en

54. *Salon de 1765, op. cit.*, p. 55.

55. *Salon de 1763*, précédé des *Salons de 1759, 1761*, Hermann, 1984, p. 196.

56. *Salon de 1765, op. cit.*, p. 56.

57. Cf. *L'offrande à la villageoise* de 1765, *ibid.*, p. 60.

58. *Ibid.*, p. 64.

59. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. I. Mayerson, éd. D. Berger, Paris PUF, 1987 (1^{re} éd. 1926), p. 269.

suspens le sens. Boucher offre un exemple intéressant de cette fascination pour une technique qui a le don d'agacer par sa résistance à la sémiotisation⁶⁰. Sa peinture n'exalte pas le fracas des batailles, ni les valeurs morales de l'ordre bourgeois, ni les perspectives vertigineuses qui servent la grande peinture d'histoire. Elle célèbre plutôt, à travers la disposition des corps⁶¹, la virtuosité du travail sur son opaque matière. Son efficace dissolvante sur la forme et l'intelligibilité entraîne régulièrement cette reconnaissance paradoxale : Boucher est un grand maître de la technique, de la couleur, et son atelier, le lieu d'apprentissage de nombreux jeunes peintres. Mais ses toiles ne signifient rien⁶². Plus précisément ses toiles conjoignent un double intérêt dont les termes se retrouvent dissociés à l'occasion d'autres comptes rendus⁶³ : il fascine par sa « magie », soit la qualité que Diderot répète à l'envi au sujet de Chardin, lequel est d'ailleurs invoqué jusqu'en 1769 pour défendre Boucher contre les attaques du critique⁶⁴. Et il captive le regard par son « vice »⁶⁵. Cette dernière remarque

60. Comme par exemple au sujet de cette *Nativité* en 1759 : « Je ne serais pas fâché d'avoir ce tableau. Toutes les fois que vous viendriez chez moi, vous en diriez du mal, mais vous le regarderiez » (*Salon de 1759, op. cit.*, p. 103). Quant aux jugements purement négatifs, ils ne manquent pas : sa peinture est un « tapage d'objets disparates » dont on sent « toute l'absurdité » (*Pastorale, Salon de 1761, op. cit.*, p. 120).

61. Sur ce point, voir entre autres textes, N. Bryson, « Transformation in rococo space », *Word and Image, op. cit.*, pp. 92-96. Voir également, R. Kaës, « Le groupe baroque. Ensemble vide et figure de l'excès », in *L'effet trompe l'œil en psychanalyse*, Paris, Dunod, 1988, pp. 123-146.

62. « Qu'est-ce que cela dit ? Rien », (*Salon de 1765, op. cit.*..., p. 65). Cf. *Salon de 1763, op. cit.*, p. 196.

63. On en trouve la formule générale dans le salon de 1769 : « Et ne confondons jamais l'attrait avec le talent. On a rarement du talent sans attrait, et il y a mille exemples de l'attrait le plus violent et du plus mince talent » (*Héros et Martyrs, Salon de 1769, 1771, 1775, 1781, DPV, 1995, p. 70*). René Démoris a bien mis en évidence ce paradoxe au sujet de Chardin, le maître de la technique picturale : ses toiles fascinent par la virtuosité de leur traitement, ce qui permet de reléguer dans l'ombre le dégoût qu'inspire la représentation de *La raie*. Ce détournement de l'attention critique a pu être qualifié de fétichiste. Cf. « Chardin et la nature morte : pouvoirs illégitimes ? » *Topique*, n° 53, 1994, pp. 29-39 ; *Chardin, la chair et l'objet*, Adam Biro, Paris, 1991, pp. 31-32. Boucher, lui, propose des « représentations » qui sont évidemment beaucoup plus facilement condamnables dans les termes de l'esthétique de la fin du dix-huitième siècle. Plaçant notre analyse, à ce stade de l'étude, au niveau de l'incidence du processus matériel sur l'horizon symbolique des peintures, pour interroger leur capacité de signification, nous laissons la question des valeurs esthétiques et idéologiques de la peinture rococo à l'histoire sociale de l'art. Voir à ce sujet l'étude de Thomas Crow, *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, Yale University Press, 1985.

