Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

25 | 1998
Varia

La couleur, la *téchne*, la vie. L'esthétique épistémologique des *Salons*(1759-1781)

Paolo Quintili

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/1251>
DOI : 10.4000/rde.1251
ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 1998
ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Paolo Quintili, « La couleur, la *téchne*, la vie. L'esthétique épistémologique des *Salons*(1759-1781) », *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/1251> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.1251>

Propriété intellectuelle

Paolo QUINTILI

La couleur, la *téchne*, la vie. L'esthétique épistémologique des *Salons* (1759-1781)

Je voudrais bien savoir où est
l'école où l'on apprend à sentir.

Essais sur la peinture.

1. *La chose, la mimésis et le regard second de la critique*

Se référant à un souvenir de son voyage en Hollande, entre 1773 et 1774, en Russie, à la cour de Catherine II et, finalement, sur la voie du retour, en Allemagne, à la Galerie de l'Électeur Palatin, Diderot relate son expérience de compréhension sensible de la « chose » de l'art. Le philosophe s'exclame :

J'ai vu à Düsseldorf le *Saltimbanque*, de Gérard Dow. C'est un tableau qu'il faut voir et dont il est impossible de parler. Ce n'est point une imitation, c'est *la chose*, mais avec une vérité dont on n'a pas d'idée, avec un goût infini. Il y a dans les figures des traits si fins, qu'on les chercherait inutilement dans un genre plus élevé. Je n'ai jamais vu *la vie plus fortement rendue*¹.

La « chose » et la « vie » de l'art mises en parallèle, on est tenté de faire déboucher aussitôt ces deux termes de la praxis interprétative sur la dichotomie philosophique objet-sujet. L'une pénètre dans l'autre, la première achève l'expérience temporelle de la seconde, en élargissant son horizon de *sens*, en lui donnant un « supplément » de sens. C'est ce que réalise le bon geste critique de l'interprète ou le simple bon « lecteur » de

1. *Pensée détachées sur la peinture*, dans *Œuvres Esthétiques* (sigle : OE), éd. P. Vernière, Paris, Garnier, 1988, pp. 826-27 (c'est moi qui souligne). J'indiquerai avec le sigle *Enc.*, suivi par le numéro romain, les 28 tomes de l'*Encyclopédie* ; et avec *OP*, les *Œuvres philosophiques*, éd. P. Vernière, Paris, Garnier, 1990.

l'œuvre. Pour Diderot ce geste ne s'arrête pas là, ni ne consiste simplement dans l'acquisition d'une perspective *sociologique*, pourtant indéniable, des phénomènes esthétiques, manifeste dans ses écrits fondateurs de la critique d'art moderne².

Dans les *Salons* se produit un écart par rapport à la tradition des esthéticiens du XVIII^e siècle, d'une part vers la focalisation d'un type d'expérience des œuvres qui ne se circonscrit plus à l'intérieur d'un *genre littéraire*, plus ou moins séparé du *reste* de l'expérience du sujet comme une *discipline autonome* (l'esthétique), à côté des sciences, des techniques, de la philosophie et de la vie. L'esthétique, en tant que science du beau, n'est pas encore née. D'autre part, ce n'est pas non plus un « art », avec un objet déjà donné dans son homogénéité et sa complétude, qui devient « vie » elle-même, en effaçant tout geste *critique* possible, qui pourtant implique cette distinction vie-œuvre (esthétisme-esthéticisme)³.

Le geste de Diderot, plutôt, transforme ou, à la limite, *déguise* la première édition pure et simple de la « vie » dans l'art, dans sa totalité — de la narration picturale, littéraire, théâtrale, poétique, même scientifique, qui *porte sur* le sens de l'expérience humaine *en général* — dans une vie seconde, un *second regard* actif, concret, sur elle, *en* elle, qui la traverse comme une expérience *hic et nunc* pleinement légitimée hors de soi, dans le tableau vivant que le sujet pénètre et dont le principe de sens, ou la condition, même exhibée, excède toujours la donnée conditionnée⁴.

À proprement parler, c'est le geste critique de *jouissance* des œuvres dont Diderot fait part au lecteur des *Salons*, comme une invitation à acquérir avec lui un *nouveau regard* dans/sur les phénomènes de la vie propre a) du sujet jouisseur ; b) de l'œuvre d'art dans ses contenus de sens, laissant agir l'une sur l'autre, dans un horizon empirique unique. Entrons, nous sujets-spectateurs, dans les tableaux que nous avons devant les yeux et laissons-nous pénétrer par la magie de la *mimèsis*. Juste à cet instant là, *l'art n'y est plus... l'art vient par surcroît...*⁵. Illusion suprême, voilà que

2. Cf. Armando La Torre, *Diderot nostro contemporaneo*, Bologna, Bulgarini, 1977.

3. V. pour un cadre complet des thèmes développés ici, Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Colin, 1973, Seconde Partie : « La découverte des techniques », chap. I : « L'*Encyclopédie* et le problème des beaux-arts », pp. 369-389 ; et Massimo Modica, *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'Encyclopédie*, Roma, Pellicani Editore, 1997, pp. 121-130 et Parte Seconda « Verso un'estetica filosofica », pp. 133-236.

4. Cf. les considérations de Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 188-229 ; et Modica, *L'estetica di Diderot* cit., pp. 89-93, à propos de la « métaphysique des arts ».

5. Définition ancienne du *sublime*, suivant le traité anonyme (Pseudo Longin) : *Del Sublime*, trad. it. Bari, Laterza, 1965, p. 48 : « L'arte (*téchne*)... allora è perfetta, quando pare esser natura, e viceversa la natura allora coglie nel segno quando contiene in sé, nascosta, l'arte ». Cf. DIDEROT, *Essais sur la peinture*, dans *OE*, pp. 681-689 : « Tout ce que j'ai compris de ma vie du clair-obscur ».

nous glissons, sans nous en apercevoir, du plan *spatial* de la description des éléments picturaux — couleur, demi-teintes, clair-obscur, figure, dessin etc. — grâce à l'exacte connaissance que nous en avons, dans le tissu *temporel* de la narration que ces éléments techniques véhiculent. La vision du tableau devient *histoire*, la mienne, voire *notre* histoire, celle d'un spectateur collectif universel.

2. *L'école du sentir et du voir dans la « promenade Vernet »*⁶

Renvoyant, ici, à la question complexe des rapports entre l'esthétique et la philosophie biologique de Diderot, essentielle pour focaliser une notion de *vie* qui n'a rien de métaphysique et s'enracine dans l'expérience du *faire* (*to technikôn*), dans la productivité-opérativité et l'*industrie*⁷ — « vie » a rapport aussi, évidemment, à l'acte de la reproduction, à la *voluptas* lucrécienne, le désir et la jouissance d'un œil charnel⁸ qui dérangeait tant des critiques de tendances opposées, tels que le libéral

6. Cf. le riche commentaire de J. Chouillet, « *La promenade Vernet* », dans RDE, 2, 1987, pp. 123-162, auquel je vais me référer dans la suite, avec le texte du manuscrit autographe établi et annoté par A.-M. Chouillet (pp. 70-122) ; maintenant dans DPV, XVI, pp. 174-237.

7. Cf. mes études : *Vedere e descrivere. Il metodo della critica in Diderot*, dans « I Problemi della Pedagogia », n° 4, Milan, 1994 ; Diderot et al., *Arti, scienze e lavoro nell'età dell'Illuminismo. La filosofia dell'Encyclopédie*, Roma, Pellicani Editore, 1995 ; *Matérialisme et fonctionnalisme dans les articles « industriels » de l'Encyclopédie*, dans « Il Cannocchiale », n° 1, Naples, 1995 ; v. aussi Modica, *op. cit.*, pp. 12-20.

