Le musée imaginaire de Diderot

Diderot's imaginary museum

Élise Pavy-Guilbert

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5282>

DOI : 10.4000/rde.5282

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2015

Pagination : 15-44

ISBN : 978-2-9520898-8-3

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Élise Pavy-Guilbert, « Le musée imaginaire de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 50 | 2015, mis en ligne le 25 novembre 2017, consulté le 31 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5282> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5282>

Propriété intellectuelle

Élise PAVY-GUILBERT

Le musée imaginaire de Diderot

Cette¹ recherche est née de la curiosité suscitée par l'évocation, dans les *Salons*, de nombreuses œuvres d'art en marge des toiles et des sculptures exposées, et que la mémoire visuelle des abonnés à la *Correspondance littéraire*, comme celle du lecteur moderne, devait parvenir à convoquer. Lorsqu'il se rend à l'exposition royale au Salon carré du Louvre, qu'il critique les tableaux, sculptures, dessins et gravures de ses contemporains, Diderot se réfère sans cesse à des modèles, les chefs-d'œuvre les plus célèbres de l'école italienne et française, ainsi que des écoles du nord. Il examine l'œuvre exposée à travers une image mentale, souvent floue et imprécise, jugeant ainsi à l'aune du souvenir. Les toiles de Vien, Deshayes, van Loo et tant d'autres sont comparées et confrontées à celles de Raphaël, du Corrège, de Rubens, Berghem et Rembrandt, de Poussin et Le Sueur. Ces peintres et leurs images instruisent le procès des œuvres exposées et obnubilent la pensée du salonnier. Les plus grandes rivales des œuvres dévoilées au Salon carré sont celles de ce « musée imaginaire ». Ce faisant, Diderot confronte le « devenant » et le « devenu » : il rapproche « un système fondé sur des principes théoriques glânés chez des artistes universellement reconnus et l'observation d'œuvres pour lesquelles il faut découvrir un principe vital »². Deux disciplines nouvelles au XVIII^e siècle, l'histoire de l'art et la critique d'art, sont ainsi réunies. Deux discours rivaux sont entremêlés : celui de l'Académie – qui édicte les règles techniques du beau et transmet son histoire, à

1. Cet article est le fruit de recherches entreprises à l'occasion d'une communication au colloque *Diderot et les arts*, Collège Universitaire Français de Saint-Petersbourg, 22-23 mars 2013 et de pistes esquissées dans la conclusion de *L'Image et la langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris, Classiques Garnier, « L'Europe des Lumières », 2014. Merci à Stéphane Lojkin de son aide pour les images.

2. C'est la distinction d'Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art – dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, Thomas de Kayser (trad.), préface de Thomas W. Gaehtgens, Paris, ENSBA, 2005, « Histoire de l'art et critique d'art », p. 31 et « Critique d'art et théorie de l'art », p. 33.

travers des conférences et des biographies d'artistes – et celui des salonniers, « journalistes » avant l'heure, qui souhaitent donner leur sentiment sur l'art du temps, même s'ils se réfèrent volontiers, sur le mode comique, aux modèles anciens, en inventant des « Dialogues de morts » dans lesquels ils feignent de visiter l'exposition avec les mânes d'Apelle, de Raphaël ou de Poussin³. Dans les *Salons*, Diderot revêt pour les abonnés de la *Correspondance littéraire de Grimm* ces deux rôles : le critique d'art et l'historien de l'art⁴. Que le philosophe soit dépendant de l'histoire de l'art et des concepts du passé, voilà qui est certain. Ce qu'il en est en revanche de l'orientation de son regard, sous l'angle de schèmes mémoriels, c'est là une question peut-être moins étudiée⁵. Elle appelle à son tour une série d'interrogations : quelles sont les œuvres d'art choisies par Diderot pour développer l'univers imaginaire des *Salons* ? Quelle force souhaitait-il donner à ces références ? À quoi servent les analogies descriptives ainsi créées ? Qu'il y ait chez Diderot la volonté d'évaluer l'art de son époque au prisme d'un « musée imaginaire », qu'il assume la claire conscience de ce dédoublement entre l'exposition réelle et celle qui est inventée, que ce soit là même que se joue en définitive le sens des *Salons*, c'est ce que nous souhaiterions prouver.

Cette notion de « musée imaginaire » est empruntée bien sûr à Malraux. C'est le titre de la première partie de son ouvrage consacré à l'art. L'idée principale se résume en ces termes : nos connaissances artistiques sont nécessairement plus étendues que nos musées⁶. Chaque lieu qui rassemble des œuvres d'art, « où l'œuvre d'art n'a plus

3. *Collection de pièces sur les Beaux-Arts imprimées et manuscrites, recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et M. Deloynes, par Georges Duplessis*, dite « Collection Deloynes », 63 tomes en 65 volumes, 2069 pièces, Paris, BnF site Richelieu, Cabinet des Estampes et des Photographies. Cette collection recense tous les textes parus sur les expositions de peinture de 1673 à 1808. Voir en particulier *Collection Deloynes*, tome X, pièce 143, *L'Ombre de Raphaël, ci-devant peintre de l'Académie de Saint Luc, à son neveu Raphaël, élève des écoles gratuites de dessin, en réponse à sa lettre sur les peintures, gravures et sculptures exposées cette année au Louvre* et tome XII, pièce 288, *Apelle au Salon*.

4. Voir l'article d'Annie Becq, « Diderot historien de l'art ? », *Dix-huitième siècle*, n° 19, 1987, p. 423-438.

5. Jean Seznec en avait commencé l'étude dans un travail intitulé « Le musée de Diderot », Paris, *Gazette des Beaux-Arts (GBA)*, tome LV, mai-juin 1960, p. 343-356, examinant certaines toiles que Diderot avait en tête. Voir aussi les travaux d'Else Marie Bukdahl et notamment « Les problèmes d'identification des œuvres d'art dans les *Salons* », *Éditer Diderot, SVEC*, n° 254, Oxford, The Voltaire Foundation, 1988, p. 343-350 ainsi que les recherches d'identification des œuvres menées par Stéphane Lojkine sur son site *ut pictura* 18.

6. Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, La Galerie de la Pléiade, 1951, première partie « Le musée imaginaire », p. 13.

d'autre fonction que d'être œuvre d'art », suscite un questionnement, une méditation profonde, car « la réunion de tant de chefs-d'œuvre, mais d'où tant de chefs-d'œuvre sont absents, convoque dans l'esprit *tous* les chefs-d'œuvre ». Et Malraux de s'interroger : « comment ce possible mutilé [qu'est l'exposition ou le musée] n'appellerait-il pas tout le possible⁷ ? » Parcourir l'exposition et en détailler précisément les œuvres conduit inmanquablement à les mesurer à toutes les images présentes en pensée. Or cette « opération intellectuelle », souligne encore Malraux, « s'oppose foncièrement à l'abandon qui permet seul la contemplation »⁸. La critique d'art de Diderot oscille ainsi entre contemplation et intellection. Le « musée imaginaire » est un espace mental, formé par la circulation matérielle des œuvres d'art, qui transitent et peuvent être admirées dans des lieux instables, cabinets et galeries de collectionneurs, ou grâce à des reproductions, par la gravure et le dessin. C'est un espace universel à sa manière, car le « musée imaginaire » est la somme des goûts dominants d'une époque donnée, légèrement altérés par des choix plus originaux, plus individualisés, pour des œuvres qui ont marqué une personnalité. Si Diderot se souvient des toiles et des sculptures des grands maîtres, souvent érigées en modèles, c'est pour illustrer et théoriser ses propres idées par le biais de l'image mémorielle.