64. « — Mais quel cas voulez-vous que je fasse d'une chaleur qui me laisse froid ? Qu'est-ce que tout cela dit à mon cœur, à mon esprit ? Dans cet amas d'incidents, où est celui qui m'émeut, m'attache, m'intéresse ?

— Voilà précisément les critiques que je faisais à Chardin, qui s'est moqué de moi », *Salon de 1769, op. cit.*, p. 20.

65. « Quelles couleurs ! quelle variété ! quelle richesse d'objets et d'idées ! cet homme



François Boucher
Angélique et Médor



François Boucher
Jupiter transformé en Diane pour surprendre Callisto

suscitée par les *Baigneuses* de Van Loo en 1759 caractérise la charge libidinale qui investit la contemplation pour ouvrir l'activité du regard à sa dimension scopique, aux dépens de l'attention au processus de figuration, mis en œuvre par l'artiste : « Il y a de la volupté dans ce tableau, des pieds nus, des cuisses, des tétons, des fesses ; et c'est peut-être moins le talent de l'artiste qui nous arrête que notre vice »⁶⁶. Il y a donc là, à propos de Boucher, une reconnaissance des effets de signifiants qui persiste au travers de l'intérêt pour les sujets fortement érotisés. Il y a donc également un texte qui prend la mesure d'une schize de l'œil et du regard, ou plus exactement, d'une fascination picturale exercée par l'effet scopique de la peinture.

Les corps que la peinture de Boucher présente sont conçus pour être consommés dans la proximité de l'espace privé du boudoir. Les figures, peintes pour prendre place à l'intérieur de panneaux insérés dans les murs des appartements ou pour être accrochées sur un support qui fasse partie intégrante de l'intimité domestique du spectateur, renforcent l'aspect disjonctif de leur matériau signifiant en accentuant le travail de la matière jusqu'à inquiéter la délinéation des formes. Les corps sont débarrassés de toute information qui puisse leur conférer une charge narrative. Dans le cas d'*Angélique et Médor* en 1765, la référence à la mythologie est gommée : « je défie qu'on me montre quoi que ce soit qui caractérise la scène et qui désigne les personnages »⁶⁷. S'il y a des détails — ces savoureux détails réalistes sur lesquels De Piles insistait tant —, leur nombre excède toute possibilité de les subsumer dans un tout signifiant, et la qualité de leur exécution ne les subordonne à aucune hiérarchie informative ou narrative : « entre tant de détails tous également soignés, l'œil ne sait où s'arrêter »⁶⁸. Il n'y a rien qui puisse les référer au message iconique, au dispositif discursif, ni à l'effet supplémentaire d'information, producteur de réalisme. Les détails de Boucher ont plutôt un effet de délégitimation de l'évidence et accélèrent la disjonction. Leur disposition dans l'espace les offre à la contemplation érotique par le biais d'un rapport ambigu entre la forme et le fond⁶⁹, aspect visible et support matériel. D'abord parce qu'aucun

a tout excepté la vérité. Il n'y a aucune partie de ses compositions qui séparée des autres ne vous plaise ; l'ensemble même vous séduit. [...] Quel tapage d'objets disparates ! on en sent tout l'absurdité ; avec tout cela, on ne saurait quitter le tableau. *Il vous attache. On y revient.* C'est un *vice* si agréable. C'est une extravagance si inimitable et si rare. Il y a tant d'imagination, d'effet, de *magie* et de facilité ! Quand on a longtemps regardé un paysage tel que celui que nous venons d'ébaucher, on croit avoir tout vu. On se trompe. Personne n'entend comme Boucher l'art de la lumière et des ombres », *Salon de 1761, op. cit.*, pp. 119-120 (nos italiques).

66. *Salon de 1759, op. cit.*, p. 92.

67. *Salon de 1765, op. cit.*, p. 59.

68. *Salon de 1763, op. cit.*, p. 196.

