Le goût de Diderot : une expérience du seuil

Diderot's taste

Stéphane Lojkin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5283>

DOI : 10.4000/rde.5283

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2015

Pagination : 45-59

ISBN : 978-2-9520898-8-3

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Stéphane Lojkin, « Le goût de Diderot : une expérience du seuil », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 50 | 2015, mis en ligne le 25 novembre 2017, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5283> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5283>

Propriété intellectuelle

Le goût de Diderot : une expérience du seuil¹

On pourrait traiter la question du goût de Diderot à partir de l'acception triviale, moderne du goût : ce que Diderot aime en peinture et dans les arts en général, ce qu'il n'aime pas. Mais la notion de goût a elle-même toute une histoire, et engage une, des positions philosophiques. Elle entre dans un réseau de notions et d'affinités qu'il n'est pas possible d'ignorer, même si Diderot lui-même n'en prend la mesure que tardivement.

On cite par exemple la formule de l'abbé Batteux, que « le Goût est une connoissance des Regles par le sentiment² », qui semble fonder et légitimer notre compréhension moderne de la notion de goût. Mais se souvient-on que la formule est placée en tête d'un chapitre intitulé « Qu'il y a des regles particulieres pour chaque Ouvrage, & que le Goût ne les trouve que dans la Nature », ce qui limite singulièrement la marge de manœuvre d'un sentiment personnel, ce que nous appellerions aujourd'hui la subjectivité du goût ?

Du Beau au jugement de goût

Ce n'est pas par le goût, mais par le Beau que Diderot aborde, dans l'*Encyclopédie*, les questions de ce qu'on n'appelait pas encore, alors, l'esthétique. L'article BEAU ne traite d'ailleurs pas spécifiquement des beaux arts :

1. Cet article a pour origine une conférence prononcée en décembre 2013 au musée Fabre, à Montpellier, à l'occasion de l'exposition *Le Goût de Diderot*. Je tiens à remercier Michel Hilaire, Olivier Zeder et Sylvie Wuhrmann, sans qui cette exposition, ni les nombreuses manifestations auxquelles elle a donné lieu, n'aurait pas été possible.

2. Charles Batteux, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, II, chap. VI., p. 97.

Tout le monde raisonne du *beau* : on l'admire dans les ouvrages de la nature ; on l'exige dans les productions des Arts [...] ; cependant si l'on demande aux hommes du goût le plus sûr & le plus exquis, quelle est son origine, sa nature, sa notion précise, sa véritable idée, son exacte définition [...] les uns avoient leur ignorance, les autres se jettent dans le scepticisme. (*Enc.*, II, 169b)

Il y aurait une objectivité du Beau, dont devraient convenir tous les hommes « du goût le plus sûr et le plus exquis ». Ce goût, lui, n'est pas l'objet de la recherche : il reçoit, sanctionne ce qui est produit en amont de lui, dans la nature même, ou accessoirement dans l'art.

Le goût vient tard, au terme d'un processus qui n'est pas compris comme l'affirmation d'une subjectivité, mais bien plutôt comme l'expression d'une culture commune :

Il se passe du tems avant que les enfans réfléchissent, ou du moins qu'ils donnent des indices de réflexion sur les proportions, ressemblances et symétries, sur les affections & les caracteres : ils ne connoissent qu'un peu tard les choses qui excitent le goût ou la répugnance intérieure ; & c'est-là ce qui fait imaginer que ces facultés que j'appelle les *sens internes du beau & du bon*, viennent uniquement de l'instruction & de l'éducation. (*Enc.*, II, 171a)

Diderot reviendra sur ces affirmations dans la *Réfutation d'Helvétius*³, affirmant au contraire la prévalence de l'inné, qui permet seul d'expliquer, de produire le génie⁴. Mais ici, au tournant des années 1750, le goût n'est tellement pas pour lui une catégorie qu'il le débaptise pour le ramener au bon et au beau, dont le goût et la répugnance ne seraient que l'empreinte, le signe. Labile et réversible, purement instrumental, le goût ne se manifeste qu'avec son antagoniste, la répugnance.