« *Musée imaginaire* » et *circulation de l'art*

Le « musée imaginaire » est composé par la circulation concrète des œuvres d'art. C'est en quelque sorte un lieu de communion, qui consacre la mémoire collective. Il reflète le goût d'un siècle. Pour Malraux, « notre relation avec une œuvre d'art est rarement tout à fait indépendante de la place qu'occupe celle-ci dans l'histoire »⁹. Mais il y a plus : il est de l'essence même du chef-d'œuvre de maintenir non pas « un monologue souverain », mais « un invincible dialogue »¹⁰ avec les autres œuvres d'art – qu'elles soient passées, présentes ou futures. On sait que la naissance de l'exposition royale au Salon carré¹¹ va de pair

7. *Idem.*

8. *Ibid.*, p. 12.

9. *Ibid.*, p. 50.

10. *Ibid.*, p. 67

11. Après la fondation de l'Académie royale de peinture, de sculpture et d'architecture en 1648, Colbert décidait de créer une exposition qui eut d'abord lieu en plein air dans la cour du Palais-Royal puis dans la grande galerie du Louvre. À partir de 1737, elle trouva son lieu définitif, le Salon carré du Louvre, et progressivement son rythme,

avec l'idée de créer une sorte de musée dans le palais du Louvre, voué à la formation permanente du public. L'article LOUVRE de l'*Encyclopédie* fait mention de ce projet¹². Rassembler les peintures, sculptures, gravures et tapisseries des artistes parmi les plus doués de leur génération, tous membres de l'Académie royale, était donc une façon de faire implicitement immédiatement appel aux leçons de leurs aînés. D'emblée, la genèse de la sphère artistique publique devait servir une politique culturelle que le public devenait pourtant à même de contester¹³.

Voir/échanger

Comprendre le musée imaginaire de Diderot nécessite de répondre à une première question : qu'avait vu Diderot en marge des expositions royales ? Quelles œuvres d'art connaissait la quinzaine de prestigieux abonnés de la *Correspondance littéraire*, tissant le réseau d'une culture commune à la noblesse et à l'élite européennes ? Et plus largement, qu'avaient-vu les critiques et les théoriciens de l'art du XVIII^e siècle, dont les réflexions demeurent pour nous révélatrices ou significatives d'un siècle, et dont nous supposons qu'ils parlent des mêmes œuvres que nous, que leurs références sont les nôtres ? Diderot

non plus annuel mais bisannuel. Sur l'histoire des premières expositions, voir Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, « Klincksieck Études », 2004, « Question 6. Dans quelles circonstances les premières expositions de l'Académie ont-elles lieu ? ».

12. Voir Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, André Jacquesson (trad.), Paris, Macula, 2000, « VI. La peinture et les politiciens », p. 199. L'idée du musée dans le palais du Louvre vient de La Font de Saint-Yenne. L'article LOUVRE, rédigé par Jaucourt, fait mention de ce projet que Marigny, surintendant des Bâtiments du Roi et frère de Madame de Pompadour, remet d'actualité en 1768. Article LOUVRE, ENC, IX, 707 : « L'achèvement de ce majestueux édifice, exécuté dans la plus grande magnificence, reste toujours à désirer. On souhaiteroit, par exemple, que tous les rez-de-chaussée de ce bâtiment fussent nettoyés & rétablis en portiques. Ils serviroient ces portiques, à ranger les plus belles statues du royaume, à rassembler ces sortes d'ouvrages précieux, épars dans les jardins où on ne se promène plus, & où l'air, le tems & les saisons, les perdent & les ruinent. Dans la partie située au midi, on pourroit placer tous les tableaux du roi, qui sont présentement entassés & confondus ensemble dans des gardes-meubles où personne n'en jouit. On mettroit au nord la galerie des plans, s'il ne s'y trouvoit aucun obstacle. On transporteroit aussi dans d'autres endroits de ce palais, les cabinets d'Histoire naturelle, & celui des médailles. »

13. Voir Thomas Crow, *La Peinture et son public*, op. cit. et *Le Public et la politique des arts au siècle des Lumières* : célébration du 250^e anniversaire du premier Salon de Diderot en 1759, Christophe Henry, Daniel Rabreau (dir.), Paris-Bordeaux, Annales du Centre Ledoux, tome VII, 2011.

visite les expositions royales et fréquente également les collections d'art privées parisiennes les plus importantes de son époque : la collection du cabinet du Roi au Palais de Versailles ; la galerie du Régent, le duc d'Orléans, au Palais-Royal ; celles de Watelet, de La Live de Jully, beau-frère de M^{me} d'Épinay, rue de Richelieu, de Tronchin, de d'Holbach ; les collections enfin de Gaignat et du baron de Thiers, héritier de la galerie Crozat¹⁴. Grâce à l'édition de certains inventaires et à plusieurs travaux, on connaît la liste relativement précise des tableaux et des sculptures qui composaient ces ensembles célèbres et dont certaines œuvres peuvent être contemplées aujourd'hui encore dans les salles du Louvre ou de l'Ermitage, pour ne citer que ces deux musées¹⁵. Les chefs-d'œuvre évoqués par Diderot dans les *Salons* s'y retrouvent. Diderot mentionne même, surtout dans le *Salon de 1767*, ces collections marquantes. C'est dire si le rôle des collectionneurs s'est étendu à la fin du XVIII^e siècle, et combien l'influence artistique de leur collection se fait ressentir. Diderot juge les œuvres exposées au Salon selon les modèles représentatifs du classicisme académique, se référant à Raphaël et aux Carrache, à Poussin et à Le Sueur. Mais le déplacement opéré vers les peintures du Corrège, de Rubens, du Titien et de Rembrandt est révélateur d'un profond changement dans l'air du temps, déclenché justement par les collectionneurs. Dans le *Salon de 1761*, Diderot compare Parrocel à Vien et à Rubens, puis Vien à Le Sueur, songe enfin à Raphaël (*Fig. 1 et 2*). Peintres contemporains et grands maîtres reviennent au même moment à l'esprit du salonnier. Enfin s'énonce la thèse diderotienne, sur l'importance du « musée imaginaire », et, partant, sur la force de la mémoire visuelle :

14. Sur les galeries de peinture que Diderot a fréquentées, voir aussi *Les Salons de Diderot*, Jean Adhémar et Jean Seznec (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1957, tome I, p. 18.

15. Voir notamment le *Catalogue raisonné des tableaux, groupes et figures de bronze qui composent le cabinet de feu Monsieur Gaignat, ancien secrétaire du Roi, & receveur des consignations, par Pierre Remy*, Paris, Vente, 1768, ainsi que les études de Casimir Stryienski, *La Galerie du Régent Philippe, duc d'Orléans*, Paris, Goupil, Manzi/Joyant, 1913 et de Margaret Stufmann, « Les tableaux de la collection de Pierre Crozat. Historique et destinée d'un ensemble célèbre, établies en partant de l'inventaire après décès inédit du collectionneur, 30 mai-8 juin 1740 », *GBA*, tome LXXII, juillet-septembre 1968, p. 11-144. L'article de Margaret Stufmann complète celui de Maurice Tourneux, « Diderot et le musée de l'Ermitage », *GBA*, tome XIX, avril 1898, p. 333-343 qui relève les œuvres de la collection Crozat acquises par Catherine II par l'entremise de Diderot et de Tronchin, puis conservées à l'Ermitage. L'Ermitage comporte aujourd'hui certains tableaux du cabinet de François Tronchin (cédés en 1771 à Catherine II), une grande partie de la collection Gaignat et de la collection de Crozat de Thiers.