8. Cf. les articles JOUISSANCE (*Gram. & Morale*), *Enc.* VIII, p. 889a ; DÉSIR (*Métaph. & Morale*), *Enc.* IV, p. 885b ; cf. un passage extraordinaire sur la Vierge Marie, « mère du plaisir », des *Essais sur la peinture* cit., pp. 706-707 : « Si nos prêtres n'étaient pas de stupides bigots ; si cet abominable christianisme ne s'était pas établi par le meurtre et par le sang [...] ; si nos idées de pudeur et de modestie n'avaient proscrit la vue des bras, des cuisses, des tétons, des épaules, toute nudité ; si l'esprit de mortification n'avait flétri ces tétons, amolli ces cuisses, décharnés ces bras, déchiré ces épaules ; si nos artistes n'étaient pas enchaînés et nos poètes contenus par les mots effrayants de sacrilège et de profanation ; si la Vierge Marie avait été la mère du plaisir ; ou bien, mère de Dieu, si c'eût été ses beaux yeux, ses beaux tétons, ses belles fesses qui eussent attiré l'Esprit Saint sur elle [...] ; si, aux noces de Cana, le Christ entre deux vins, un peu non-conformiste, eût parcouru la gorge d'une des filles de noces et les fesses de saint Jean, incertain s'il resterait fidèle ou non à l'apôtre au menton ombragé d'un duvet léger : vous verriez ce qu'il en serait de nos peintres, de nos poètes et de nos statuaires ; de quel ton nous parlerions de ces charmes qui joueraient un si grand et si merveilleux rôle dans l'histoire de notre religion et de notre Dieu, et de quel œil nous regarderions la beauté à laquelle nous devrions la naissance, l'incarnation du Sauveur, et la grâce de notre rédemption ». Cf. aussi : *Salon de 1765* (DPV, XIV, pp. 35-38) : « La Chaste Suzanne » (de Van Loo) et sa volupté ; *Salon de 1767* (DPV, XVI, pp. 155-158) : les trois tableaux de la volupté lucrécienne, dans le « Dauphin mourant » de La Grenée ; *Salon de 1769* (DPV, XVI, pp. 34-35) : la Vénus « catin » de La Grenée etc.

Sainte-Beuve⁹ ou le réactionnaire Barbey d'Aurevilly¹⁰ —, on peut noter que l'art de la « promenade » diderotienne dans les tableaux consiste en ceci : l'œuvre devient une *école* du sentir et une *technique* de la vision¹¹ qui interagissent avec la vie subjective dans sa dimension de *savoir-faire*, de *désir* et de *jouissance* de soi.

Les *Salons* illustrent ce thème à propos de l'œuvre de Claude-Joseph Vernet (1714-1789). On laisse au spectateur la liberté d'entrer sur scène, d'y agir, de désirer, de jouir en première personne des choses artificielles de l'œuvre, comme si elles étaient réelles : voilà la célèbre *Promenade*. Diderot imagine de se promener dans la toile, à travers « sept sites » et nous invite à achever avec lui ce double saut dans l'*histoire* de cette vie — du sujet et de l'objet à la fois — et dans la *téchne* qui la reproduit. Chaque tableau est une occasion de *discours sur* : sur l'art de l'auteur, sur la philosophie, sur la technique picturale, sur le plaisir même des choses, celui qu'on prend à les analyser selon la perspective du second regard critique.

Les yeux des lecteurs de la *Correspondance littéraire* de M. Grimm s'attendent à *voir*, de la plume de Diderot, les tableaux de Vernet présentés en 1767 au Salon du Louvre (Cour Carrée), dans l'exposition quadriennale qui recueillait les œuvres des meilleurs artistes de France, sous l'égide du Roi. Juste au début du récit critique, il arrive un événement singulier. Ils ne voient pas les ouvrages mais un *autre regard* qui les traverse, dans le temps de son expérience actuelle :

9. Cf. Roger Fayolle, *Sainte-Beuve et le XVIII^e siècle ou Comment les révolutions arrivent*, Paris, Colin, 1972, p. 286, cite ce manuscrit de S.-B. où le puritanisme du critique relève, en négatif, l'actualité *révolutionnaire* du regard diderotien : « Il faudrait que l'artiste, comme le critique, pût nous placer devant toute espèce de Nature ou de Tableau, en élevant notre idée du beau, sans troubler les sens, sans exciter en rien la pensée animale. Diderot ne fait pas ainsi. Le sensuel chez Diderot revient toujours à travers l'art : c'est là son côté faible, son côté bas, son côté de satire. Il met toujours la main à la gorge ; c'est un mot qu'il écrit avec joie ; et quand il peut en prononcer un autre plus fort il jubile. Il a les abattis canaille. Il y a déjà du Danton dans ce critique débraillé, hérissé. Il y a de la chaleur, du sang, plutôt que du choix et de la délicatesse » (mes italiques). J. Chouillet, *La « promenade »* cit., éclaircit la question, p. 129 : « Culture gréco-latine et pensée moderniste forment chez Diderot un tout indissociable. Elles exercent un effet de persuasion d'autant plus grand qu'il s'adresse à un public formé aux mêmes disciplines humanistes et habitué à la même qualité d'éloquence. L'éloquence révolutionnaire de 1789 est née de là ».

10. *Goethe et Diderot*, Paris, E. Dentu, 1880 [Genève, 1968], un classique des anti-Lumières contre-révolutionnaires du XIX^e siècle, p. 148 : « La philosophie de Diderot, c'est les sens de Diderot. Rien de plus » ; pp. 256-58 : « Cet immonde hippopotame [...] est un esprit sans unité, sans solidité, sans consistance [...]. Diderot ne fut qu'un grand cerveau anarchique (...). Philosophiquement, il ne fut personne qu'une Messaline, toujours prête... et les Messalines sont infécondes ». Mais sur la duplicité de Barbey à l'égard de Diderot critique d'art, cf. la brillante analyse de Raymond Trousson, *Barbey d'Aurevilly et le « satyre fumant »*, dans *Les ennemis de Diderot*, Actes du colloque de la Société Diderot, Paris, Klincksieck, 1993, pp. 201-220 : « que dire, alors de Diderot, "ce satyre fumant d'un matérialisme enivré ?"... ».

11. Cf. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, pp. 756 ss. : « De la critique ».

J'avais écrit le nom de cet artiste au haut de ma page et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, *lorsque je suis parti* pour une campagne voisine de la mer et renommée pour la beauté de ses sites. Là, tandis que les uns perdaient autour d'un tapis vert les plus belles heures du jour, les plus belles journées, leur argent et leur gaieté ; que d'autres, le fusil sur l'épaule, s'excédaient de fatigue à suivre leurs chiens à travers les champs ; que quelques-uns allaient s'égarer dans les détours d'un parc, dont heureusement pour les jeunes compagnes de leurs erreurs, les arbres sont fort discrets ; que les graves personnages faisaient encore retentir à sept heures du soir la salle à manger de leurs cris tumultueux sur les nouveaux principes des économistes, l'utilité ou l'inutilité de la philosophie, la religion, les mœurs, les acteurs, les actrices, le gouvernement, la préférence des deux musiques, les beaux-arts, les lettres et autres questions importantes dont ils cherchaient toujours la solution au fond des bouteilles, et regagnaient, enroués, chancelants, le fond de leur appartement dont ils avaient peine à retrouver la porte, et se remettaient dans un fauteuil, de la chaleur et du zèle avec lesquels ils avaient sacrifié leurs poumons, leur estomac et leur raison pour introduire le plus bel ordre possible dans toutes les branches de l'administration ; j'allais, accompagné de l'instituteur des enfants de la maison, de ses deux élèves, de mon bâton et de mes tablettes, visiter les plus beaux sites du monde. Mon projet est de vous les décrire, et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres...¹².

