Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

44 | octobre 2009
Sur un Air d'Encyclopédie

L'Oeil Révolté, les Salons de Diderot

Odile Richard-Pauchet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/4590>

DOI : 10.4000/rde.4590

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2009

Pagination : 243-246

ISBN : 978-2-9520898-1-4

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Odile Richard-Pauchet, « *L'Oeil Révolté, les Salons de Diderot* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 44 | octobre 2009, mis en ligne le 13 octobre 2009, consulté le 30 juillet 2021.
URL : <http://journals.openedition.org/rde/4590> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.4590>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2021.

Propriété intellectuelle

L'Oeil Révolté, les Salons de Diderot

Odile Richard-Pauchet

RÉFÉRENCE

Stéphane Lojkine, Nîmes, Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2007, 476 p.

- 1 Les *Salons* de Diderot, oeuvre portée au concours de l'Agrégation de Lettres 2007-2008¹ puis à celui de l'ENS-LSH cette année, a suscité une floraison d'ouvrages de synthèse ou de travaux collectifs qui, malgré leur sérieux, n'ont pas toujours fait preuve d'une connaissance approfondie du philosophe lui-même, et de la densité de la pensée critique à l'oeuvre dans cet ouvrage majeur de l'esthétique européenne. Au sein de cette floraison on retiendra pourtant, comme un futur classique, le travail exceptionnel de Stéphane Lojkine, *L'Oeil Révolté, les Salons de Diderot*.
- 2 C'est à double titre un des livres les plus aboutis sur les *Salons* que nous livre Stéphane Lojkine ; d'une part parce que son interprétation de l'esthétique diderotienne, depuis une thèse volumineuse soutenue en 1993², s'est assouplie, resserrée en une démonstration claire, solide, convaincante ; d'autre part, parce que l'étude se rend presque³ parfaitement accessible à qui s'interroge sur l'intelligibilité de l'art et l'apport décisif de Diderot en cette affaire, mais aussi sur la place de cette oeuvre dans l'économie générale du parcours diderotien. Ce n'est pas en effet l'apprenti critique d'art qui est dévoilé ici, en une fresque qui retracerait l'erratique carrière de l'encyclopédiste débauché par Grimm (Diderot « pigiste » à la *Correspondance littéraire*). C'est une réflexion complexe sur les mobiles qui ont encouragé chez le philosophe cette écriture inadvertante, au carrefour de la vocation théâtrale et de la voie épistolaire, produisant ce chef d'oeuvre bizarre qui éclaire rétrospectivement et d'une même lumière tous les chemins ouverts auparavant.
- 3 L'étude s'ouvre avec élégance sur un exposé plein d'érudition concernant les conditions de possibilité et de pérennité de cette « Biennale des arts » appelée Salon, du nom de la salle carrée où elle s'expose au Louvre depuis le règne de Louis XIV. Elle établit clairement ce que sont les enjeux de la peinture à l'époque de Diderot et la crise des

genres qu'elle subit, comme la littérature, en cette période de contestation et de mutation. On n'en perçoit que mieux l'urgence, habilement exploitée par Diderot, que peut ressentir un intellectuel de l'époque à « théoriser empiriquement » les formes de lecture d'une oeuvre d'art, afin d'éviter qu'une confusion totale des valeurs et des méthodes ne vienne broyer la perception d'un spectateur égaré entre les théories de la Renaissance, les coups de force d'un Le Brun, dont les préceptes perdurent à travers des conférences pieusement recueillies, et les timides audaces de certains amateurs contemporains.

- 4 Importance de l'accrochage des tableaux, conditions de rédaction des textes de Diderot à partir du livret de l'exposition, invention littérale de la description moderne sur le modèle d'un dispositif scénique conçu comme un génial pis-aller, toutes ces données primitives présidant à l'écriture des *Salons* sont examinées et décryptées. Stéphane Lojkin, pour définir au plus juste le projet diderotien, va jusqu'à réactiver l'ancien concept rhétorique d'*ekphrasis*, antique évocation de l'oeuvre d'art tenant lieu d'éloge à l'artiste, et quasi oeuvre d'art à son tour. Loin d'envisager la simple description factuelle, topographique du tableau ou de la statue, dans une attitude de soumission à l'artiste qui s'apparenterait à notre moderne « objectivité », Diderot conçoit en effet son rôle comme équivalent au geste créateur, « comme écriture de l'immortalité, comme transfusion d'un génie dans l'autre, comme performance qui, rendant les oeuvres présentes, les transmettra à la postérité »⁴.
- 5 L'auteur de l'essai prend le parti de passer en revue, tel le salonnier lui-même, un certain nombre d'oeuvres, afin d'expliquer les principales méthodes et valeurs picturales à l'honneur à l'époque de Diderot, que son art poétique contribue à qualifier ou disqualifier : ainsi le choix du « moment » par le peintre, retenu comme point d'aboutissement de l'action par la tradition classique, mais redéfini empiriquement par Le Brun (c'est l'exemple de *La Mante* de Poussin) comme le regroupement d'actions intelligibles à partir d'un instant pertinemment retenu par le peintre. Diderot en vient à disjoindre les techniques dont disposaient respectivement les arts de la représentation et de la narration (dont l'Histoire fait partie), et à s'attaquer au grand mythe de l'*Ut Pictura Poesis* autrefois transmis par Horace dans une cacophonie épistémologique assez spectaculaire : de ce point crucial Lojkin fait avec bonheur l'habile synthèse, tant il est réjouissant d'introduire un peu de clarté au sein du désarroi théorique où se sont enfoncés les artistes du temps. Où l'on apprend que ni la poésie ni la peinture ne constituent le modèle l'une de l'autre, mais se sont successivement instituées, à la faveur de savoureux quiproquos, l'autorité esthétique et régulatrice des autres arts. Ce qui laisse toute liberté à un Diderot qui en est avide, d'imaginer de nouvelles constructions et des types d'analyse qui feront école.
- 6 Le modèle théâtral, à l'époque de Diderot et en partie à son initiative, a déjà pris le relais de la poésie pour entrer en concurrence avec la peinture. La perception du public est imprégnée de cette double référence, dont les métaphores se croisent étrangement : on ne se lasse pas, au théâtre, de voir jouer les « tableaux scéniques » de Voltaire, de même qu'au quotidien, dans la conversation, l'écriture ou le discours, on « joue à peindre » ses émotions. Mais le théâtre de Diderot, contrairement à celui de Voltaire, travaille consciemment sur ces inversions de registre, et accuse le trait. Stéphane Lojkin montre parfaitement comment ce nouveau théâtre, mieux qu'un réservoir rhétorique de figures prêtes à l'emploi, fournit une *grammaire* évolutive à la peinture. Et comment l'écrivain trouve dans son activité de critique, mieux qu'un exutoire à sa