Figure 1

Rubens, *L'Adoration des Mages* (1626-1629), Paris, Musée du Louvre, 290 × 218 cm
photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Figure 2

Raphaël, *Le Sacrifice à Lystra* (1515-1516),
Londres, Victoria and Albert Museum, 305 × 506 cm
The Royal Collection © 2015, Her Majesty Queen Elizabeth II

L'Adoration des rois de Parocel est si faible, si faible, et d'invention et de dessin et de couleur. Parocel est à Vien, comme Vien est à Le Sueur. Vien est la moyenne proportionnelle aux deux autres. Mais dites-moi, mon ami, quand on a la composition d'un sujet par Rubens présente à l'imagination, comment on peut avoir le courage de tenter le même sujet. Il me semble qu'un grand peintre qui a précédé est plus incommode pour ses successeurs qu'un grand littérateur pour nous. L'imagination me semble plus tenace que la mémoire. J'ai les tableaux de Raphael plus présents que les vers de Corneille, que les beaux morceaux de Racine. Il y a des figures qui ne me quittent point. Je les vois. Elles me suivent. Elles m'obsèdent. Par exemple, un certain Saint Barnabé qui déchire ses vêtements sur sa poitrine ; et tant d'autres. Comment ferais-je pour écarter ces spectres-là ? et comment les peintres font-ils¹⁶ ?

16. Diderot, *Salon de 1761, Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Gita May et Jacques Chouillet (éd.), Paris, Hermann, « Savoir : Lettres », 1984, tome I, p. 155-156. Les références tirées des quatre tomes des *Salons* parus chez Hermann seront désormais indiquées selon le modèle suivant : SH, tome en chiffre romain, page en chiffre arabe. Dans la note 92, p. 157, Jacques Chouillet précise : « *Le Sacrifice à Lystra* fait partie d'une série de dix cartons pour tapisserie, exécutés par Raphaël pour Léon X, dont sept sont exposés au Victoria and Albert Museum de Londres. Le personnage de premier plan qui déchire ses vêtements offre trop de ressemblance avec le Saint Paul de l'*Aveuglement d'Élymas* et de la *Prédication de Saint Paul à Athènes* pour qu'on puisse le confondre avec Saint Barnabé, nettement en retrait

Le regard de Diderot est donc orienté par la réminiscence. Le tableau « imaginaire » interfère avec le tableau exposé, comme le passé interagit avec le présent. Le « musée imaginaire » du philosophe se crée autant à partir d'œuvres qui l'ont marqué que de celles qui ont imprégné ses contemporains et qui sont évoquées, au détour d'un commentaire ou en guise de modèle, par ceux qui l'accompagnent dans ses visites. Diderot se rend au Salon et dans les collections parisiennes avec ses amis artistes – Vernet, Chardin, Vien, Cochin, Greuze, La Tour et bien sûr Falconet – qui deviennent, selon le mot de Christian Michel, ses « conseillers artistiques »¹⁷. Or Greuze est influencé par les postures théâtralisées de Le Brun, Chardin par le clair-obscur de Rembrandt, La Tour par les pastels de Mengs. Le « musée imaginaire » se construit grâce à cet assemblage de références communes. À son tour, Diderot devient « conseiller artistique », ou plutôt courtier de Catherine II : le « musée imaginaire » se transforme en musée réel pour l'impératrice. Si les derniers *Salons* – ceux de 1769, 1771, 1775 et 1781 – sont moins développés, si les digressions sur des questions esthétiques et philosophiques disparaissent progressivement, c'est aussi parce que les activités de Diderot comme entremetteur artistique s'intensifient. À partir de 1769, Diderot vit au milieu des œuvres des « grands maîtres »¹⁸. Il reçoit l'ordre d'acquérir la collection Gaignat en 1769¹⁹ et se charge dès 1771²⁰ de l'achat de la collection du

et immobile. » Voir aussi *Salon de 1767*, SH, III, 475 et note 884.

17. Christian Michel, « Les conseillers artistiques de Diderot », *Revue de l'art*, Paris, CNRS, n° 66, 1984, p. 9-16. Diderot connaissait les artistes, leur rendait visite dans leurs ateliers et discutait avec eux de leurs œuvres sur les lieux mêmes de leur création ou de leur exposition. Grâce à ses amis artistes il sait les coulisses et les scandales de l'Académie, et il acquiert surtout ses connaissances techniques et ses références majeures.

18. Voir « Diderot entre ses contemporains et les “grands maîtres” » introduction d'Else Marie Bukdahl, *Héros et martyrs, Salon de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour faire suite aux Salons*, SH, IV, p. 3-10.

19. Vers 1768-1769 l'impératrice de Russie prie Diderot d'acquérir la collection Gaignat. Voir les lettres de Diderot à Falconet de mai, juillet et novembre 1768 et du 6/03/1769, dans Diderot, *Correspondance*, édition recueillie, établie et annotée par Georges Roth puis Jean Varloot, Paris, Éditions de Minuit, 1955-1970, 16 vol., tome VIII, p. 28-29, p. 72, p. 234 et tome IX, p. 36-37. Nous noterons par la suite cette édition CORR, tome en chiffre romain, page en chiffre arabe. Diderot fait référence à Gaignat au *Salon de 1767*, SH, III, 304. Voir aussi *Catalogue raisonné ... cabinet de feu Monsieur Gaignat*, op. cit.

20. Voir les lettres de Diderot à Falconet du 20/03/1771, de Robert à Tronchin du 28/03/1771 (CORR, X, 250-251) et de Galitzine à Tronchin du 4/12/1771 (CORR, XI, 250-251, sur le naufrage de tableaux de la galerie Braamcamp pour le compte de Catherine II). Voir également la lettre de Diderot à Falconet du 17/04/1772 (CORR,

baron Crozat de Thiers, comme en témoignent à chaque fois les lettres de Diderot à Falconet et à Tronchin, qui aide à cette négociation. Diderot ne cache pas son enthousiasme, lorsqu'il écrit à Falconet, en 1772 :

Ah ! mon ami Falconnet, combien nous sommes changés ! Nous vendons nos tableaux et nos statues au milieu de la paix ; Catherine les achète au milieu de la guerre. Les sciences, les arts, le goût, la sagesse remontent vers le nord, et la barbarie avec tout son cortège descend au midi. Je viens de consommer une affaire importante : c'est l'acquisition de la collection des Crozats, augmentée par ses descendants et connue aujourd'hui sous le nom de galerie du baron de Thiers. Ce sont des Raphaëls, des Guides, des Titien, des Carraches, des Le Sueurs, des Poussin, des Van Dycks, des Schidons, des Carlo Lottis, des Rimbrands, des Wouwermans, des Teniers, etc., au nombre d'environ cinq cent morceaux. Cela coûte à Sa Majesté Impériale 460 000 livres. Ce n'est pas la moitié de la valeur, dans un tems où l'indigence générale n'aurait pas désolé toutes les maisons, où elle s'est introduite par l'extravagance et la scélératesse des opérations ministérielles²¹.

Ces transactions dessinent les contours de la circulation matérielle de l'art, en même temps qu'elles définissent les œuvres du « musée imaginaire ». Selon Malraux, « les cabinets d'antiques et les collections existaient [dès le] XVII^e siècle mais ne modifiaient pas, à l'égard de l'œuvre d'art, une attitude dont celle de Versailles est le symbole. Le musée, [et la collection ou l'exposition au Salon, pourrait-on ajouter] sépare[nt] l'œuvre du monde "profane" et la rapproche[nt] des œuvres opposées ou rivales. Il est une confrontation de métamorphoses »²². Or que retient Diderot de cette confrontation de l'art ancien et de l'art contemporain ? Grandeur contre décadence. Dès 1767, le philosophe constate :

Je n'ai bien senti toute la décadence de la peinture que depuis que les acquisitions que le prince de Gallitzin a faites pour l'impératrice ont arrêté mes yeux sur les anciens tableaux. Ou je me trompe fort, mon ami, ou l'art de Rubens, de Rimbrand, de Polembourg, de Téniers, de Wovermans est perdu. La belle collection que vous allez recevoir ! Le prince, notre ami commun, fait des progrès incroyables dans la connaissance des Beaux arts. Vous seriez vous même étonné de la manière dont il voit, sent et juge. C'est qu'il a le grand principe, l'âme belle. Une belle âme ne va guères avec un goût faux ; et si l'on me cite quelque exemples du contraire, je répondrai toujours

XII, 49-50) et celle de Diderot à Tronchin datée du 17/07/1772 (CORR, XII, 85-92). Sur le rôle de Tronchin dans la vente de la collection Crozat, voir également Maurice Tourneux, « Diderot et le musée de l'Ermitage », art. cit., p. 337-338.