L'objet de la *Promenade* est donc de voir-conter la *composition* du paysage et le *sens* qu'ont les éléments figuratifs au milieu desquels ce « spectateur en général », ce sujet transcendantal de la critique, se meut. Il est accompagné par trois personnages qui instaurent un dialogue avec lui, afin de tracer les coordonnées logiques du regard second, l'espace discursif où l'on puisse décrire et reproduire, à l'intérieur de l'œuvre, par l'entremise du langage de la perception, les *rapports* entre l'homme, la nature et la représentation technique. L'artiste *recrée* l'effet idéal de la nature sur l'observateur, par la connaissance de ses lois, qui sont les mêmes lois de la forme logico-perceptive que le sujet donne à *son* expérience¹³.

12. *Salon de 1767*, p. 174 (c'est moi qui souligne). Diderot va approfondir ce discours sur la « magie du faire » (*téchne*), qui rompt les barrières sujet-objet, espace-temps, vision-histoire, dans les pages centrales de ses *Essais*, en traitant des moyens par lesquels l'on crée « ordonnance » et « harmonie » entre les parties de la représentation, chap. V : « Paragraphe sur la composition, où j'espère que j'en parlerai » (*OE*, pp. 711-728).

13. Cf. Garroni, *Estetica*, pp. 168-187 ; et Modica, *L'estetica di Diderot*, pp. 33-45 ss., sur la nature idéalisée et le système de la nature-expérience, par rapport à Batteux, Diderot et Kant ; voir aussi l'ouvrage fondamental d'Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, Livre III, Deuxième Partie, « La subjectivité créatrice », chap. 1, p. 679 : « Les tentatives de Diderot pour rendre compte du goût, dans une perspective matérialiste qui prenne en considération l'expérience pratique et l'histoire, peuvent être lues comme un effort pour rationaliser le sensible et [...] leur portée se mesure peut-être mieux du point de vue fourni par les accomplissements théoriques kantien... » et *passim*.

À travers ordonnance, symétrie, proportion, unité etc.¹⁴, décrits par le critique à l'intérieur de l'œuvre, y étant entrés avec lui, nous apprenons à *voir* la nature dans les parties dont elle est formée comme une totalité organique douée d'un sens *individuel* par rapport à nous, ordonnée spatio-temporellement grâce au mode par lequel, spectateurs-acteurs sur scène, nous la composons, ou bien *pouvons*, en général, la composer dans un tout vivant, comme cette « grande chaîne qui lie toutes choses », dont Diderot parle dans l'*Interprétation de la nature*, toutefois, comme d'une expérience hors du domaine de la *cognoscibilité* propre du sujet¹⁵. Cette compénétration esthétique sujet-objet, dans la totalité de la nature-expérience, à l'aide du technique, peut se réaliser sur ce plan du *sentir* les rapports, sentir rationnel et jugeant¹⁶.

En fait, le glissement qui se produit, dans la page du *Salon*, du plan spatial de la description de l'objet-tableau, au plan temporel de l'expérience du sujet-observateur (« ...lorsque je suis parti... ») qui revit l'acte de composition de la peinture à travers toutes ses étapes (les sept « sites » de Vernet), donne corps à un organisme esthétique sujet-objet qu'il n'est possible de *composer* que sur la base d'une philosophie critique qui détermine *a priori* — sans que Diderot la théorise explicitement — l'activité synthétique ordonnatrice du sujet qui tisse la trame spatio-temporelle de ses données sensibles, suivant le fil conducteur des catégories de jugement véhiculées par les éléments du technique. Ici, c'est l'*idée pure de rapport*, en tant qu'acte premier-naturel de l'âme humaine — « le premier pas de la faculté de penser » — et ses dérivations empiriques, issues des besoins et des expériences pragmatiques, historico-naturelles, de l'espèce humaine : « idées d'ordre, d'arrangement, de symétrie, de mécanisme, de proportion, d'unité etc. », qui permettent l'instauration synthétique de la « promenade » dans l'espace-temps des tableaux salonniers.

Dans l'art, qui nous re-présente, en ce sens, la nature, il ne s'agit donc pas de *connaître* tous les chaînons de sa « chaîne », ces rapports qui la

14. Cf. *OE*, p. 416, art. BEAU ; et *Enc.* XI, p. 594b, les articles correspondants aux mots d'art, par ex. « ORDONNANCE (*peinture*) », on appelle *ordonnance* en peinture le premier arrangement des objets qui doivent remplir un tableau, soit par rapport à l'effet général de ce tableau, et c'est ce qu'on nomme *composition pittoresque*, soit pour rendre l'action que ce tableau représente plus touchante et plus vraisemblable ; et c'est ce qu'on appelle *composition poétique*. Voyez donc les mots PITTORESQUE et POETIQUE, COMPOSITION, et vous entendrez ce qui concerne la meilleure *ordonnance* d'un tableau ». Dans la définition de ces mots techniques Diderot s'inspire des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Mariette, 1719 [173²], de l'abbé Du Bos.

15. Cf. *Pensées sur l'interprétation de la nature*, dans *OP*, pensée VI, pp. 182-184.

16. Cf. Mario Perniola, *Del sentire*, Torino, Einaudi, 1991.

composent en son sens, mais de les *sentir* de manière rationnelle, critique, et de les (re)composer en nous, à travers le jugement de l'élément technique *dans* l'expérience¹⁷. D'où l'importance de la méthode descriptive, en grec : *metà-odos*, le « chemin-à-travers » lequel, promenade critique, l'*expérience* de ce monde vivant peut être re-présentée, reproduite techniquement, « comme dans une machine ». Sur la « ligne de l'opérativité » parcourue par le Diderot de l'*Encyclopédie*, c'est encore le faire, le *technikôn* du sujet, qui est le fondement du connaître sensible dans l'art¹⁸. Diderot donne corps à ces idées par la mise en scène du dialogue avec l'instituteur et les enfants, dans la *Promenade* :

Ce monde n'est qu'un amas de molécules pipées en une infinité de manières diverses. Il y a une loi de nécessité qui s'exécute sans dessein, sans effort, sans intelligence, sans progrès, sans résistance dans toutes les œuvres de nature. Si l'on inventait une machine qui produisît des tableaux tels que ceux de Raphael, ces tableaux continueraient-ils d'être beaux... 'Non'... Et la machine?... 'Lorsqu'elle serait commune, elle ne serait pas plus belle que les tableaux' ... Mais d'après vos principes, Raphael n'est-il pas lui-même cette machine à tableaux. ... 'Il est vrai. Mais la machine Raphael n'a jamais été commune. Mais les ouvrages de cette machine ne sont pas aussi communs que les feuilles de chêne. Mais par une pente naturelle et presque invincible nous supposons à cette machine une volonté, une intelligence, un dessein, une liberté. Supposez Raphael éternel, immobile devant sa toile, peignant nécessairement et sans cesse. Multipliez de toutes parts ces machines imitatrices. Faites naître les tableaux dans la nature, comme les plantes, les arbres et les fruits qui leur serviraient de modèles, et dites-moi ce que deviendrait votre admiration. Ce bel ordre qui vous enchante dans l'univers ne peut être autre qu'il est. Vous n'en connaissez qu'un et c'est celui qui vous habitez. Vous le trouvez alternativement beau ou laid, selon que vous coexistez avec lui d'une manière agréable ou pénible'¹⁹.

J. Chouillet souligne la circularité féconde qu'il y a entre l'épistémologie et l'esthétique de la *Promenade*, sous forme d'une interrogation jamais résolue, chez Diderot : « L'esthétique serait-elle un prélude à la science ? Ou bien la connaissance scientifique ne participerait-elle pas, à certains égards, d'une esthétique qui s'ignore ? Nous laisserons à chacun le soin d'en décider, sans perdre de vue que l'interaction est chez lui un phénomène constant et qu'il a très bien pu entrevoir, à travers un réseau de

17. *Ibidem*.