69. Cf. R. Kaës, « Le groupe baroque... », art. cit., p. 134.

dispositif architectural, aucune ligne droite tirée d'une construction en perspective⁷⁰ ne permettent de détacher le corps de la surface plane. Les corps, dans leur forme, adhèrent à leur fond pour renforcer l'effet de bi-dimensionnalité et accentuer l'effet de plan, de face-à-face au point de la distorsion. Le corps drapé de Callisto, saisi entre pudeur habillée et dévoilement des charmes, est arrangé de façon à être vu d'un tiers de profil. Or le texte de Diderot n'hésite pas à nous dire qu'« elle est peinte de face »⁷¹. Cela manifeste l'irruption aveuglante d'une peinture qui fait front d'elle-même, une avancée brusque de l'en-face.

Espèce d'espace et lieu figural

Accentuant cet effet, tout l'espace environnant les figures est rempli de substances qui achèvent de déréaliser la représentation et de la renvoyer à son destin de surface. L'œil ne s'enfonce pas, mais la toile réfléchit le regard qui se fend. Cet effet de plan nomme la déformation mais désigne aussi l'exaspération du sème pictural dont l'existence est contrariée par la difficulté qu'il y a à détacher le signe iconique du support coloré sur lequel il devrait prendre ses effets mimétiques de distinction et d'individuation. Les objets eux-mêmes n'appartiennent pas à une expérience mondaine, à une phénoménologie du réel : ils sont faits de substances qui renvoient à l'expérience archaïque de l'indistinction et de l'indétermination. Eau, vapeur, nuage, viennent combler l'*espèce d'espace* enveloppant le corps pour mieux en épouser la posture⁷². Lorsque sa peinture, dans le cas des pastorales, place ses figures dans un décor champêtre, les éléments refluent pareillement vers la surface de la toile pour mieux effacer tout point de fuite, et éviter la dissociation de l'espace interne du spectateur de l'espace externe du tableau. Celui-ci ne peut se constituer par la coupure et se poser comme altérité⁷³. S'il y a des arbres ils sont partiellement tronqués comme dans *Angélique et Médor*, et leur consistance solide n'est jamais rattachée au sol, mais disparaît au profit des feuillages qui oblitèrent toute précision dans la localisation spatiale. L'absence d'articulation précise des feuilles aux branches les fait désigner sous la plume de Diderot comme du « persil sur les arbres » ou comme « morceau de gazon »⁷⁴. Mais cet effet, Diderot en prend encore la mesure dans l'espace de la proximité, et là, le jeu de la protension revient à mettre la vision en obstacle :

70. Cf. N. Bryson, *Word and Image, op. cit.*, p. 93.

71. *Salon de 1765, op. cit.*, p. 57.

72. N. Bryson, *Word and Image, op. cit.*, p. 94.

73. *Ibid.*, p. 96.

74. *Salon de 1765, op. cit.*, pp. 57, 59.

Et puis il est dans ses paysages d'un gris de couleur et d'une uniformité de ton qui vous ferait prendre sa toile, à deux pieds de distance, pour un morceau de gazon ou une couche de persil coupé en carré⁷⁵.

Boucher, qui était loué pour sa couleur⁷⁶, revient dans le proche à quelque chose qui fait l'effet d'un aveuglement dans l'ordre de la visibilité. Le regard approché ne fait plus la différence, ne sait plus établir le sens. Il y a à nouveau barrage, obstacle, qui ne se manifeste jamais mieux, comme l'écrit Ernst Bloch, que dans l'espace du tableau qu'on appelle « premier plan »⁷⁷ et sur lequel De Piles a tant insisté. C'est précisément le propre de Boucher, relevé par Diderot, de dramatiser cet effet de premier plan, d'espace trop proche, qui colle à la surface de la toile : « du point de vue spatial, l'obstacle se dresse avec plus de présence dans cette partie du tableau qu'on appelle premier plan »⁷⁸. E. Bloch a qualifié la question de la vision rapprochée d'« imprécision », d'« espace contaminé »⁷⁹ qui ne donne jamais mieux à sentir ses effets que dans les parties non-scénographiques du tableau, les paysages par exemple, les décors naturels, qui malgré leur illusion mimétique, ont tendance à s'approcher, à faire obstacle. Il y a dans ce cas la manifestation d'une contagion, d'un envahissement insensé, tyrannique, toujours selon Bloch, du pictural dans le tableau qui culmine chez Boucher dans le sentiment que ses toiles sont « une confusion d'objets entassés les uns sur les autres, si déplacés, si disparates, que c'est moins le tableau d'un homme sensé que le rêve d'un fou. C'est de lui qu'il a été écrit : ... velut ægri somnia, vanæ figentur species : ut ne pes, nec caput...⁸⁰ ».