3. Le goût ne s'acquiert pas par l'étude parce que le goût n'est pas naturel. En témoigne l'inégalité radicale des hommes face à l'expression et au style : « Un paysan, un homme du peuple, aura des idées fortes, des images frappantes ; mais il manquera des qualités précédentes, qu'on ne tient point de la nature, mais que le goût seul peut donner. L'art d'écrire s'apprend. Celui de penser et de sentir ne s'apprend guère. » (*Réfutation d'Helvétius*, t. II, sect. VIII, chap. 17 ; DPV, XXIV, 733).

4. « Quel est l'homme assez vain pour se dire secrètement à lui-même, Travaille ; en travaillant tu seras de Voltaire ou Turenne. Tu n'as qu'à le vouloir. C'est bien le contraire qu'on se dit ; et il ne faut que le ressouvenir d'une très belle page ancienne ou moderne, pour faire tomber la plume des mains. » (Sect. IX, chap. 3 ; DPV, XXIV, 738). Diderot reprend une idée du *Discours sur la poésie dramatique* (DPV, X, 395-6).

Cette réversibilité va devenir pour Diderot une caractérisation essentielle du goût. Suivant le traité d'Hutcheson, il affirme en effet plus loin :

10°. [...] Une philosophie austere, ennemie du luxe, brisera les statues, renversera les obélisques, transformera nos palais en cabanes, & nos jardins en forêts ; mais elle n'en sentira pas moins la *beauté* réelle de ces objets : le sens interne se révoltera contr'elle ; & elle sera réduite à se faire un merite de son courage⁵. (*Enc.*, II, 171b)

Le sens interne⁶, c'est le sens interne du beau et du bon, par quoi Diderot désigne le goût ou la répugnance intérieure. Cette insistance sur le caractère interne, intérieur nous étonne aujourd'hui : pour nous, le goût est évidemment intérieur et subjectif. Ce n'était pas le cas alors : objet d'un consensus public, affirmation d'une culture commune, le goût reposait avant tout sur une collectivité et des valeurs. Le processus d'intériorisation du goût va se déployer tout au long du dix-huitième siècle jusqu'au compromis kantien de la troisième Critique, qui postule un jugement de goût à la fois universel et subjectif⁷.

Qu'on brise les statues et notre sens interne se révoltera : la répugnance contre l'austérité barbare du philosophe affirme, manifeste le goût. Le goût naît du dégoût et émerge comme révolte, comme retournement devant l'objet brisé, détruit. Il n'y a pas d'expression simple du goût : la destruction de l'objet, le dégoût, la révolte en sont inséparables.

5. Hutcheson prenait l'exemple du Goth démolissant les temples romains, ou du Réformé aveuglé par ses idées du culte : « C'est néanmoins cette Beauté réelle fondée sur le mélange de l'Uniformité avec la variété qui plaît à ce Goth » ([Hutcheson,] *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté et de la vertu*, Amsterdam, 1750, t. I, Sect. VI, § 5, p. 145). Mais ce qui reste une sorte de contradiction constatée pour Hutcheson devient chez Diderot la formulation décisive d'une révolte intime du goût.

6. *Internal sense* chez Hutcheson, traduit comme « Sentiment intérieur » dans la traduction française de 1750 (*op. cit.*, I, I, 10, « Du Sentiment intérieur », p. 14).

7. « Chercher un principe du goût, qui fournirait le critérium universel du beau au moyen de concepts déterminés, est une entreprise vaine, car ce qu'on cherche là est impossible et en soi-même contradictoire. La communicabilité universelle de la sensation [...], voilà le critérium empirique [...] qui fait remonter le goût [...] au principe profondément enfoui et commun à tous les hommes de leur unanimité quand ils jugent et apprécient les formes sous lesquelles les objets leur sont donnés. C'est pourquoi on regarde certaines productions du goût comme *exemplaires* : non pas que le goût puisse s'acquérir en imitant les autres. Car le goût doit être une faculté tout à fait personnelle [...]. De cela, il résulte dès lors que le modèle suprême, l'archétype du goût est une pure et simple Idée que chacun doit produire en soi-même » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, I. Analytique du beau, 17, trad. Ladmiral, de Launay et Vaysse, Gallimard, Pléiade, 1985, p. 993-994. Voir également l'Introduction, § 3 et § 6).