18. Cf. Modica, *op. cit.*, pp. 133-151 : « Dall'arte (*téchne*) in generale alle arti belle ».

19. Cf. *Salon de 1767* cit., pp. 179-180.

métaphores, le développement de la science future »²⁰. Les deux hypothèses s'égalent, dans la dynamique constructive du récit. Reste que là, le propos *critique* de Diderot est celui de rompre la fixité de l'espace pictural classique pour aller *découvrir* un domaine des possibles représentationnels (« l'immensité des possibles ») sous-jacents à la donnée représentée *hic et nunc*, qui soient soumis à d'autres « ordres » que celui des unités aristotéliennes, également légitimes du point de vue de l'expérience humaine en général. Ordres « hasardeux »²¹, qui l'enrichissent de ce « supplément » de sens. Il lui faudra alors du *théâtre*...

3. *L'heuristique de la vision et la montée sur scène du spectateur*

Surgit, donc, cette conception de la *composition picturale vivante*, sur le fondement d'une esthétique foncièrement dramatique et théâtrale de la représentation. Il y a une scène picturale et un spectateur qui assiste au drame. La connaissance critique *mêle* les deux rôles, en faisant monter sur scène ce dernier aussi²². R. Mortier, à propos du roman, a parlé d'un « dialogue heuristique »²³ ; d'autres, après lui, d'une « heuristique de la fiction »²⁴ ou d'une « pensée dramatique »²⁵. Le même principe explicatif me paraît pertinent en ce qui concerne les écrits sur la peinture, car on peut parler, pour les *Salons*, d'une heuristique de la *vision*. Dans l'œuvre d'art figurative, le spectateur *découvre* qu'il peut devenir un tout-un, un ensemble de rapports avec les choses représentées, celles du monde humain et du monde naturel à la fois, car il peut les sentir-comprendre et les reproduire, par son jugement, avec la complétude d'un travail automatique.

20. Cf. J. Chouillet, *La « promenade »* cit., p. 132.

21. *Ibid.*, pp. 139-147 : « L'ordre et le hasard » et leur dialectique : « Ils jouent ensemble, tout au long de la Promenade, sans qu'on puisse, de prime abord, décider du gagnant [...] le débat qui oppose l'instant à la durée ne fait que répéter cette question fondamentale qui oppose l'unité de la nature à l'insondable multiplicité des phénomènes ».

22. Cf. Michel Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 17-25 ; et chap. III : « Le tableau et le spectateur », pp. 113 ss. (Titre original : *Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the age of Diderot*, University of California Press, 1980).

23. Roland Mortier, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique » (1960), dans : *Le Cœur et la Raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, pp. 258-270.

24. Joachim Ozdoba, *Heuristik der Fiktion : künstlerische und philosophische Interpretationen der Wirklichkeit in Diderots « contes » (1748-1772)*, Frankfurt a. M., Peter D. Lang Verlag, 1980. D'après l'auteur, Diderot met à l'œuvre, dans ses romans et contes, les mêmes moyens heuristiques qu'il utilise dans ses œuvres philosophiques et épistémologiques.

25. Marco Baschera, *Das dramatische Denken . Studien zur Beziehung von Theorie und Theater anhand von I. Kants « Kritik der reinen Vernunft » und D. Diderots « Paradoxe sur le comédien »*, Heidelberg, Winter Verlag, 1989.

On peut dire avec N. Goodman que ces œuvres picturales « fonctionnent *puisqu'*elles participent à la formation et à la réformation de l'expérience *subjective* et donc à l'instauration et à la réinstauration de nos univers visuels²⁶. Elles le font en stimulant la vision critique, en aiguisant la perception, en activant l'intelligence visuelle, en élargissant les perspectives, en donnant à voir des rapprochements nouveaux et des contrastes inédits, en mettant l'accent sur des aspects significatifs jusque là négligés »²⁷. C'est, au fond, le premier travail que Diderot requiert de l'artiste lui-même : la « touche », l'effet sur le spectateur :

Mais revenons à l'ordonnance, à l'ensemble des personnages. On peut, on doit en sacrifier un peu au technique. Jusqu'où ? je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi ; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; *tu récréeras mes yeux* après, si tu peux²⁸.

C'est encore dans la *Promenade* que sont jetés les fondements de cette expérience de « récréation » visuelle :

4^e SITE (« Les Occupations du rivage »). J'en étais là de ma rêverie, nonchalamment étendu dans un fauteuil, laissant errer mon esprit, à son gré ; état délicieux, où l'âme est honnête sans réflexion, l'esprit juste et délicat sans effort ; où l'idée, le sentiment semble naître en nous de lui-même, comme d'un sol heureux ; mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable, et je disais, l'abbé a raison, nos artistes n'y entendent rien, puisque le spectacle de leurs plus belles productions ne m'a jamais fait éprouver le délire que j'éprouve ; le plaisir d'être à moi, le plaisir de me reconnaître aussi bon que je le suis, le plaisir de me voir et de me complaire, le plaisir plus doux encore de m'oublier. Où suis-je dans ce moment ? qu'est-ce qui m'environne ? je ne le sais, je l'ignore. Que me manque-t-il ? rien. Que désiré-je ? rien. S'il est un dieu, c'est ainsi qu'il est. Il jouit de lui-même. Un bruit entendu au loin, c'était le coup de battoir d'une blanchisseuse, frappa subitement mon oreille ; et adieu mon existence divine²⁹.

26. Dans la perspective d'une théorie matérialiste de la connaissance-opération — soulignons-le, en passant — chez Diderot et au-delà, devient centrale l'étude critique des mécanismes de la *vision*, aux différents niveaux de complexité : chimico-moléculaire, biologique, psychophysiologique, neurobiologique-cognitif, anthropologico-culturel et, finalement, esthétique-philosophique.

27. Cf. Nelson Goodman-Catherine Elgin, *Esthétique et connaissance, pour changer de sujet*, Paris, Éditions de l'éclat, 1990, pp. 73-74.

28. *Essais sur la peinture*, p. 714 (c'est moi qui souligne).

29. Cf. *Salon de 1767*, p.191.

La refondation du monde visuel est la porte ouverte sur ce que Diderot définit, à maintes reprises, comme la *vérité de la chose*, ou « vérité de nature ». Ni mot, ni idée, reste au spectateur le *pur sens*, le *voir* de la chose. Les *Essais* et les *Pensées détachées sur la peinture* en traitent dans les détails, par rapport à ce souvenir personnel du voyage en Russie, lors de la rencontre avec le *Saltimbanque* de Dow, cité ci-dessus³⁰. Mais l'écriture des *Salons* s'appuiera méthodiquement sur cette technique de refondation de l'univers visuel, heuristique de la vision d'un sujet agissant à l'intérieur de l'œuvre-expérience.

4. La couleur, « souffle divin » des êtres, vie et « sentiment de la chair »

Le sens de la nécessité universelle, de la « vérité de la chose » est, disait-on, inhérent à l'expérience du sujet observateur, pendant sa réflexion active sur les formes, le dessin, l'élément technique. Cependant, une donnée objective plus forte, parmi d'autres, semble l'emporter dans le rapport pragmatique spectateur-œuvre, en s'employant, du côté du tableau, à la définition des contours de réalité de cette reproduction de la vie — savoir-faire, désir et jouissance de soi — et qui permet la fusion du sujet et de l'objet : la *couleur*, ou, mieux la perception, l'*effet* de la couleur :

C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la *couleur* qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime. Il n'y a que les maîtres dans l'art qui soient bons juges du dessin ; tout le monde peut juger de la couleur. On ne manque pas d'excellents dessinateurs ; il y a peu de grands coloristes³¹.