Les élucubrations d'un fou, voilà à quoi ressortit finalement la peinture de Boucher. Cela nous ramène également à la définition diderotienne de la logique de la conversation⁸¹ et de la langue. Cet espace

75. *Salon de 1765, op. cit.*, p. 57.

76. Voir par exemple, *Salon de 1761, op. cit.*, p. 119. Même si ce jugement est contrebalancé par le jugement sur la *Nativité* de 1759, *Salon de 1759, op. cit.*, p. 102.

77. Ernst Bloch, *Experimentum mundi. Question, catégories de l'élaboration, praxis*, trad. G. Raulet, Payot, Paris, 1981, p. 14. Cité par G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Minuit, Paris, 1985, p. 53.

78. *Ibid.*, p. 14.

79. *Ibid.*, p. 15.

80. « [c'est précisément l'image d'un livre qui ne serait rempli] que d'idées vagues, sans desseins, comme les délires d'un malade, où ni les pieds, ni la tête, [ni aucune des parties n'iraient former un tout] », Horace, *Art poétique*, trad. Batteux, 1771, t. I, pp. 6-9, v. 7-8, selon la note 177, *Salon de 1765, op. cit.*, p. 54.

81. « C'est une chose singulière que la conversation, surtout lorsque la compagnie est peu nombreuse. Voyez les circuits que nous avons faits. Les rêves d'un malade ne sont pas plus hétéroclites. Cependant, comme il n'y a rien de décousu, ni dans la tête d'un homme qui rêve, ni dans celle d'un fou, tout se tient aussi dans la conversation ; mais il serait quelquefois bien difficile de retrouver les chaînons imperceptibles qui ont attiré tant d'idées

contaminé par le non-sens à l'œuvre dans les toiles de Boucher, on en retrouve la marque profonde dans l'organisation textuelle des *Salons*. La signifiante picturale de Boucher entrave la constitution d'un message iconique et autorise la vacuité du sens. Le texte répercute les effets de signifiant du figural et prend acte de la schize de l'œil et du regard en traduisant l'instabilité et la labilité foncières du sens en peinture. Le texte travaille à la recréation de cet effet, comme le contrecoup exact du visible qu'il tente de cerner. Son développement agit depuis l'évidence expansive d'un non-sens figural qui fait défaut dans l'ordre du discours, et par lequel l'œil ne possède plus rien. Il se retrouve alors comme dépossédé par un retournement totalitaire du regard qui l'aliène :

Il n'y a aucune partie de ses compositions qui séparée des autres ne vous plaise ; l'ensemble même vous séduit. On se demande mais où a-t-on vu des bergers vêtus avec cette élégance et ce luxe ? quel sujet a jamais rassemblé dans un même endroit, en pleine campagne, sous les arches d'un pont, loin de toute habitation, des femmes, des hommes, des enfants, des bœufs, des vaches, des moutons, des chiens, des bottes de paille, de l'eau, du feu, une lanterne, des réchauds, des cruches, des chaudrons ? que fait là cette femme charmante, si bien vêtue, si propre, si voluptueuse ? et ces enfants qui jouent et qui dorment sont-ce les siens ? et cet homme qui porte du feu qu'il va renverser sur sa tête, est-ce son époux ? que veut-il faire de ces charbons allumés ? où les a-t-il pris ? quel tapage d'objets disparates ! on en sent toute l'absurdité ; avec tout cela on ne saurait quitter le tableau. Il vous attache. On y revient. C'est un vice si agréable. C'est une extravagance si inimitable et si rare. Il y a tant d'imagination, d'effet, de magie et de facilité ! Quand on a longtemps regardé un paysage tel que celui que nous venons d'ébaucher, on croit avoir tout vu. On se trompe. On y retrouve une infinité de choses d'un prix ! Personne n'entend comme Boucher l'art de la lumière et des ombres⁸².