21. Lettre de Diderot à Falconet datée du 17/04/1772 (CORR, XII, 49).

22. Malraux, *Les Voix du silence*, op. cit., p. 12.

que ces hommes auroient encore eu le tact plus fin, s'ils avoient eu le cœur plus droit²³.

Le « grand goût » des « grands maîtres » contre le « petit goût » des contemporains – le style de Boucher, Baudouin et Fragonard, que nous appelons aujourd'hui *rococo* – dont il déplore l'artificielle facilité : le « musée imaginaire » est donc bâti sur une idéologie. Diderot invite la noblesse à moins de frivolité artistique et morale, comme pour l'initier aux valeurs et à l'art de la bourgeoisie.

Penser/classer

Si le « musée imaginaire » de Diderot procède ainsi d'une circulation des œuvres, qui favorise leur confrontation, il résulte également d'une opération de sélection et de hiérarchisation. Le XVIII^e siècle s'attache à retenir les noms des grands peintres, à dresser le panthéon des artistes et de leurs œuvres les plus significatives. Diderot est influencé par les dictionnaires portatifs de peinture et de sculpture qui pullulent alors et citent toujours en modèle les mêmes chefs-d'œuvre. Les « abrégés de la vie des peintres », mentionnant encore leurs toiles majeures, diffusent une culture artistique qui se veut universelle. Penser, classer et juger vont de pair et réfléchir à l'art revient bien souvent à ordonner les toiles de ce « musée imaginaire ». Avant que d'écrire les *Salons*, Diderot étudie et emprunte à la bibliothèque du Roi les ouvrages de théoriciens majeurs. Il lit Vinci, Chambray, Dufresnoy, Le Brun, Roger de Piles, Félibien et Du Bos, qui se réfèrent constamment aux grands maîtres. Ces lectures, tirées de la bibliothèque royale comme de sa propre bibliothèque²⁴, forgent « l'initiation artistique de Diderot »²⁵ et lui font connaître les particularités de chaque peintre. Or tous ces théoriciens s'accordent alors sur une même hiérarchie picturale :

23. Lettre de Diderot à Falconet datée du 15/05/1767 (CORR, VII, 56-57).

24. Voir les travaux de Jacques Proust, « La bibliothèque de Diderot », *Revue des Sciences Humaines (RSH)*, Faculté des lettres et sciences humaines de Lille, I, avril-juin 1958, p. 257-275 et II, avril-juin 1959, p. 179-183 ; d'Anthony Strugnell, « Diderot chercheur : du nouveau sur les emprunts faits par Diderot à la Bibliothèque Royale entre 1775 et 1782 », *RDE*, 1990, n° 8, p. 12-19 ; de Larissa L. Albina et Anthony R. Strugnell, « Recherches nouvelles sur l'identification des volumes de la bibliothèque de Diderot », *RDE*, 1990, n° 9, p. 41-54. Voir aussi le récent ouvrage de Sergueï V. Koroley, *La Bibliothèque de Diderot. Vers une reconstitution*, Centre International d'Étude du XVIII^e siècle, Ferney-Voltaire, Paris, Aux Amateurs de Livres International, 2014.

25. Jacques Proust, « L'initiation artistique de Diderot », *GBA*, tome LV, mai-juin 1960, p. 225-232. Jacques Proust établit la liste des emprunts de Diderot à la bibliothèque royale entre le 28 juin 1747 et le 29 septembre 1751. Voir également Paolo Quintili, « Sur quelques sources de Diderot critique d'art », *RDE*, 2002, n° 33, p. 97-133.

Raphaël y figure au sommet, loué pour la supériorité de son génie en toutes les parties de la peinture, pour son art savant et serein. Suivent Le Corrège et Poussin, dont on admire la noblesse de dessin, la vision grandiose et l'intellectualisme abstrait. Quant à Titien et à Rubens, c'est leur coloris qui est encensé²⁶. Rembrandt étonne enfin par ses clairs-obscurs, son coloris gras et onctueux et ses sujets sacrés traités de manière intime et familière. Dans l'*Encyclopédie*, l'article PEINTURE, ainsi que les articles détaillant chacune des écoles picturales – flamande, française, hollandaise, lombarde, romaine, vénitienne – développent la vie, l'œuvre et les caractéristiques de leurs artistes tutélaires²⁷. C'est toujours le même « musée imaginaire », universel et atemporel, qui est décrit et admiré. Diderot ne découvrira que tardivement, sur leurs lieux mêmes, certaines toiles de ce musée global. Son « voyage d'Italie », rite initiatique tant esthétique que littéraire, n'aura jamais lieu²⁸. C'est lors de ses voyages en Hollande et en Allemagne, et surtout au cours de son périple jusqu'en Russie, que son regard croise des œuvres majeures. Diderot fait alors méthodiquement escale pour contempler, en chemin, les chefs-d'œuvre de chacune des galeries européennes célèbres²⁹. Après avoir visité la galerie de l'Ermitage, sa

26. Voir notamment Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes* (1666-68), nouvelle éd., Paris, Trévoux, 1725, tome I, p. 275-276 (sur Le Corrège comparé à Titien) et p. 291-296 (sur Raphaël comparé à Michel-Ange, au Corrège et à Titien). Voir aussi Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Genève, Slatkine reprints, 1967, « Section XLIX. Qu'il est inutile de disputer si la partie du dessein & de l'expression est préférable à celle du coloris », p. 511-513 (sur l'opposition Poussin/expression et Titien/coloris).

27. Voir les articles ÉCOLE flamande/française/hollandaise/lombarde/romaine/vénitienne (peinture), rédigés par Jaucourt, ENC, V, 314-333, détaillant respectivement l'importance de Rubens, Poussin, Le Sueur, Rembrandt, Wouwermans, Berghem, Le Corrège, les Carrache, Raphaël et Titien. Voir aussi l'article PEINTURE (Histoire des beaux arts), du même, ENC, XII, 267-277.

28. Le premier texte de Diderot consacré à la peinture est sa critique du *Voyage d'Italie* de Cochin : Diderot, *Sur le Voyage d'Italie publié par M. Cochin, Correspondance littéraire* du 1^{er} juillet 1758, DPV, XIII, 37-40. Diderot revient sur ce thème dans le préambule du *Salon de 1767* – lorsqu'il évoque un voyage en Italie avec Grimm qui n'a en fait jamais eu lieu – ainsi que dans l'introduction du compte rendu sur Robert – alors qu'il vient de finir la lecture du mauvais ouvrage de l'abbé Richard, intitulé *Voyage d'Italie*, voir *Salon de 1767*, SH, III, 57 et 328. L'une des rares remarques de Grimm fait référence à ce voyage commun, voir *Essais sur la peinture*, SH, I, 73 note 95.