Diderot consacre un paragraphe de ses *Essais* à cet argument : « Mes petites idées sur la couleur », qui mériterait, à lui seul, une analyse approfondie³². Il suffit de noter ici, que la couleur recouvre la fonction proprement *cognitive* dans la jouissance de l'œuvre, le premier parmi les aspects techniques de la peinture. Il est plus qu'une « qualité secondaire » de l'objet, comme l'affirmait la tradition scholastique ; une telle *catégorie* à la fois technique et perceptive, chez Diderot, représente précisément le fondement subjectif de la pleine objectivité de la représentation artistique ; c'est le fondement de sa « vérité », phénoménale et esthétique, pleine. C'est la couleur qui laisse émerger les objets dans leur individualité ontologique, qualitative, à l'intérieur du réseau figuratif (perçu) de la composition³³.

30. V. note 1.

31. *Essais sur la peinture*, p. 674.

32. Cf. *ibid.*, pp. 674-681.

33. Cf. *ibid.*, pp. 677-78.

Opèrent, ici, dans le domaine critico-esthétique, les préalables sensualistes et matérialistes de la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), concernant l'« ordre naturel » des idées et les « inversions » instituées dans la pratique linguistique et dans l'histoire, à travers la grammaire conventionnelle (notamment celle de Port Royal), qui sont relatives au concept de « corps »³⁴. Diderot, suivant la méthode de Condillac, fait de la couleur non pas un simple adjectif mais le premier *générateur sensible* de la nouvelle substance perceptive ; le corps est une

colorée, figurée, étendue, impénétrable, mobile, substance. C'est dans cet ordre que les différentes qualités des portions de la matière affecteraient, ce me semble, un homme qui verrait un corps pour la première fois³⁵.

Le langage verbal, celui des philosophes et des métaphysiciens, au contraire, définit un « ordre d'institution » qui est interverti par rapport à l'ordre naturel de la perception visuelle. Ce que nous nommons *adjectif* (par ex. « colorée »), « qualité secondaire », « accident » de la substance (le nom), constitue, du point de vue *transcendantal naturel* de ce phénomène connaissable visuellement, la véritable substantialité perceptive de l'être-corps.

A.-M. Chouillet a bien remarqué que dans le langage des *Salons* le vocabulaire de la couleur présente « une particularité intéressante, c'est l'adjectif qui porte l'accent de la phrase, le nom ne servant que de support. En voici des exemples : *couleur sale, tranchante, livide, lourde*. Ou encore le mot est incorporé dans une expression métaphorique qui lui confère toute l'énergie dont il était privé : “une faste de couleur” (I, 91), une “couleur à aveugler” (I, 184), une “platitudo de couleur” (II, 174) »³⁶.

Il faut souligner que la distinction diderotienne entre les deux « ordres » de la connaissance, certes, nous la trouvons déjà chez Condillac³⁷, Batteux³⁸ et Du Bos³⁹. La différence essentielle est dans le

34. Cf. Annie Becq, *Rhétoriques et littérature d'art en France à la fin du XVIII^e siècle : le concept de couleur*, dans *Lumières et modernité. De Malebranche à Baudelaire*, Orléans, Paradigme, pp. 35-52, sur la couleur entre littérature et beaux-arts, indentifiée, d'une part aux figures de rhétorique (les ornements) et, d'autre part, « au langage en général dans son rapport à la pensée, problème proprement philosophique de l'expression, à l'horizon duquel se profile celui du signe ».

35. *Lettre sur les sourds et muets*, dans DPV, IV, p. 131 ; cf. les analyses aiguës de Modica, *op. cit.*, pp. 162-171 : « Le origini del linguaggio ».

36. A.-M. Chouillet, « Le vocabulaire de la couleur dans les *Salons* de Diderot », *Diderot, les beaux-arts et la musique*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, C.A.E.R. XVIII, Université de Provence, 1986, p. 57.

37. *Essai sur l'origine des connoissances humaines*, Paris, 1746, § 35, p. 116.

38. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, p. 264 ss. et les *Lettres sur la phrase française comparée avec la phrase latine*, dans *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices*, 4 vol., Paris, 1747-50, *Lettres* I, VIII et IX.

39. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 3 vol., Paris, 1719, Partie I, Sections XXXV, XLI, XLV ; Partie III, Sections XIII, XVI.

fait que ces auteurs parlent de « signes », « langues », « langages », naturels ou d'institution, *en se référant déjà aux noms* des objets sensibles, tandis que Diderot se réfère aux « idées » condillacienues, comme à des « représentations de l'esprit » connotées de manière forte au sens visuel, cognitif (même préverbal-gestuel : l'exemple du sourd et muet), et organisées dans un véritable *langage de la pensée* qui a son fondement dans les structures réceptives-productives profondes de l'esprit-cerveau⁴⁰. Ces structures « idéelles » semblent s'articuler à travers une syntaxe d'entités qualitatives-sensibles, constituées sous forme adjectivale et non-substantielle, par laquelle les « noms » des langages des différents sens (Diderot, dans la *Lettre*, parle d'une « anatomie métaphysique » du jugement), sont parfaitement et analogiquement remplaçables.

C'est un phénomène qui se manifeste, dans la *Promenade*, en vertu de la technique de la « participation des couleurs au réseau connotatif », comme l'a souligné encore A.-M. Chouillet : « Il faut regarder le texte de très près pour s'apercevoir qu'il met en jeu une synergie de sensations les unes auditives, les autres tactiles, les autres morales qui se substituent aux sensations visuelles non décrites, mais qui en même temps les provoquent : "Un bruit *éclatant* me fait regarder à ma gauche, c'est celui d'une chute d'eau (*sensation auditive*) (...) Toutes ces masses de roches *hérissées* de plantes vers leurs sommets, sont *tapissées* à leur penchant de la mousse la plus verte et la plus *douce* (*sensations tactiles*). Plus près de moi, presque au pied des montagnes de la gauche, s'ouvre une large caverne *obscur*" (*sensation morale*) (Second Site, S., III, 134) »⁴¹.

Dans une telle perspective cognitivo-visuelle et esthétique, assumée dès la *Lettre sur les sourds et muets* (et, plus tard, dans le *Rêve de D'Alembert*), qui présuppose un transcendantal naturel du langage lequel, dans la perception, à la fois matérialise et excède toute représentation de

40. Cf. *Lettre* cit., dans DPV, IV, p. 131 : « L'œil serait frappé d'abord de la figure, de la couleur et de l'étendue ; le toucher s'approchant ensuite du corps, en découvrirait l'impénétrabilité ; et la vue et le toucher s'assureraient de la mobilité (...). Je dis l'*ordre naturel* des idées ; car il faut distinguer ici l'*ordre naturel* d'avec l'*ordre d'institution*, et pour ainsi dire l'*ordre scientifique* ; celui des vues de l'esprit, lorsque la langue fut tout à fait formée. Les adjectifs, représentant pour l'ordinaire les qualités sensibles, sont les premiers dans l'ordre naturel des idées ; mais pour un philosophe, ou plutôt pour bien des philosophes qui se sont accoutumés à regarder les substantifs abstraits comme des êtres réels, ces substantifs marchent les premiers dans l'ordre scientifique, étant, selon leur façon de parler, le support ou le soutien des adjectifs » ; cf. aussi pp. 14, 18, 23-27, 31-36, 57-64 ; et Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, OP, pp. 306-7 et 340-371.