Par le jeu de l'énumération, des consonances privilégiant les échos d'occlusives sourdes contenues dans les mots *tapage* et *absurdité* qui semblent condenser de manière programmatique l'ensemble de l'énoncé, par la répétition d'une même formule syntaxique, par la juxtaposition dans un rythme apparemment incontrôlé, bref par une sorte de délire verbal, Diderot recrée dans le langage un référent par excès qui indique, comme son symptôme, le lieu d'un défaut dans le discours. Comme si face à l'image qui ne cesse de se défausser devant l'impératif du sens, le discours ne savait prendre acte d'une surface tachetée de couleurs sans perdre

disparates », lettre à Sophie Volland du 20 octobre 1760. Cf. également *Pensées sur l'interprétation de la nature*, éd. Dieckmann, Proust, Varloot, Hermann, 1975, IX, p. 40.

82. *Pastorales et paysages, Salon de 1761, op. cit.*, p. 120.

quelque peu l'intégrité du code de la langue. La critique accole l'étiquette de *tapage*, ou encore de *délire*⁸³, à la sensation qui semble faire vaciller l'ordre de la grammaticalité puisqu'elle développe en série et par juxtaposition des unités lexicales dérivables l'une de l'autre mais dans un rapport de pure discontinuité⁸⁴, qui ne présuppose aucun concept, aucune valeur morale ni aucune histoire antérieurement inscrits dans l'image, et que le texte aurait à charge de reprendre. La parataxe inscrit donc la discontinuité comme l'élément moteur de l'image dans le texte qui réagit à la vacuité du sens plutôt qu'il n'exprime un sens.

Il y a donc dissolution de l'opposition qui maintenait séparés, mais en perpétuel vis-à-vis, l'espace interne de la toile et l'espace externe du discours de la raison critique et connaissante, qui devient à son tour espace contaminé par l'intrusion du dedans dans le dehors, déstabilisant jusqu'à la linéarité du texte. Car dans la fragmentation de la suite syntaxique, produite sans qu'aucun effort de coordination vienne faire acte de liaison, sans articulation logique subordonnant les parties, l'intégration des éléments lexicaux, par juxtaposition, révèle que les choses décrites se présentent comme dans une cavalcade, en unités qui se pressent les unes contre les autres et dans tous les sens, mais dont l'effet semble les faire se rejoindre en leurs extrémités. De sorte qu'on ne sait plus, à la lecture de ces lignes d'ébauche du paysage, de quelles unités on parle, si ce sont d'autres, ou les mêmes, s'il y en a encore, ou si reviennent celles du début, si elles commencent ou se répètent. L'ordre de la description semble ainsi perdu, là où ce qui prolifère sans fin dans la succession effrénée s'avère identique à ce qui recommence.

L'écriture de Diderot se démarque des règles de la syntaxe et procède par apposition. Pas de lien, pas de connexion, mais de simples juxtapositions. Ce trait stylistique semble être l'index d'une immersion du langage dans l'image et décrit une opération par laquelle le langage semble vouloir s'approprier les qualités particulières de la *semiosis* picturale. Au lieu de chercher la complexité linguistique qui éloignerait l'image du texte dans le régime supérieur, extérieur et articulé de l'autonomie linguistique, la phrase travaille à faire adhérer ses mots à l'image, dans les limites de la grammaticalité. Afficher les ressources de la métalangue philosophique établirait deux régimes opposés et séparés. La transgression consiste dans la mise en contact, déchirant l'unité du code, défaisant la rhétorique descriptive. Tout l'effort de Diderot est tendu vers la réduction de cet écart. Le texte cherche cet espace utopique où il devient image d'une autre nature.

83. *Salon de 1765, op. cit.*, p. 61.