29. Dans les années 1773-1774, Diderot découvre des œuvres majeures : à Leyde, chez Hope, il parcourt une immense collection de Rembrandt. En août 1773, à Düsseldorf, il se rend à la galerie de l'électeur palatin et examine des Rubens, puis en septembre, à la galerie royale de Dresde, où il est accueilli par le directeur, Hagedorn, et admire encore les grands maîtres, voir Paul Vernière, « Diderot et C.-L. Hagedorn », *Revue de littérature comparée*, 1956, p. 239-254 cité par Else Marie Bukdahl, SH, IV,

dernière étape – « musée imaginaire » devenu réel – et peu avant de rentrer en France, Diderot promet à l'impératrice d'aider le comte Ernest de Munich dans la rédaction d'un futur inventaire, peut-être même d'un dictionnaire des peintres³⁰. Diderot accède à un savoir nouveau sur l'art, conçu comme un savoir possiblement figé en un « musée imaginaire ». À vouloir recenser ainsi les noms des peintres, Diderot clôt tout autant le « musée imaginaire » de son époque qu'il ne lui laisse une porte ouverte, car on sait pertinemment que la liste tend à la fois à rationaliser le monde et à le tenir à distance, comme objet de mémoire³¹. Plus encore, cet inventaire confronte des tableaux du souvenir, des images mémorielles, puisqu'un temps long sépare ce projet de l'examen des toiles réelles. Le « musée imaginaire » de Diderot se conçoit et s'interprète ainsi selon les critères émergents d'un goût artistique commun, façonné par la circulation concrète, matérielle, des œuvres. La connaissance sur l'art ne cesse au XVIII^e siècle de s'enrichir, et le regard de Diderot de pouvoir comparer, confronter, juger. Pour Carl Havelange, il n'existe d'ailleurs pas de regard pur. La raison en est simple : le regard a une histoire, il est même fondamentalement historique. Le regard est donc construit, et institué, dans l'espace de la culture et de la société. Entre l'œuvre d'art et le regard, un élément médiatise toujours la relation esthétique³². Ce peut être la culture artistique du temps, comme nous l'avons examiné, mais également la subjectivité de celui qui, face à l'œuvre, en oriente le sens et la destinée.

Le « musée imaginaire », théorie et fiction

Diderot crée aussi son propre « musée imaginaire ». S'il rappelle à son souvenir les œuvres des grands maîtres, mais également certaines productions de peintres et de sculpteurs plus mineurs, mêlant ainsi images exposées et images mémorielles, c'est pour qu'elles servent de modèles et d'appui à ses parti-pris esthétiques. Le critique réalise à sa manière l'œuvre d'art et surtout la dote d'une signification nouvelle.

371. Voir également Daniel Droixhe, « *C'est à Dusseldorf ou à Dresde que j'ai vu... : le souvenir de la Galerie électorale chez Diderot* », *RDE*, 49, 2014, p. 59-70.

30. Sur ce projet de dictionnaire des peintres voir Franco Venturi, « Fragments inédits d'un projet de Dictionnaire des peintres », *Hippocrate*, n° 6, juin 1938, p. 321-327, Herbert Dieckmann, *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*, Genève, Droz, 1951 et Else Marie Bukdahl, « Le dictionnaire des peintres de Diderot », *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art*, 1980, n° 7, p. 32-50.

31. Voir à ce propos Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2009, p. 8.

32. Carl Havelange, *De l'Œil et du monde – Une Histoire moderne du regard*, Paris, Fayard, 1998, p. 26-27 et p. 373.

En sollicitant des œuvres extérieures, vues hors du Salon, Diderot génère un fourmillement et une émulation artistiques, affine aussi ses compétences et ses remarques critiques. À condition d'avoir l'esprit suffisamment ouvert et réceptif, Diderot révèle implicitement aux abonnés de la *Correspondance littéraire*, comme au lecteur moderne, la possibilité d'élargir ses connaissances artistiques, grâce à l'imaginaire. Lorsqu'il songe à des images pour mieux juger les œuvres exposées, le salonnier formule quelques-unes de ses observations les plus pénétrantes. Les œuvres de son « musée imaginaire » lui permettent de concevoir certaines de ses théories les plus essentielles.

Confrontations

Diderot compare le plus souvent les toiles contemporaines et celles des grands maîtres qui ont traité des thèmes similaires. Ces confrontations entre des écoles et des styles très divers font partie intégrante de ses méthodes critiques. Dans le *Salon de 1761*, la Madeleine de Carle van Loo est jugée décevante et le tableau est alors rapproché de celui du Corrège (*Fig. 3 et 4*) :

Quoi qu'en dise le cher abbé, la Magdelaine dans le désert n'est qu'un tableau très agréable. C'est bien la faute du peintre qui pouvait avec peu de chose le rendre sublime. Mais c'est que ce Carle Vanloo n'a point de génie. [...] Au reste malgré les petits défauts que je reprends dans le tableau de la Magdelaine et dans celui-ci, ce sont deux morceaux rares. Rien à redire ni au dessin, ni à la couleur, ni à la disposition des objets. Tout ce que l'art porté à un haut point de perfection y est. La différence qu'il y a entre la Magdelaine du Corrège et celle de Vanloo ; c'est qu'on s'approche tout doucement par derrière de la Magdelaine du Corrège, qu'on se baisse sans faire le moindre bruit, et qu'on prend le bas de son vêtement seulement pour voir si les formes sont aussi belles là-dessous qu'elles se dessinent au dehors ; au lieu qu'on ne forme nulle entreprise sur celle de Vanloo³³.

Mi-grivois mi-libertin, Diderot se réfère à nouveau à cette toile dans le *Salon de 1763*. Il précise qu'elle se trouve à la galerie de Dresde et souligne, non sans humour, que Grimm en conserve précieusement l'estampe « pour la mortification de [s]es sens »³⁴. Sous le regard et la

33. Diderot, *Salon de 1761*, SH, I, 116-118. Voir aussi le compte rendu sur la *Madeleine* de Lagrenée, *Salon de 1765*, SH, II, 91-92.

34. Diderot, *Salon de 1763*, SH, I, 210-211 compte rendu sur Deshayes, *La Chasteté de Joseph* : « Je ne sais si ce tableau est destiné à une église, mais c'est à faire damner le prêtre au milieu de sa messe, et donner au diable à tous les assistants. Avez-vous rien vu de plus voluptueux ? Je n'en excepte pas même cette *Madeleine* du Corrège de la galerie de Dresde, dont vous conservez l'estampe avec tant de soin pour la mortification de vos sens. »

Figure 3
Carle van Loo, *La Madeleine dans le désert* (1761),
Vente Christie's, Londres 2008 lot 209, 200 × 156 cm
© Christie's Images Limited (2008)

Figure 4

Gravure de Jean Daullé d'après Le Corrège, *Madeleine dans le désert*,
Recueil d'estampes, Galerie royale de Dresde, 1753

plume de Diderot, la Sainte devient une icône du plaisir. Invitant volontiers au blasphème, le salonnier philosophe relie scène religieuse et considérations profanes, mais surtout mythologie chrétienne et païenne, fidèle à l'une de ses théories esthétiques majeures.

Il en va de même pour la chaste Suzanne, pathétique donc désirable. Plusieurs versions de cet épisode biblique sont commentées par Diderot. À comparer les différents tableaux et chacun des comptes rendus, on mesure la violence grandissante dans la représentation des passions sur la toile et la sensualité croissante dans l'écriture. Au moment de conclure son texte sur *La Chaste Suzanne* de Carle van Loo, dans le *Salon de 1765*, Diderot se souvient de la toile de Jean-François De Troy qu'il avait vue à la galerie de La Live de Jully rue de Richelieu à Paris. Puis il évoque également le tableau de Cesari, qui appartenait à la collection du duc d'Orléans au Palais-Royal, se rappelle enfin celui de Sébastien Bourdon, qu'il connaissait pour l'avoir examiné chez d'Holbach (*Fig. 5, 6, 7 et 8*). Aussi une toile « réelle » réunit-elle en pensée trois tableaux du « musée imaginaire » :

Figure 5
 Gravure de Skorodumov, dessin de V. M. Picot d'après Carle Vanloo,
Suzanne et les vieillards (peinture 1765, gravure 1776), Vienne, Musée Albertina
 inv. DG29604 (F II 45, fol. 12)
 photo © Albertina, Vienna