Avec l'expérience des *Salons*, Diderot se confronte nécessairement à la question du goût, ne serait-ce que pour légitimer les jugements qu'il porte sur les œuvres qu'il décrit pour les abonnés de la *Correspondance littéraire*. Mais c'est comme s'il fuyait la définition du goût. Ainsi, au début du *Salon de 1763*, s'adressant à son ami :

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de styles qui répondît à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshays, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet. Et dites-moi où est ce Vertumne-là ? (DPV, XIII, 341⁸)

Il n'y a qu'un seul goût, Diderot emploie le terme au singulier. Mais ce goût unique qui sert d'interface entre l'espace du Salon et les abonnés lointains de la *Correspondance littéraire*, ce medium du goût doit se disséminer, se projeter dans toutes les sensibilités créatrices dont il a à rendre compte. Diderot s'aliène pour devenir Deshays, Chardin, Vien, Greuze, Vernet : il est Vertumne, le dieu semblable à Protée qu'évoque Horace, dans des vers que Diderot placera en exergue du *Neveu de Rameau*. Vertumne, c'est Rameau même, *Vertumnis natus iniquis*⁹ : Rameau, le violoneux bouffon, le neveu raté de l'austère compositeur, que Diderot campe au café de la Régence, gesticulant devant lui et les joueurs d'échecs, exécutant les pantomimes de ses histoires, ses coups bas et ses coups de génie.

Pour décrire un Salon, c'est-à-dire pour écrire les *Salons* de Diderot, il faudrait être cet énergumène, s'aliéner, se projeter dans toutes ces déclinaisons du goût : il n'y a pas d'intériorité du goût sans la violence disséminatrice de cette projection hors de soi, pas d'admiration, d'empathie, sans cette expérience répugnante de l'abord de Rameau, de l'identification à Rameau : la projection constitutive du goût est une abjection, la révolte du sens intime passe par cette expérience viscérale du dégoût. Il s'agit de se déprenre de soi, d'entrer dans l'étrangeté de l'autre, et de retourner ce qu'on n'aurait pas goûté *a priori* en base, en fondement du goût.

Révolte, abjection : le goût de Diderot se constitue conflictuellement et délimite le champ d'une bataille esthétique dont l'enjeu est toujours déjà politique. Dans le préambule du *Salon de 1765*, Diderot

8. Chaque fois que la référence est donnée à l'édition DPV, c'est la leçon du texte de DPV qui est préférée.

9. Littéralement, né de Vertumnes inégaux. Voir DPV, XII, 69 et Horace, *Satires*, II, 7, 14.

rapporte une conversation avec Chardin, sans doute à l'occasion d'une visite privée destinée aux journalistes avant l'ouverture au public. Chardin était le tapissier du Salon : c'est lui qui décidait de l'accrochage des toiles, de leur disposition. Devant Diderot et ses autres invités, il plaide l'indulgence :

« Messieurs, Messieurs, de la douceur. Entre tous les tableaux qui sont ici cherchez le plus mauvais, et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau de désespoir de faire jamais aussi mal. » (DPV, XIV, 22)

Mais Diderot lui répond en invoquant une nouvelle fois Horace : personne ne pardonne à un poète d'être médiocre, ni les dieux, ni les hommes, ni même la pierre des colonnes !

Je crains bien que l'ami Chardin n'ait demandé l'aumône à des statues. Le goût est sourd à la prière. Ce que Malherbe a dit de la mort, je le dirais presque de la critique ; tout est soumis à sa loi,

Et la garde qui veille aux barrières du Louvre

N'en défend pas nos rois.

Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile. (DPV, XIV, 25-26).

Le goût est l'instance inflexible, incorruptible qui ordonne et légitime le jugement. Cette inflexibilité du goût contraste avec la figure dis-séminatrice de Vertumne qui ouvrait le *Salon de 1763* : la notion s'affirme, devient une instance de jugement. La simple trace laissée dans le sens interne du beau, la projection labile du goût, prend la figure de la mort qui franchit la barrière de la garde au Louvre dans la *Consolation à Du Périer*¹⁰ : mais c'est au Louvre également que se tient le Salon.