84. Sur cet aspect dans l'énumération et la répétition, voir J. Kristeva, *Séméiotikè*, Seuil, Coll. Points, Paris, 1969, pp. 172-173.



François Boucher
L'Offrande à la villageoise



François Boucher
La jardinière endormie

Il ne s'agit pas d'appliquer l'image contre le texte pour en mesurer la fidélité descriptive comme dans l'*ekphrasis*, mais d'inventer une image faite texte. L'écriture peut donc, en évacuant le code et l'arbitraire, retrouver sous les mots une structure spatiale et paragrammatique, par la mise en série sans queue ni tête. Cette disposition ignore la catégorie du temps et par conséquent celle de la cause. La description en asyndète, la phrase paratactique font se toucher des unités sémantiquement disjointes (femmes, hommes, enfants, bœufs, vaches, moutons, chiens, bottes de paille, eau, feu, lanterne, réchauds, cruches, chaudrons), font coexister les contraires. La commutativité des unités nominales qui en résulte fait que la logique des causes et des effets conséquents semble disparaître.

Même lorsque Diderot fournit en abondance des repères déictiques, leur nombre et leur combinaison dissonante avec la répétition mécanique des liens de coordination annulent leur effet pour se faire l'interprète d'un effondrement des coordonnées spatiales dans le tableau, d'un défaut de la saisie du tout par l'énumération des parties :

C'est l'image d'un délire. À droite, sur le devant, toujours la bergère Catinon ou Favart couchée et endormie, avec une bonne fluxion sur l'œil gauche ; pourquoi s'endormir aussi dans un lieu humide ? Un petit chat sur son giron⁸⁵. Derrière cette femme, en partant du bord de la toile, et en s'enfonçant successivement par différents plans, et des navets, et des choux, et des poireaux, et un pot de terre et un seringas dans ce pot, et un gros quartier de pierre, et sur ce gros quartier de pierre un grand vase guirlandé de fleurs, et des arbres, et de la verdure et du paysage⁸⁶.

La position des objets sur la toile de Boucher finit par n'être plus définie par rapport à un ensemble, mais selon un repère de voisinage qui permet de passer de l'un à l'autre comme on suit les éléments d'une chaîne dont les maillons partiraient dans tous les sens, et ce, malgré les repères initiaux qui semblaient pouvoir contenir la vision dans la stabilité d'un cadrage et d'une focalisation. Les plans ont la même taille, sont vus avec la même précision, mais il n'y a pas de point privilégié autour duquel le paysage pastoral s'organiserait, puis en s'éloignant s'effacerait peu à peu. À la place on livre des petits fragments locaux, à la dimension énigmatique, au rapport sémantique flou, et qui sont posés les uns à côté des autres sans proportion réciproque. On ne trouve plus de représentation géométrale de

85. Variante du texte : « pourquoi s'endormir aussi dans un lieu humide, un petit chat sur son giron ? »

86. *Autre pastorale, Salon de 1765, op. cit.*, p. 61. Il s'agit de *La jardinière endormie* qui fait pendant à *L'offrande à la villageoise*, mentionnée à la note 57.

la toile qui puisse servir à l'état des lieux, au profit d'un effet de chaîne ; seulement la succession annoncée par les « et », une fois qu'on est entré dans ce qui semble être un pur lieu figural⁸⁷. L'inventaire se poursuit et l'on ne sait plus si c'est le regard du spectateur qui se déplace ou si les choses d'elles-mêmes se présentent. Il y a dans ce spectacle une giration équivoque qui s'établit, mi-inspection, mi-défilé. De cette écriture naît une image étrange et paradoxale, à la fois rectiligne et horizontale, et en même temps circulaire et réversible, puisque tout est offert à la vue, sans point de fuite, sans dérobaie possible, sans issue ouverte à droite ni à gauche.