Figure 6.
Jean-François de Troy, *Suzanne et les vieillards* (1721),
Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, 235 × 178 cm
photo © The State Hermitage Museum / Natalia Antonova

Figure 8

Sébastien Bourdon, *Suzanne et les vieillards* (entre 1635 et 1671),
Catalogue de tableaux des trois écoles formant le cabinet de M. le baron d'Holbach
vente du 16 mars 1789, 132 × 130 cm, localisation actuelle inconnue

Avec ces défauts, cette composition de Vanloo est encore une belle chose. De Troye a peint le même sujet. Il n'y a presque aucun peintre ancien dont il n'ait frappé l'imagination et occupé le pinceau, et je gage que le tableau de Vanloo se soutient au milieu de tout ce qu'on a fait. On prétend que la Suzanne est académisée ; serait-ce qu'en effet son action aurait quelque apprêt, que les mouvements en seraient un peu trop cadencés pour une situation violente ? ou serait-ce plutôt qu'il arrive quelque fois de poser si bien le modèle, que cette position d'étude peut être transportée sur la toile avec succès, quoiqu'on la reconnaisse ? S'il y a une action plus violente de la part des vieillards, il peut y avoir aussi une action plus naturelle et plus vraie de la Suzanne. Mais telle qu'elle est j'en suis content, et si j'avais le malheur d'habiter un palais, ce morceau pourrait bien passer de l'atelier de l'artiste dans ma galerie.

Un peintre italien a composé très ingénieusement ce sujet. Il a placé les deux vieillards du même côté. La Suzanne porte toute sa draperie de ce côté, et pour se dérober aux regards des vieillards, elle se livre entièrement aux yeux du spectateur. Cette composition est très libre, et personne n'en est blessé ; c'est que l'intention évidente sauve tout, et que le spectateur n'est jamais du sujet.

Depuis que j'ai vu cette *Suzanne* de Vanloo je ne saurais plus regarder celle de notre ami le baron d'Holbach ; elle est pourtant du Bourdon³⁵.

Pourquoi se souvenir de ces toiles en particulier ? En pensant à la toile de Cesari, le salonnier note donc que « l'intention évidente sauve tout, et que le spectateur n'est jamais du sujet ». Cette idée explicite la théorie diderotienne du « tableau théâtral »³⁶ qui va de pair avec ce que Michael Fried a appelé une « conception dramatique » de la peinture : « le paradoxe veut, en réalité, que le spectateur ne soit arrêté et retenu par la contemplation du tableau que si, justement, la fiction de sa propre absence est réalisée par et dans le tableau »³⁷. Le recours aux toiles du « musée imaginaire » sert donc à démonter les mécanismes mêmes de l'imagination. Si l'artiste souhaite galvaniser l'imaginaire du spectateur, ce dernier doit être exclu de la scène fictionnelle. La chaste Suzanne et Marie-Madeleine sont à chaque fois assimilées à Vénus et une anecdote scabreuse et sexuelle accompagne toujours le sujet religieux³⁸. Pour Georges Didi-Huberman, la chair de Vénus, ou plutôt le

35. Diderot, *Salon de 1765*, SH, II, 37-38 et les notes 55, 58 et 59, exemple signalé également par Jean Seznec, « Le musée de Diderot », art. cit., p. 350. Sur les représentations de Suzanne, voir Stéphane Lojkine, « S'agit-il d'une scène ? La *Chaste Suzanne* de Van Loo », <http://utpictura18.univ-tlse2.fr/Diderot/SalonsSuzanne.php>

36. Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, « Perspectives Littéraires », 1998, p. 5-6 : « le tableau théâtral révèle et organise une conception nouvelle de l'illusion, fondée sur un paradoxe : il exclut le spectateur du spectacle, aussi fortement qu'il est possible, mais c'est pour le toucher au cœur, l'émouvoir violemment, aimer son imagination si puissamment qu'elle envahisse le spectacle. »

37. Michael Fried, *La Place du spectateur – Esthétique et origines de la peinture moderne* [*Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University California Press, 1980, University of Chicago Press, 1988], Paris, Gallimard, C. Brunet (trad. fr.), 1990 p. 20, voir aussi p. 63. La conception dramatique de la peinture recourt à tous les procédés possibles pour fermer le tableau à la présence du spectateur : le modèle est la peinture de Greuze. La « conception pastorale » de la peinture absorbe le spectateur dans le tableau en l'y faisant pénétrer, comme dans les toiles de Vernet, *ibid.*, p. III.

38. Diderot, *Salon de 1767*, la chaste Suzanne de Lagrenée est comparée à la Vénus de Médicis. Diderot réfléchit ensuite aux rapports entre décence et nudité, entre décence et indécence morale, avec l'anecdote de la comtesse de Sabran : « indécence

coloris de sa chair, son incarnat, dit l'*in carne*, ce qui est à l'intérieur du corps : Vénus elle-même est une figure « à mi-chemin entre la religiosité et la séduction érotique »³⁹. À rebours de la morale chrétienne, les figures féminines de Madeleine et de Suzanne conduisent à l'appétit sexuel et, en pensée, au péché le plus condamnable, le péché de chair. L'iconographie religieuse elle-même nourrit cette proximité entre le corps souffrant et l'érotisme latent, offrant l'image de passions mêlées. L'expérience extatique est représentée comme une douleur intense assimilée à un plaisir extrême. Dans le *Salon de 1767*, pour contredire Webb qui refuse aux sujets chrétiens la possibilité de fournir un beau tableau, Diderot se réfère aux scènes de massacre et de descente de croix, à la Madeleine du Corrège et à Sainte Thérèse du Bernin, au macabre et au sensuel chrétiens⁴⁰. Une fois encore, cette alliance vise à légitimer une théorie esthétique qui revendique un syncrétisme entre l'art chrétien et païen. L'imagination, Diderot y reviendra à de nombreuses reprises, peut autant être attisée par le texte biblique que par la poésie profane. Le salonnier philosophe valorise aussi une représentation où le corps et l'âme ne font plus qu'un⁴¹. Religion, philosophie et érotisme sont liés : Aram Vartanian a démontré que l'érotisme de Diderot se comprend au regard de sa philosophie matérialiste, qui désagrège le dogme chrétien de la spiritualité de l'âme, le bat en brèche par un sensualisme physiologique qui croit en une corporéité de l'âme, en la matérialisation de celle-ci, c'est-à-dire en un corps devenu l'équivalent de l'âme⁴². De la confrontation entre les peintures exposées et les œuvres de son « musée imaginaire », Diderot tire à chaque fois les leçons, esthétiques – sur le concept de tableau théâtral, sur le syncrétisme entre christianisme et paganisme – et philosophiques – en repensant les liens entre art et morale, corps et âme.

Imagination créatrice

Le « musée imaginaire » se confond *in fine* avec le musée de l'imaginaire diderotien. On sait que le XVIII^e siècle oppose deux types

pour ses femmes, elle était décente, intéressante, pathétique même pour son cordonnier » (SH, III, 127-129). Voir aussi le *Salon de 1765* (SH, II, 92) et les *Essais sur la peinture* (SH, I, 48-49), lorsque Diderot imagine une aventure entre Madeleine et le Christ.

39. Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », sur la chair de Vénus et son érotisme, p. 122 et p. 131.

40. Diderot, *Salon de 1767*, SH, III, 474-478.

41. Voir à ce sujet Caroline Jacot Grapa, *Dans le vif du sujet : Diderot corps et âme*, Paris, Classiques Garnier, « L'Europe des Lumières », 2009.