Cette nouvelle consistance du goût ne modifie pourtant pas ses caractéristiques antérieures : n'obéissant qu'à lui-même, le goût triomphe de l'autorité politique, transgresse une limite, défie le Roi. Chardin implorant le goût demande l'aumône à des statues : c'est la figure de Diogène, que Restout le fils peint, cette année même, éprouvant sa constance d'âme : vivant d'aumônes, Diogène, pour s'accoutumer aux refus s'entraînait en sollicitant des êtres insensibles. Restout l'a peint sous le regard moqueur des badauds de l'agora, implorant une

10. Malherbe, *Consolation à Monsieur du Périer, gentilhomme d'Aix-en-Provence, sur la mort de sa fille*, v. 79-80, in *Poésies*, éd. A. Adam, Nrf Poésie/Gallimard, 1971, p. 71. Malherbe paraphrase lui-même Horace, *Odes*, I, 4. 13-14.

statue dont nous ne voyons que le piédestal¹¹. Le goût s'exerce, impavide et obtus, contre le philosophe, ce même philosophe austère qui commandait, dans l'article BEAU, la destruction des productions de l'art.

Mais dans le même temps le goût « réalisera dans l'espace » le tableau, l'œuvre que Diderot aura décrite. Le goût juge, mais le goût reproduit : il donne un avis sur l'œuvre, mais il nous donne, à la fois antérieurement à cet avis et après lui, l'œuvre même. Le goût est la transgression qui juge et le goût est l'interface par quoi la chose même, que nous ne voyons pas, qui nous est simplement décrite, est recrée en nous. Le goût produit l'interposition d'une image à la place de l'objet absent et la levée de toute interposition, le franchissement de la barrière pour formuler un jugement. Le goût supplée la chose même, la décrit, et le goût surplombe ce qu'il supplée et qu'il juge.

L'affaire Pope : le goût comme épreuve du seuil

La question du goût vient d'Angleterre. J'ai cité Hutcheson, dont *l'Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725) avait servi de base à Diderot pour la rédaction de l'article BEAU de *l'Encyclopédie*. Mais la question du goût avait à la même époque occupé Pope, auquel Diderot s'était intéressé dans les années 1740, quand il traduisait Shaftesbury. Alexander Pope fut en fait au début des années 1730 au cœur d'un véritable scandale du goût¹². Il avait publié en décembre 1731 son épître IV dédiée à Richard Boyle, comte de Burlington, où il mettait en scène, face au bon goût du comte qui venait de publier un recueil de dessins d'architecture palladienne, le mauvais goût ostentatoire des nouveaux riches, parmi lesquels Timon, dont l'architecture de son hôtel particulier, l'ameublement, les jardins, témoignaient, selon Pope, d'un faste pompeux que le goût réprouve. La cible de Pope était essentiellement le premier ministre Sir Robert Walpole, mais derrière Timon on reconnut James Brydges, duc de Chandos, qui possédait un vaste domaine à Cannons dans le Middlesex. Le scandale éclata quand la rumeur commença à

11. Jean Bernard Restout, *Diogène demandant l'aumône à des statues*, 1765, huile sur toile, 111x144 cm, Toulouse, musée des Augustins. Voir *Utpictura*18, notice A5496.

12. James R. Aubrey, « Timon's villa : Pope's composite picture », *Studies in Philology*, The University of North Carolina Press, vol. 80, n° 3 (été 1983), p. 325-348 ; Philipp Ayres, « Pope's "Epistle to Burlington" : the Vitruvian analogies », *Studies in English Literature 1500-1900*, Rice university in Houston, vol. 30, n° 3 (été 1990), p. 429 ; Ralph Harrington, « Taste, sense and vanity : Alexander Pope's "Epistle to Burlington" », *artificialhorizon.org*, 2005.

circuler que l'ingrat Pope avait reçu naguère de Chandos un présent de cinq cents livres¹³. Pope nia le présent, mais dut se résoudre à des excuses¹⁴. En février 1733, dans les *Characters of Men*, il glisse un compliment pour Chandos : « *Thus gracious Chandos is beloved at sight* ».

Mais entre temps le scandale avait donné lieu à une caricature de Hogarth, parue en frontispice d'une édition pirate malveillante de l'épître, parue en 1732. La gravure est intitulée *The man of Taste*¹⁵. À la porte d'un magnifique hôtel particulier, un échafaudage est dressé. Un homme, Pope, est occupé à en badigeonner la façade, mais son seau déborde et sa brosse asperge un groupe de personnes qui s'apprêtaient à entrer. À leur tête, le duc de Chandos tient son chapeau au-dessus de lui pour échapper aux éclaboussures. À gauche un plâtrier monte l'échelle pour rejoindre Pope, une truelle à la main : c'est le duc de Burlington, le dédicataire du poème de Pope. Au premier plan, à droite, le chapelain du duc de Chandos prend la fuite, tandis qu'à gauche un militaire éclaboussé s'essuie la manche.