frustration d'auteur dramatique, un cadre esthétique permettant de projeter et de penser des mises en scène, de tester des effets tant spatiaux que temporels, dès lors qu'il a fait l'expérience que le quatrième mur de la scène équivaut à celui du tableau.

- 7 S. Lojkin évoque alors avec fascination, à travers les tableaux peints et repeints par Diderot, une société en représentation, parfois même en dépréciation de soi-même. La disqualification du modèle religieux laisse en effet dans les mises en scène profanes une béance théorique, où l'unique référence au modèle théâtral creuse un abîme idéologique sans remède (*La Famille de La Rochefoucauld* par Roslin). Ce modèle théâtral en revanche fait merveille dans les sujets mythologiques, particulièrement porteurs d'interprétations polysémiques (au bonheur de la psychanalyse), ainsi que dans les scènes de genre qui en appellent à l'émotion du spectateur. Invité, comme au théâtre, à participer, à se projeter dans l'action, le visiteur (ou le simple lecteur des *Salons*) voit naître en lui sa vocation critique. Séduit ou *révolté*, son œil ne reste plus jamais indifférent, plus jamais prisonnier du credo d'un pouvoir en berne ou d'une religion servile. De ce point de vue, Stéphane Lojkin décrit les dispositifs extrêmement subtils opérés par les mises en scène picturales, mais surtout révélés par l'intuition géniale de Diderot qui pense lui-même depuis toujours ses scénarios littéraires et dialogiques de façon interactive, en faisant la part belle au lecteur, à l'interlocuteur ou au spectateur. Il en est ainsi, chez Fragonard, du procédé du « quart de tour », décrivant l'attitude surprenante d'un personnage autour duquel le peintre a construit toute l'originalité du tableau, et a investi le spectateur du soin de la révéler, à l'aide de cette « clef stylistique » comme à lui tendue⁵.
- 8 Dans le même temps où ce génie de l'interprétation qu'est Diderot flatte nos (mauvais) penchants à l'interprétation géniale, l'on peut soupçonner Lojkin de se livrer un peu trop volontiers à cette activité onirico-critique à laquelle le philosophe s'est plus d'une fois naïvement (?) soumis. Mais qui en voudra donc à l'auteur de l'essai, de croire entendre dans ce « coup de battoir » donné par l'une des trois blanchisseuses de Joseph Vernet (*Les Occupations du rivage*, 1767, tableau mentionné dans la « Promenade Vernet »), le coup d'arrêt porté par Antoinette Champion (épouse de Diderot et ancienne blanchisseuse), à une rêverie érotique dont le support serait Sophie, « l'amante idéale » ?
- 9 De l'auteur de l'essai, ou de Diderot, lequel développe les rêves les plus fous au contact de la plus sage des peintures ? Il faut probablement combiner plusieurs clefs pour parvenir au sanctuaire complexe que constitue l'imaginaire de l'écrivain. Et si l'on veut résolument prendre appui sur la biographie, repérer notamment ce qui, devant ces trois blanchisseuses, déclenche véritablement la vision onirique. On se rappellera la façon dont le rêve opère, selon Freud, par *déplacement* et *condensation*. Sophie Volland a deux soeurs, les trois femmes sont aimées, admirées de Diderot, parfois même fantasmées sous la forme mythologique des *Trois Grâces*. Ici, les trois blanchisseuses *condensent* à la fois le trio Volland et l'activité de l'épouse, ancienne blanchisseuse, ancienne passion de Diderot, *déplaçant* Sophie dans un passé lointain, celui de la bohème et de la jeunesse du philosophe, concentrant en un raccourci singulier les émotions les plus fortes de sa vie. Il y a bien là en effet une *vision* à laquelle Diderot ne pouvait échapper.

NOTES

1. *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, nouvelle édition.
2. Stéphane Lojkin, *Le Dialogue et l'image, Essai sur la poétique de Diderot dans les années 1760*, sous la direction de Georges Benrekassa, Paris 7, 1993, 787 p.
3. On regrettera en effet l'absence d'index à cet ouvrage foisonnant en noms propres et noms d'oeuvres, tant littéraires que picturales.
4. *L'Oeil révolté*, *op. cit.*, p. 105-106.
5. Voir ce que Stéphane Lojkin nomme « *Le quart de tour du Corésus* », *op. cit.*, p. 347, à propos du morceau de réception à l'Académie de Fragonard, *Corésus et Callirhoé*, 1765.