42. Aram Vartanian, « Érotisme et philosophie chez Diderot », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises (CAIEF)*, 1961, n° 13, p. 371-380.

d'imagination : dans l'article IMAGINATION de l'*Encyclopédie*, Voltaire distingue « l'imagination passive », « qui consiste à retenir une simple impression des objets » et « ne va pas beaucoup au-delà de la mémoire », et « l'imagination active », qui « arrange [l]es images reçues, & les combine en mille manières », « joint la réflexion, la combinaison à la mémoire » ; « elle rapproche plusieurs objets distans, elle sépare ceux qui se mêlent, les compose & les change ; elle semble créer quand elle ne fait qu'arranger »⁴³. Influencé tant par Hobbes, Voltaire et Condillac que par Batteux et Du Bos, Diderot considère l'imagination comme une faculté reproductrice ou combinatoire, mais il ira plus loin que ses prédécesseurs en développant l'idée d'une « imagination créatrice »⁴⁴, « reine des facultés »⁴⁵ avant l'heure. Un degré supplémentaire d'abstraction est franchi lorsque la confrontation entre l'image exposée au Salon et l'image mémorielle conduit du souvenir à la pure fiction. Dans le *Salon de 1759*, Diderot condamne la *Résurrection de Lazare* peinte par Vien et se remémore celle de Rembrandt, dont Crozat possédait une version :

Jesus Christ rompant le pain à ses disciples ; St Pierre, à qui Jesus demande, après la pêche, s'il l'aime ; La Musique ; une Résurrection du Lazare sont quatre tableaux du même [Vien], dont je ne sens pas le mérite.

Vous rappelez-vous, mon ami, la Résurrection du Rembrandt ; ces disciples écartés ; ce Christ en prière ; cette tête enveloppée du linceul, dont on ne voit que le sommet, et ces deux bras effrayants qui sortent du tombeau. Ces gens-ci croient qu'il n'y a qu'à arranger des figures. Ils ne savent pas que le premier point, le point important, c'est de trouver une grande idée. Qu'il faut se promener, méditer, laisser là les pinceaux et demeurer en repos jusqu'à ce que la grande idée soit trouvée⁴⁶.

43. Voir l'article IMAGINATION rédigé par Voltaire, *Enc.*, VIII, 561.

44. Voir Margaret Gilman, « Imagination and Creation in Diderot », *Diderot Studies (DS)*, vol II, 1952, p. 200-220 et Michel Delon, « “Carte blanche à l'imagination” », Diderot et l'affirmation de l'imagination créatrice », *RHLF*, 2011/2, vol. 111, p. 283-292. Pour une étude générale, Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 13-14 et livre III, 2^e partie « La subjectivité créatrice », chap. 1 « Imagination, sentiment, raison », sur Diderot et ses influences, p. 656-661.

45. C'est l'expression de Baudelaire, *Salon de 1859*, dans *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, Paris, Classiques Garnier, H. Lemaitre (éd.), Paris, 1990, chap. III « La reine des facultés ». Sur le rapprochement exhaustif entre Diderot et Baudelaire, voir Gita May, *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, Genève, Droz, 1967.

46. Diderot, *Salon de 1759*, SH, I, 95-96 et note 24, p. 95 ainsi que Diderot, *Essais sur la peinture*, SH, I, 36 et note 43.

Le mouvement déceptif est compensé par la description d'une toile du « musée imaginaire ». Fasciné par « la magie de Rembrandt », Diderot prend conscience que le peintre humanise le message chrétien et permet la conjonction du divin, du miraculeux et de l'humain, grâce à la justesse psychologique, transcrite par la finesse des nuances⁴⁷. Le tableau raté fait peser sur la critique une menace de silence, vite conjurée par l'image mémorielle. Considérant une nouvelle *Résurrection de Lazare* par Deshays, dans le *Salon de 1763*, Diderot remarque (*Fig. 9 et 10*) :

Dites-moi aussi pourquoi tous les ressuscités sont hideux ? Il me semble qu'il vaudrait autant ne pas faire les choses à demi, et qu'il n'en coûterait pas plus de rendre la santé avec la vie. Voyez-moi un peu ce Lazare de Deshays. Je vous assure qu'il lui faudra plus de six mois pour se refaire de sa résurrection.

Sans plaisanter, ce morceau n'est pas sans effet. Les groupes en sont bien distribués. Le Lazare avec son linceul est peint largement. Cependant je ne vous conseillerais pas de l'opposer à celui de Rembrand ou de Jouvenet. Si vous voulez être étonné, allez à Saint Martin des Champs voir le même sujet traité par Jouvenet. Quelle vie ! Quels regards ! Quelle force d'expression ! Quelle joie ! Quelle reconnaissance ! Un assistant lève le voile qui couvrait cette tête étonnante, et vous la montre subitement. Quelle différence encore entre ces amis qui tendent les mains au ressuscité de Deshays et cet homme prosterné qui éclaire avec un flambeau la scène de Jouvenet ! Quand on l'a vu une fois, on ne l'oublie jamais. L'idée de Deshays n'est pourtant pas sans mérite, non. Son tableau est petit ; mais la manière en est grande⁴⁸.

Ce qui fait la spécificité du regard critique réside dans ces rapprochements ainsi créés. Diderot voit dans la peinture un théâtre sublime, dans l'église un décor, dans les personnages bibliques représentés non de la couleur et du dessin, mais des visages de comédiens. Malraux estimait que la grande révolution du « musée imaginaire » était contenue dans ce renversement : « après avoir été le moyen de création d'un univers sacré, l'art plastique fut principalement, pendant des siècles, celui de la création d'un monde imaginaire ou transfiguré »⁴⁹. Le fait est flagrant chez Diderot, où les œuvres d'art équivalent à des spectacles imaginaires, répertoriés dans son « musée imaginaire », qui hante ses pensées. Néanmoins, le salonnier sait s'affranchir de ces schèmes imaginaires pour créer son propre univers fictionnel. Voici ce qu'il écrit à la fin du compte rendu sur Deshays :

47. Gita May, « Diderot devant la magie de Rembrandt », *Publications of the Modern Language Association (PMLA)*, volume LXXIV, septembre 1959, p. 391-393.

48. Diderot, *Salon de 1763*, SH, I, 215 et note 56.

49. Malraux, *Les Voix du silence*, *op. cit.*, p. 52.

Figure 9

Jean-Baptiste Deshayes, *Lazare ressuscité* (1763),
 Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, 75 × 54 cm
 photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage

J'ai une *Résurrection du Lazare* toute nouvelle dans ma tête. Qu'on m'amène un grand maître, et nous verrons. N'est-il pas étonnant qu'entre tant de témoins du prodige, il ne s'en trouve pas un qui tourne des regards attentifs et réfléchis sur celui qui l'a opéré, et qui ait l'air de dire en lui-même : Quel diable d'homme est-ce là ? Celui qui peut rendre la vie, peut aussi facilement donner la mort... Pas un qui ne se soit avisé de faire pleurer une des sœurs du ressuscité, de joie ; pas un des parents qui tombe en faiblesse ! Qu'on m'amène incessamment un grand maître, et s'il répond à ce

Figure 10

Jean Jouvenet, *La Résurrection de Lazare* (1706),

Paris, Musée du Louvre, 388 × 664 cm

photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda

que je sens, je vous offre une *Résurrection* plus vraie, plus miraculeuse, plus pathétique et plus forte qu'aucune de celles que vous ayez encore vues⁵⁰.

C'est le degré d'abstraction supplémentaire que nous évoquions, la gradation qui mène de la toile réelle à un tableau mémoriel et même à une image fictive. Diderot franchit le seuil qui conduit à l'*ekphrasis* conceptuelle lorsqu'il invente et décrit une œuvre d'art purement et simplement rêvée. Les rôles d'historien de l'art et de critique d'art sont alors abandonnés, supplantés par celui d'écrivain.

En un ultime dépassement, la critique d'art devient source d'imagination pour les peintres. Diderot s'en félicite en ces termes, dans le *Salon de 1767* :

Chardin, La Grenée, Greuze et d'autres m'ont assuré, et les artistes ne flattent point les littérateurs, que j'étais presque le seul d'entre ceux-cy dont les images pouvoient passer sur la toile, presque comme elles étoient ordonnées dans ma tête [...]