L'originalité de ce langage est de renouer avec le régime premier des signes, avec le langage des origines tel que le définit Condillac à l'âge poétique⁸⁸. Ce langage ne fait pas le jeu de la construction logique pour s'emprendre d'un régime de visibilité qui se situe avant la hiérarchie prédicative⁸⁹. On peut dire de ces énumérations sans fin, que l'on retrouvera chez Chardin et chez Vernet⁹⁰, que les mots surgissent les uns tout contre les autres, par groupe d'unités équivalentes, par série de même espèce, qu'ils s'enchaînent sans qu'aucune référence à l'espace de la toile ne soit faite. Ils évoluent et trahissent une espèce de vide, qui accuse le coup de la peinture. Même lorsque les déictiques sont convoqués, on constate un effondrement des coordonnées spatiales du tableau. Les infractions et la suppression de toute relation logique, propre à l'ordre prédicatif, pourraient bien renvoyer, non pas à une absence de logique, mais

87. Nous pensons au modèle platonicien du lieu (*chôra*), qui désigne le réceptacle mouvant et contradictoire, la matrice vide d'aspect, « absolument exempt de toute figure », préalable à l'apparition de Dieu, et donc de toute forme. Platon, *Timée*, 50, c-e.

88. Cf. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, II^e partie, Aubier, Paris, 1973.

89. Rappelons que, pour Condillac, le langage d'action est « tout à la fois objet de l'écrivain et du peintre ». Cité par R. Démoris, « Condillac et la peinture », in *Condillac et les problèmes du langage*. Textes réunis par Jean Sgard, éd. Slatkine, Genève-Paris, 1982, p. 385.

90. Par exemple au sujet des *Marines* de Vernet en 1767 : « Que ne fait-il pas avec excellence ! Figures humaines de tous les âges, de tous les états, de toutes les nations ; arbres, animaux, paysages, marines, perspectives ; toutes sortes de poésie, rochers imposants, montagnes éternelles, eaux dormantes, agitées, précipitées, torrents, mers tranquilles, mers en fureurs ; sites variés à l'infini, fabriques grecques, romaines, gothiques, architecture civile, militaire, ancienne, moderne ; ruines, palais, chaumières ; constructions, gréments, manœuvres, vaisseaux ; cieus, lointains, calmes, temps orageux, temps serein ; ciel de diverses saisons, lumières de diverses heures du jour ; tempêtes, naufrages, situations déplorable, victimes et scènes pathétiques de toutes espèces ; jour, nuit, lumières naturelles, artificielles, effets séparés ou confondus de ces lumières. Aucune de ses scènes accidentelles qui ne fit seule un tableau précieux » (*Salon de 1767, op. cit.*, p. 227).

Même procédé pour les *Attributs des arts* de Chardin en 1765 : « Ici ce sont des livres à plat, un vase antique, des dessins, des marteaux, des ciseaux, des règles, des compas, une statue en marbre, des pinceaux, des palettes et autres objets analogues. Ils sont posés sur une espèce de balustrade » *Salon de 1765, op. cit.*, p. 119. Cf., *Rafraîchissements* et son pendant, *ibid.*, pp. 120-121.

à cette logique de la figurabilité dont parlait Freud à propos des images. Elle résulte de l'exercice d'un regard qui prend acte de l'objet de la peinture, de sa cause matérielle, et retrouve, avant la verbalisation articulée, un régime équivalent à « l'ordre émotif du tableau »⁹¹.

Les marques de désorganisation syntaxique semblent dire qu'un sujet échoue à se stabiliser, là où il ne trouve à s'énoncer qu'à recouvrer le régime premier de l'émotivité. Alors, ce qui pouvait apparaître, de prime abord, comme la régularité tranquille issue de la symétrie des propositions, est peu à peu altéré par le jeu de répétition d'une même formule syntaxique qui entraîne la distorsion du sens. Cela révèle finalement un investissement régressif⁹² du corps qui passe dans le langage.

Nous évoquions au départ le plaisir à contempler la représentation du paysage. La juxtaposition de noms, ou de groupes nominaux dans l'infinité de leur enchaînement est l'indice de cette *sémiosis* figurale qui, malgré les condamnations esthétiques auxquelles elle est associée chez Boucher, résonne comme l'indice d'une jouissance.