41. A.-M. Chouillet, *Le vocabulaire* cit., p. 63 ; cf. sur la question du clair-obscur et la compénétration "poétique" des différents ordres perceptifs, dans un effet de synesthésie, p. 64 : « Aucune couleur n'est donnée seule dans la sensation picturale. La nature s'arrange pour mélanger tout cela et réduire "les sensations particulières [...] à une sensation unique et simultanée". Et l'autre aspect, en liaison intime avec le clair-obscur, c'est ce que Diderot appelle "les idées accessoires" qui sont à l'origine de ce "moment poétique" sans lequel il n'y a pas d'émotion vraie. Le clair-obscur, c'est tout ce qui lie les éléments du tableau entre eux et avec le système d'idées accessoires dont il est porteur ».

type linguistique possible (jugement), l'affirmation de Diderot « que le substantif [abstrait] ne soit proprement rien, et que l'*adjectif* [colorée] *soit tout* »⁴², peut ne plus apparaître comme une « curieuse théorie » ou bien une « exagération paradoxale » des thèses de Condillac⁴³, mais plutôt comme leur dépassement. Voilà, alors, que dans la peinture des *Salons* l'on repère la raison de l'intérêt pour les qualités « coloristes » des images, pour les *téchnai* qui en matérialisent la substance, en fonction d'une meilleure *connaissance* et *jouissance* critique des œuvres, souvent entrecoupées par des digressions épistémologiques et philosophiques.

Nous voyons que Diderot, dans le sillage du *Dialogue sur le coloris* de De Piles (Paris, 1673)⁴⁴ et plus soigneusement que les esthéticiens susmentionnés, distingue dans l'*Encyclopédie* le mot technique de *couleur*, c'est-à-dire la teinte particulière « qui rend les objets sensibles à la vue », du *coloris*, qui est « l'art d'imiter les couleurs des objets naturels relativement à leur position » dans l'espace, résultat qui découle de l'activité technique de *synthèse* de plusieurs données sensibles dans la représentation, les mêmes qui sont en jeu dans l'acte perceptif naturel⁴⁵. Aussi le coloris est-il proprement l'acte, fruit d'un *choix*, (« l'art ») qui « rend la vie » aux images en leur donnant un statut de vérité phénoménale, comme l'on lisait dans les *Essais*, en tant que corps, « êtres animés » visuellement par l'*esprit* et doués d'un langage propre, « emblématique »⁴⁶ :

COLORIS (*Peinture*). Le terme *coloris* est distingué du mot de couleur : la couleur est ce qui rend les objets sensibles à la vue, et le *coloris* est l'art d'imiter les couleurs des objets naturels relativement à leur position. Par *relativement à leur position*, j'entends la façon dont ils sont frappés par la lumière, ce qu'ils paraissent perdre ou acquérir de leurs couleurs locales, par l'effet que produit sur eux l'action de l'air qui les entoure, et la réflexion des corps qui les environnent, et enfin l'éloignement dans lequel ils sont de l'œil ; car l'air qui est entre nous et les objets nous les fait paraître de couleur moins entière, à proportion qu'ils sont éloignés de nous⁴⁷.

Les termes d'arts contigus qui se réfèrent à cette section importante de la technique picturale rappellent de près la notion de *synthèse* des données perceptives, dans une sorte de langage naturel de la perception esthétique qui, selon Diderot, est le fondement à la fois de la représentation « vraie »

42. DPV, IV, p. 131 (mes italiques).

43. Cf. J. Chouillet, *La formation*, pp. 166 ss.

44. Cf. aussi Roger De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*, Paris, Nicolas Langlois, 1677 et *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708.

45. Cf. Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1965, pp. 188-197.

46. Cf. sur les notions d'« emblème », « hiéroglyphe » et « esprit » dans la *Lettre sur les sourds et muets*, Modica, *op. cit.*, pp. 192-236.

47. *Enc.*, III, p. 658b.

(du point de vue de l'intellect percevant) et de l'œuvre bien réussie (du point de vue du sentir esthétique). Cette complémentarité de sentir et comprendre se fait évidente aussi dans la distinction bien marquée entre les actes opérationnels correspondants : d'une part le simple *colorer*, « donner une couleur » à une chose quelconque ; d'autre part, *colorier* les objets, à savoir attribuer perceptivement le degré et la qualité de couleur qui correspondent au « phénomène », dans le contexte de la toile (*composition*), *par rapport* à tous les autres⁴⁸ : les trouver par l'art, entre la « chose » et les variables génératives de la vision :

COLORIER, terme de peinture : donner aux objets que l'on peint, les lumières, les ombres et les couleurs de ceux que la nature nous présente, suivant leur position et le degré de leur éloignement. On ne dit pas *colorer* dans ce sens-là, parce que *colorer* signifie seulement donner une couleur à une liqueur, à de l'eau, ou à quelque autre chose réelle et déterminée.

Voilà, ensuite, qu'émerge avec clarté, chez Diderot, le lien entre perception visuelle objecto-subjective et beauté esthétique, là où le « bien colorié » du tableau, par rapport au sujet biologique percevant, devient la « belle couleur », par rapport à l'objet lui-même, à la peinture et à ses teintes réelles (*couleurs*), « vraies », justement, parce que capables de faire ressortir l'objet dans sa plénitude d'être singulier, *en rapport* (théorie du beau)⁴⁹ avec les autres éléments signifiants⁵⁰, visibles à l'œil du spectateur :

COULEUR LOCALE, est *en peinture* celle qui par rapport au lieu qu'elle occupe, et par le secours de quelque autre *couleur*, représente un objet singulier, comme une carnation, un linge, une étoffe, ou quelque autre objet distingué des autres. Elle est appelée *locale*, parce que le lieu qu'elle occupe

48. Cf. A.-M. Chouillet, *Le vocabulaire*, pp. 61-63, on dégage, du côté de l'objet, deux principes techniques généraux de la couleur : « Première loi : l'interpénétration des taches lumineuses. Elle est de première importance et justifie l'admiration que voue Diderot à la peinture de Chardin. Que fait le mauvais peintre ? Il juxtapose (...). Deuxième loi : la participation des couleurs au réseau connotatif. C'est, si l'on veut, la réplique de la loi précédente. De même qu'il y a interpénétration des couleurs entre elles, de même existe une interpénétration des sensations colorées et des idées morales (...). On s'explique ainsi les associations stylistiques, des duplications lexicales, le mélange des impressions physiques et des notations morales, le recours au système métaphorique, en somme tout ce qui contribue à faire du vocabulaire pictural de Diderot une sorte de caisse de résonance » ; *supra*, note 41.

49. Cf. *ibid.*, p. 64 : « le beau en matière picturale, réside non pas dans la perception d'une couleur ou d'une collection de couleurs, mais dans la perception des rapports qui relient ces couleurs à notre être sentant. Cela justifierait ce qu'a d'instable et d'informel la palette de Diderot ».

50. Cf. *ibid.*, pp. 59-60, sur la question de la *symbolique* : « Ou bien la couleur est traitée sous forme d'adjectif en relation avec un autre adjectif (système relationnel), ou bien elle se laisse absorber dans un système métaphorique qui en accentue la valeur et lui confère une sorte d'autonomie morale ». Cette conception de la couleur aura un grand poids dans la *Farbenlehre* (1802) de W. Goethe, notamment en ce qui concerne la distinction entre « couleurs physiologiques » et « couleurs physiques », et, surtout, pour la définition de la *sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe* [l'efficacité morale-sensible de la couleur].

l'exige telle, pour donner un plus grand caractère de vérité aux *couleurs* qui lui sont voisines. M. de Piles, *Cours de Peint. par princ.*, p. 304. La couleur locale est soumise à la vérité et à l'effet des distances ; elle dépend donc d'une vérité tirée de la perspective aérienne.

COULEUR (*belle*), se dit *en peinture* de tous les objets bien coloriés, mais particulièrement en parlant des ciels, lointains, arbres, draperies, *etc.* C'est un terme que l'on substitue à celui de *bien colorié*, dont on ne se sert guère qu'en parlant des carnations⁵¹.