Cela vient apparemment de ce que mon imagination s'est assujettie de longue main aux véritables règles de l'art, à force d'en regarder les produc-

50. Diderot, *Salon de 1763*, SH, I, 216-217.

tions ; que j'ai pris l'habitude d'arranger mes figures dans ma tête, comme si elles étaient sur la toile ; que peut-être je les y transporte, et que c'est sur un grand mur que je regarde, quand j'écris »⁵¹

C'est la marque d'une « imagination réglée », poursuit Diderot, qui est « la facilité dont le peintre peut faire un beau tableau de la chose que le littérateur a conçue »⁵². Le salonnier conseille alors les peintres dans l'exécution de leur projet, orientant ainsi, par son imagination, les toiles exposées au Salon carré. À leur demande, Diderot propose à Lagrenée un sujet de composition allégorique représentant la Paix, en imaginant Mars dans les bras de Vénus, son casque laissé à l'abandon, dans lequel des oiseaux se sont nichés. À Greuze, il suggère la scène du « modèle honnête » où paraît une femme nue, sans toutefois blesser la pudeur, puisque c'est l'indigence qui contraint la jeune fille à se dévoiler⁵³. Même si ces indications sont autant de créations sur thème imposé, Diderot façonne grâce à elles l'imaginaire des peintres pour inventer sa propre œuvre d'art et s'arroger, ainsi, la maîtrise du sujet. Ironie de l'histoire, les deux tableaux seront en fait réalisés respectivement par Vien et, sans doute au grand dam de Diderot, par Baudouin, au Salon de 1769 (*Fig. 11 et 12*). Il n'empêche. Diderot aura réussi à influencer l'imaginaire qui préside à la composition, dirigeant l'œuvre d'art avant même sa création, pénétrant en amont « l'espace des peintre »⁵⁴. C'est grâce à Diderot que naît la figure du critique-artiste, du critique-créditeur. C'est dans les *Salons* que l'on voit le mieux l'émergence de cette figure, qui s'affranchit progressivement de l'image à décrire, en déployant son imaginaire d'écrivain. Diderot est alors autant spectateur et juge de l'œuvre que producteur de celle-ci. Ce passage de « l'imagination passive » à « l'imagination active », puis créatrice, est emblématique du tournant esthétique opéré par les Lumières. C'est là un point central des *Salons*, et qui rend peut-être compte en définitive de leur postérité. Diderot est bien un salonnier, mais s'il s'était cantonné à ce rôle, ses comptes rendus seraient sans doute tombés dans l'oubli. Certaines œuvres d'art décrites ont aujourd'hui disparu, se révèlent parfois encore délicates à identifier, et les *Salons* sont toujours lus. La causerie libre du critique, les foisonnantes digressions – esthétiques bien sûr, mais aussi morales, politiques, linguistiques, philosophiques – les morceaux de

51. Diderot, *Salon de 1767*, SH, III, 152-153.

52. *Ibid.*, p. 153.

53. *Ibid.*, p. 152.

54. Nous reprenons cette expression à Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de *Le sacrifice en rêve*, Paris, RMN, 1991.

Figure 11

Joseph-Marie Vien, *Mars et Vénus* (1768),
Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, 225,5 × 151 cm
photo © The State Hermitage Museum / Natalia Antonova

Figure 12

Pierre-Antoine Baudouin, *Le Modèle honnête* (1769),
Washington, National Gallery of Art, 40 × 34,5 cm

bravoure littéraire et sans doute les confrontations entre les œuvres exposées et celles du « musée imaginaire » assurent la pérennité du texte.

Reste à se représenter la totalité de ce « musée imaginaire » par l'étude des toiles, sculptures, gravures, dessins et tapisseries que mentionne Diderot dans l'ensemble de son œuvre, comme il a pu paraître

des « musées imaginaires » de Stendhal, de Balzac et de Proust⁵⁵. Savoir précisément et systématiquement où, quand, et même parfois en quelle compagnie le philosophe découvre ces productions artistiques que pour certaines nous pouvons encore contempler aujourd'hui, même en partie changées, abîmées, même en d'autres lieux, malgré l'usure du temps et les aléas du commerce d'art. Le « musée imaginaire » rassemble donc à la fois les œuvres emblématiques de la sensibilité d'une époque et celles qui se rattachent à une mémoire plus personnelle. Il invite aussi à découvrir la réserve d'images, de pauses, d'attitudes et d'expressions qui innervent à leur tour un répertoire. Le « musée imaginaire » alimente le musée de l'imaginaire diderotien. Les images se retrouvent, assimilées, digérées, réinventées, traçant dans l'œuvre un fil d'Ariane. Nombre de scènes nocturnes de *La Religieuse* animent comme par enchantement un décor et des figures qui semblent provenir directement des tableaux de clair-obscur de Rembrandt⁵⁶. « *Son pittor anch'io* » : Diderot écrivain devient peintre dans son roman d'ailleurs conçu comme un manuel et un réservoir de « tableaux pathétiques » à l'usage des peintres⁵⁷. Inversement, pour créer Suzanne Simonin, et esquisser son portrait en mots, il aura sans doute fallu convoquer le souvenir de toutes les images de chaste Suzanne admirées, leur donner corps et vie par le biais de l'écriture, et changer ainsi de vecteur artistique. Si Suzanne est étrangement si peu décrite physiquement dans le roman, est-ce parce qu'elle a été tant de fois incarnée en peinture ? Diderot dramaturge invente des héroïnes soumises aux « épreuves » ou aux « infortune⁵⁸ » de la vertu, et

55. Voir Dominique Fernandez, *Le Musée imaginaire de Stendhal*, Paris, Stock, 1995 ; Yves Gagneux, *Le Musée imaginaire de Balzac*, préface par Gonzague Saint Bris, Paris, Beaux-Arts édition, 2012 et Éric Karpeles, *Le Musée imaginaire de Marcel Proust*, Pierre Saint Jean (trad.), Paris, Thames & Hudson, 2009.

56. Voir Gita May, « Diderot devant la magie de Rembrandt », art. cit., p. 397 et les analyses de Georges May, *Diderot et la religieuse*, Paris, PUF, 1954, notamment p. 228 sq.

57. Voir la lettre de Diderot à Meister datée du 27/09/1780 (CORR, XV, 190-191) : « C'est la contrepartie de *Jacques le Fataliste*. Il est rempli de tableaux pathétiques. Il est très intéressant, et tout l'intérêt est rassemblé sur le personnage qui parle. Je suis bien sûr qu'il affligera plus vos lecteurs que Jacques ne les a fait rire ; d'où il pourroit arriver qu'ils en désireront plutôt la fin. Il est intitulé *La Religieuse* ; et je ne crois pas qu'on ait jamais écrit une plus effrayante satire des couvents. C'est un ouvrage à feuilleter sans cesse par les peintres ; et si la vanité ne s'y opposoit, sa véritable épigraphe seroit : *son pittor anch'io*. ».

58. Constance et Rosalie dans *Le Fils naturel, ou les épreuves de la vertu*, Sophie et Cécile dans *Le Père de famille*, et dans les canevas dramatiques, Mme de Linan ainsi que la jeune femme de *L'Infortunée ou les suites d'une grande passion* sont toutes des héroïnes vertueuses et malheureuses, comme M^{me} Beverley dans *Le Joueur* que Diderot traduit d'Edward Moore, voir DPV, X et XI.

l'influence est double, le souvenir de la lecture de Richardson rencontre celui des tableaux de Greuze, dans ce moment créateur où bibliothèque et musée imaginaires coïncident et se répondent.

Élise PAVY-GUILBERT

Université Bordeaux Montaigne

CLARE – EA 4593