Avec Boucher, le travail de la figurabilité défait l'unité réaliste du lieu. Diderot en témoigne dans des termes où affleure la conscience inquiète d'une dislocation de l'unité du regard, favorisée par la peinture de paysage⁹³. Avec Boucher encore, le lieu pictural peut bien se donner comme un simulacre d'espace naturel — l'espace perspectif que l'on découvre au bout d'une lunette. C'est le vieux rêve du tableau-fenêtre si cher à Diderot. Même si elles dissimulent leur nature d'image peinte, les toiles de Boucher ouvrent sur un monde fantastique de fiction renfermée sur elle-même, dont les signes accèdent moins un registre mimétique, authentifient moins une vraisemblance narrative qu'ils ne renvoient à leur

91. Cf. R. Démoris, à propos de Condillac in « Condillac et la peinture », article paru dans *Condillac et les problèmes du langage*, textes réunis par Jean Sgard, éd. Slatkine, Paris-Genève, 1982, pp. 379-393. Cet « exercice primitif du regard » avant l'ordre prédicatif, relevant justement du stade poétique chez Condillac, caractérisé par l'inversion, R. Démoris en retrouve la trace dans le type de relation archaïque à l'objet que nous présente la peinture de Chardin. Voir son *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991, et plus récemment « Chardin et la nature morte : pouvoirs illégitimes ? » *Topique*, n° 53, 1994, p. 34.

92. Régression serait bien sûr à entendre au sens topique, temporel et formel, ainsi que Freud l'a définie. Cf. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., pp. 461-467. Topique, parce que l'écriture cherche à retrouver cet autre espace qu'est la peinture, à travers un réinvestissement corporel. Temporel, parce que l'impression laissée par la peinture est la matière première, primitive, vers laquelle l'écriture cherche à retourner, au-delà des images mnésiques. Nous avons montré qu'il ne s'agit pas d'un simple travail de remémoration, mais de répétition d'un « coup » du visible. Formel, parce que les caractéristiques stylistiques de cette écriture cherchent à se réapproprier le « mode primitif d'expression » propre à l'âge poétique. Dans cette démarche, il s'agit de retrouver le régime de l'effusion corporelle et de la communication antépédicative.

93. Daniel Arasse a montré que cette dialectique de la dislocation du regard a été particulièrement favorisée par la peinture de paysage. Cf. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, op. cit., p. 166.

être d'image pour désigner leur propre matérialité signifiante. La grande préoccupation de la peinture qui émerge avec l'espace rococo, ce n'est pas de reproduire avec fidélité les signifiés du monde, c'est ce que signifie la peinture elle-même et comment elle le signifiera⁹⁴. Les pastorales de Boucher visent un perpétuel dérapage du sens lié aux figures et atteignent l'évitement de toute certitude mondaine. Les référents de ses toiles glissent, circulent, s'affolent et tournent sans fin autour d'un improbable sens. Et s'ils sont caractérisés par le semblant de détails réalistes, ce n'est pas pour autant que le lieu sera naturel et ressemblant. Alors le monde comme intuition première et familière pourrait bien se dresser comme l'« obstacle épistémologique » majeur pour regarder la peinture, même s'il y incite. Boucher rappelle à tout moment qu'entre le monde et la peinture, il y a rupture et non continuité entre l'observation et l'expérimentation. L'« écran du réalisme »⁹⁵ semble alors constituer le meilleur moyen de ne pas regarder la peinture. Boucher ménage à tout moment l'irruption de la peinture dans le paysage, et rappelle qu'elle ne saurait se développer que dans l'univers fabuleux de la fiction, sans qu'on puisse l'accuser de mensonge.

Philippe DÉAN
Paris

94. On se souvient ici de la phrase de M. Denis : « se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre rassemblées ». M. Denis, *Nouvelles théories*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1922, p. 66.

95. Expression que nous empruntons à Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Flammarion, 1990, p. 176. Parlant d'obstacle épistémologique, G. Bachelard, dans un essai célèbre, qualifiait le réalisme « d'obstacle substantialiste ». Cf. *La formation de l'esprit scientifique, contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Vrin, 15^e éd., Paris, 1993, p. 21.