On disait, donc, que la couleur (*coloris* et *belle couleur*) « donne la vie aux êtres » de la représentation. Le « bien colorié », alors, a rapport avec le *sentiment de plaisir* qu'éprouve le sujet devant la beauté en couleurs de la « carnation » des figures, le « sentiment de la chair », la vie, justement, des corps dont on parle dans la lettre à M. Grimm du *Salon de 1765*, pour dire ce que le critique a *appris, connu* par la vision des tableaux. Diderot n'utilise que des verbes de connaissance :

J'ai *conçu* la magie des ombres et des lumières ; j'ai *connu* la couleur ; j'ai *acquis* le sentiment de la chair...⁵².

C'est, finalement, le sentiment de plaisir lié à cette doctrine du *coloris-couleur*⁵³ — la *jouissance de l'œuvre* racontée en termes de fusion entre l'espace figuratif colorié de la vision et le temps subjectif de l'expérience connue — qui établit la liaison du *pur* sentir et du *pur* comprendre sur laquelle repose la dynamique constructive de la critique dans les *Salons*⁵⁴.

5. Aisthesis et fonction cognitive de la *téchne*. Bases épistémologiques

Or, en regardant et décrivant un tableau dans sa « vie » propre, fixée, *connue* dans ces couleurs de la chair, il arrive que le sujet-spectateur franchisse le pas fondamental d'un travail scientifique : l'observation même devient une forme générale de *compréhension* de la vérité du phénomène observé, compréhension toujours provisoire et modifiable. L'observation technique de la couleur, en toutes ses spécifications de degré et de sens, est déjà, en elle-même, une forme de la vérité phénoménale. On s'explique ainsi l'insistance par laquelle dans les *Salons* Diderot parle — en en tissant des louanges même excessives — de l'être-vrai de Chardin

51. *Enc.* IV, p. 333a.

52. *Salon de 1765*, p. 22 (mes italiques).

53. V. les considérations que fait J.-P. Changeux, *Raison et plaisir*, Paris, O. Jacob, 1994, pp. 123-133, sur « Le nerf de l'art » du point de vue des sciences cognitives ; et pp. 138-141 ss. : « De Diderot à Freud : une continuité de pensée ».

54. Cf. Becq, *Genèse de l'esthétique française*, pp. 679-682, sur la fonction cognitive d'une nouvelle « forme de sensibilité apte à coexister avec les comparaisons du jugement de goût, qu'elle auréole pour ainsi dire d'une sorte de vibration affective ».

(1699-1779), Vernet et Louthembourg (1740-1812), comme des trois grands maîtres coloristes. Leurs tableaux permettent, plus que tout, la refondation continue de l'expérience visuelle des objets, de leur vie en couleurs et des situations dramatiques représentées, sans imiter mais en donnant à comprendre la « vérité de la chose » :

Vous venez à temps, Chardin, pour récréer mes yeux que votre confrère Challe avait mortellement affligés. Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes ! qu'elles parlent éloquentement à l'artiste ! tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature, la science de la couleur et l'harmonie ! Comme l'air circule autour de ces objets ! La lumière du soleil ne sauve pas mieux les disparates des êtres qu'elle éclaire. C'est celui-là qui ne connaît guère de couleurs amies, de couleurs ennemies ! S'il est vrai, comme le disent les philosophes, qu'il n'y a de réel que nos sensations ; que ni le vide d'espace, ni la solidité même des corps n'est peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons ; qu'ils m'apprennent, ces philosophes, quelle différence il y a pour eux à quatre pieds de tes tableaux entre le Créateur et toi ?⁵⁵.

Encore s'agit-il, bien entendu, par cette exaltation de l'objectivité du peintre de *génie*⁵⁶ dressée contre les thèses sensualistes de Condillac⁵⁷, d'une vérité d'*expérience* qui se fait jour dans la représentation, et pourtant d'une expérience inusitée⁵⁸, d'aspects significatifs et nouveaux — *essentiels* — du monde des choses communes, par rapport au contexte historique de l'artiste et de ses spectateurs⁵⁹. Grâce à la « magie du faire »

55. *Salon de 1765* cit., p. 117.

56. Cf. J. Chouillet, *La « promenade »* cit., p. 130 ss. sur le rôle de « divinité laïque » qu'est le génie dans l'esthétique de la *Promenade*. Cf. aussi S. S. Bryson, « Diderot and Kant, or the construction of "truth" », dans *Papers on language and literature*, n° 21, 1985, pp. 370-382, sur le voisinage avec la conception kantienne du génie qui donne les règles à l'art (comme un dieu les donnerait à la nature).

57. Cf. Diderot, *Essais sur la peinture* cit., pp. 678-681 et *Pensées détachées sur la peinture*, pp. 799-813 et 771 : sur le problème de la différence entre couleurs « amies et ennemies ». Le sens de la référence à l'unification de la dimension visuelle, chez Chardin, est évident : la couleur est *une* parce que l'opération technique réussie fond les côtés subjectif et objectif de la perception, en laissant oublier au spectateur la différence psychophysiologique.

58. Cf. Goodman-Elgin, *Esthétique et connaissance*, p. 74 : « Les œuvres fonctionnent quand elles informent la vision. Informer n'est pas ajouter de l'information, mais former, reformer ou transformer la vision ».

59. Cf. *Salon de 1765*, p. 117 : « Chardin est si vrai, si vrai, si harmonieux, que quoiqu'on ne voie sur la toile que la nature inanimée, des vases, des tasses, des bouteilles, du pain, du vin, de l'eau, des raisins, des fruits, des pâtés, il se soutient, et peut-être vous enlève à deux des plus beaux Vernet, à côté desquels il n'a pas balancé de se mettre. C'est, mon ami, comme dans l'univers, où la présence d'un homme, d'un cheval, d'un animal, ne détruit point l'effet d'un bout de roche, d'un arbre, d'un ruisseau. Le ruisseau, l'arbre, le bout de roche, intéressent moins sans doute que l'homme, la femme, le cheval, l'animal ; mais ils sont également vrais ».

(*téchne*), chez Chardin, la *chose* de ce contexte trouve parole devant et pour un spectateur, se soustrayant au *continuum* de la vie quotidienne, en se fixant dans l'instant unique, « charnel », essentiel de la représentation.

Celui qui observe un tableau, selon Diderot, se trouve, rappelons-le, au théâtre, en face d'une mise en scène. Les événements peuvent être tout à fait communs — le drame bourgeois d'un *Père de famille* ou d'un *Fils naturel* — cependant, ici sur la toile ils deviennent significatifs, porteurs d'un sens pour un parterre collectif, le public, qui les contemple dans un instant unique, dans l'espace du tableau (thèse du *Lacoon* de Lessing), mais qui les replace, aussi, dans un instant, pour ainsi dire *double, par rapport au sujet, puisqu'il est interne et externe au temps de son expérience*; et justement là, l'on instaure leur valeur universelle durable, comme étant des objets d'une « tromperie » intentionnelle⁶⁰.

La *mimèsis* : *ut pictura poesis* (Horace). Diderot requiert du peintre la même chose, mais il va aussi au-delà : *ut theatrum pictura*, qu'il y ait du drame, un événement historique qui fasse de la place, dans la toile, à un instant redoublé à l'infini, à la présence « divine » (ou « démoniaque »⁶¹), à l'acte immanent *reproducteur* du sujet qui l'observe et le revit dans la continuité intemporelle de l'« esprit ». Un esprit *rêveur*, tel qu'il se montre dans l'éblouissante description du *Corésus et Callirhoé* de Fragonard, au *Salon de 1765*, en cinq fragments imagés qui retracent l'histoire possible de l'événement pictural. La signification *morale* d'un tableau est alors évoquée dans le discours critique, avec la demande qu'une représentation soit, avant tout, *spectacle instructif*; elle n'a rien de moraliste et peut se réduire à ce fait : les œuvres d'art *doivent bien fonctionner* dans la réalité de ceux qui en font l'expérience, en éprouvant les effets pour la « recreation » de leurs univers visuels-cognitifs.

Rien de plus, mais rien de moins non plus. La « vérité de la chose » qu'un tableau re-présente et que la couleur de la chair laisse comprendre, devient, de ce point de vue, une forme de réduction phénoménologique à l'essence du visuel. Essence *historique*, racontable en tant que contenu d'un événement singulier (la « promenade »), d'après l'étymologie d'*istorèin* : un « voir » les faits en première personne, examiner, observer et explorer les choses qui se passent sous nos yeux — le spectacle de l'histoire naturelle humaine se transforme en matière du discours littéraire qui le décrit, comme du pictural qui le figure et du théâtral qui le met en

60. Cf. J. Chouillet, *La « promenade »* cit., pp. 131-139 : « L'instant et la durée », p. 133 : « Le *Salon de 1765* mettait en évidence l'hypothèse selon laquelle l'instant est fils de la durée. Celui de 1767 va plus loin encore en montant ce scénario de la Promenade, d'où il ressort que l'instant est une pure fiction et que la seule réalité concevable aux yeux d'un philosophe est le flux continu, qui entraîne toutes choses vers leur transformation, leur déperissement et leur mort, prélude à de nouvelles naissances. Il n'y a pas d'unité de temps parce qu'il n'y a pas d'instant. Ce fantôme a disparu ».

61. Cf. R. Kempf, *Diderot et le roman, ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, 1976.

scène. Les trois niveaux de l'« esthétique » de cette expérience de la vie, synthétisés en une vision philosophique supérieure, font œuvre d'interprétation de la nature⁶².

Le lien entre les thèmes exposés ci-dessus, la « couleur », la « vie », la *téchne*, la « vérité de la chose », la « nécessité universelle » etc., revient avec une certaine fréquence dans les *Salons*, les *Essais* et les *Pensées détachées* ; il semble, d'ailleurs, constituer le dénominateur commun des derniers écrits de Diderot sur la peinture et les arts⁶³. Que la méthode de la critique d'art dût se conformer aux principes de l'épistémologie biologique et de la connaissance expérimentale du monde des corps physiques, c'est un résultat auquel le philosophe parvient à travers l'étude de l'histoire naturelle, par le truchement de Buffon, Lucrèce, Newton, Maupertuis.

L'expérience du « drame bourgeois » et des machines encyclopédiques fournit à Diderot, en outre, les premiers éléments du passage méthodique du domaine de la loi mécanico-organique de la vie à celui de la *règle* de cette œuvre d'art vivante, totale⁶⁴. Alors, une fois reconnu que la loi de nature,

62. Cf. Ernst Gombrich, *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1982, chap. IV : « La découverte du visuel par le moyen de l'art », pp. 81-82. La recherche de Diderot s'inscrit au sommet du processus historique d'acquisition du « sens du naturel », dont Gombrich parle, à propos des réflexions d'artistes et scientifiques commencées avec le *Rinascimento*. Le sens de la « nature », la « conquête de la réalité » et de l'exactitude de son image, sont un produit de l'Humanisme italien et de la première révolution scientifique : « Le goût est une chose, l'histoire en est une autre. Il ne fait pas de doute que le monde antique a vu l'évolution de l'art essentiellement comme un progrès, comme la conquête de cette habileté dans l'art de la *mimèsis* — dans l'imitation — que l'on considèrerait dans ce temps-là comme la base même de l'art. Opinion que partageaient les maîtres de la Renaissance. Léonard de Vinci était tout aussi convaincu de cette valeur accordée à l'illusion que le fut Giorgio Vasari, le chroniqueur de l'art de la Renaissance qui exerça la plus grande influence. Celui-ci était persuadé qu'en retraçant l'évolution accomplie par l'interprétation plausible de la nature, il ne faisait que décrire le cheminement de la peinture vers la perfection. Il va sans dire que cette évolution, dans l'art occidental, ne s'est pas achevée avec la Renaissance. Ce processus de conquête de la réalité par le moyen de l'art s'est poursuivi, à une allure inégale, au moins jusqu'au XIX^e siècle ». Mais Gombrich oublie, bizarrement, les théories diderotiennes dans des chapitres centraux : « L'action et l'expression dans l'art occidental » ou « L'image visuelle ».

63. Cf. encore sur Chardin, le *Salon de 1767*, in DPV, XVI, pp. 173-174 : « On dit de celui-ci qu'il a un technique qui lui est propre, et qu'il se sert autant de son pouce que de son pinceau. Je ne sais ce qui en est. Ce qu'il y a de sûr, c'est que je n'ai jamais connu personne qui l'ait vu travailler. Quoi qu'il en soit, ses compositions appellent indistinctement l'ignorant et le connaisseur. C'est une vigueur de couleur incroyable ; une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie du faire à désespérer, un ragout dans l'assortiment et l'ordonnance. Éloignez-vous, approchez-vous, même illusion. Point de confusion, point de symétrie non plus, point de papillotage. L'œil est toujours récréé, parce qu'il y a calme et repos. On s'arrête devant un Chardin, comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais ».

64. Cf. Else-Marie Bukdahl, *Diderot entre le « modèle idéal » et le « sublime »*, in DPV, XVI, pp. 3-17. Dans l'approfondissement du passage du naturel de la science physique à l'artificiel de la *téchne* artistique l'expérience de la « Description des arts » joue un rôle essentiel. Les analyses des productions et des formes de l'art dramatique, les deux

« la loi de nécessité de nature », donne la règle à l'art, dans la reproduction de ses « charmes », grâce au technique, le *critique* qui juge les œuvres ne pourra pas faire abstraction de l'emploi des mêmes instruments que l'homme utilise pour en avoir, de ce « naturel », le concept : la science physique et les procédures méthodiques de l'analyse⁶⁵.

Paolo QUINTILI
Université de Rome II

écrits de critique qui accompagnent les pièces, l'*Entretien sur le Fils naturel* (1757) et le discours *De la poésie dramatique* (1758), sont le premier essai, au concret, de cette méthode descriptive, dans le domaine des arts non-mécaniques ; mais là, Diderot en posait simplement les idéaux. Dans les travaux sur la peinture, surtout les *Salons*, la *pratique* de la description des œuvres dans leurs parties, en termes d'expérience reproductive, de leur ordonnance et composition en un tout vivant, devient opérationnelle.

65. Cf. l'article BEAU, dans *OE*, p. 421. Diderot présente à l'artiste cette nécessité *analytique*, contre les doctrines classiques de la « belle nature » : « Qu'est-ce donc qu'on entend, quand on dit à un artiste : *Imitez la belle nature* ? Ou l'on ne sait ce qu'on commande, ou on lui dit : Si vous avez à peindre une fleur, et qu'il vous soit d'ailleurs indifférent laquelle peindre, prenez la plus *belle* d'entre les fleurs (...) si vous avez à peindre un objet de la nature, et qu'il vous soit indifférent lequel choisir, prenez le plus *beau*. D'où il s'ensuit : 1° que le principe de l'imitation de la belle nature demande l'étude la plus profonde et la plus étendue de ses productions en tout genre ; 2° Que quand on aurait la connaissance la plus parfaite de la nature, et des limites qu'elle s'est prescrites dans la production de chaque être, il n'en serait pas moins vrai que le nombre des occasions où le plus *beau* pourrait être employé dans les arts d'imitation, serait à celui où il faut préférer le moins *beau*, comme l'unité à l'infini ; 3° Que quoiqu'il y ait en effet un *maximum* de *beauté* dans chaque ouvrage de la nature, considéré en lui-même (...) cependant il n'y a ni *beau* ni *laid* dans ses productions, considérées relativement à l'emploi qu'on en peut faire dans les arts d'imitation ». Cf. Modica, *op. cit.*, pp. 32-45 et 60-61, sur le « principe d'imitation » et ses diverses significations à l'époque de l'*Encyclopédie*.