L'hôtel particulier est-il celui du duc de Burlington ? C'est surtout le temple du bon goût, dont le porche est surmonté de la statue de William Kent¹⁶, protecteur des arts, flanqué de Raphaël et de Michel-Ange. Le même fronton apparaissait dans l'une des toutes premières caricatures de Hogarth, intitulée *The Bad Taste of the Town*, en 1724, pour désigner l'*Academy of arts* désertée au profit des spectacles étrangers, ridicules et dispendieux : un *Arlequin en docteur Faustus* sur la façade de droite, une scène d'opéra sur la bannière accrochée à l'immeuble de gauche, où Charles Mordaunt, 3^e comte de Peterborough, offre 8000 livres à une diva italienne, Francesca Cuzzoni, pour qu'elle se produise à Londres¹⁷.

13. Voir, exemple parmi d'autres de la littérature du temps sur l'ingratitude de Pope, l'épître anonyme à Chandos, *An Epistle, Humbly inscribed to His Gr-ace the Duke of Chandos 1732*, in Howard D. Weinbrot, *Alexander Pope and the Traditions of Formal Verse Satire*, Princeton University Press, 2014, p. 156 et note 16.

14. Voir la réponse obligeante de Chandos à Pope le 14 décembre 1731 in John Barnard, *Alexander Pope: The Critical Heritage*, n° 74, Routledge, Abingdon, Oxon et New York, 1973, 2009.

15. *Utpictural8*, notice B1118.

16. Kent était le favori de Burlington, à qui Walpole avait préféré Thomas Ripley en 1726 pour le poste de *Comptroller of the Board of Works*, un poste stratégique pour les grands projets architecturaux. (Ralph Harrington, art. cit., p. 3.)

17. Mark Hallet, Christine Riding, Frédéric Ogée, Olivier Meslay et Tim Batchelor, *William Hogarth*, catalogue de l'exposition organisée par la Tate Gallery et le Musée du Louvre, Hazan, octobre 2006. Voir également *Utpictural8*, notices B1119 et B2290.

Le goût se révolte contre le théâtre, ou plus exactement contre les excès d'une théâtralité abjecte. Mais cette révolte produit elle-même son abjection : ce sont les dégoulinures de Pope, le plâtre à gâcher de Burlington. On n'entre pas dans le temple du goût, tout se passe à son abord, dans l'attroupement qui se fait à sa porte. Il s'agit à la fois de dissémination (la pluie de peinture de Pope) et d'abjection (le geste du militaire s'essuyant), d'entrer et d'intercepter l'entrée. Le goût s'ajoute au temple du goût (le plâtre, la peinture), mais ne s'ajoute que comme dégoût, dans l'abord, avant le lieu même, qui n'est peut-être pas le temple du goût, mais le rassemblement abject, la troupe populaire au dehors : ainsi s'opère la réversion d'un dehors et d'un dedans, d'une dissémination et d'une coalescence, d'une implication et d'une distance. Mais cette réversion se joue dans l'abord : face à la chose, il s'agit de passer l'épreuve de la vérité.

Anamorphoses du goût : Hogarth et Diderot

Cette épreuve du seuil constitue le point de départ des *Essais sur la peinture* qui font suite au *Salon de 1765*. Diderot commence par se livrer à une série d'expériences de déformation qui sont extrapolées de sa lecture de *The Analysis of Beauty*, le traité de Hogarth sur la ligne de beauté¹⁸.

Voyez cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. L'accroissement successif de l'orbe n'a plus distendu ses paupières. Elles sont rentrées dans la cavité que l'absence de l'organe a creusée ; elles se sont rapetissées. Celles d'en haut ont entraîné les sourcils ; celles d'en bas ont fait remonter légèrement les joues. [...] L'altération a affecté toutes les parties du visage [...]. Mais appelez la nature, présentez lui ce col, ces épaules, cette gorge ; et la nature vous dira, Cela c'est le col, ce sont les épaules, c'est la gorge d'une femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. (DPV, XIV, 343 ; VER., IV, 467)

Le point de départ de ce qui était annoncé, à la fin du *Salon de 1765*, comme « un petit Traité de peinture », c'est une femme qui a

18. Sur les rapports de Diderot avec Hogarth, voir Anthony Strugnell, « Diderot, Hogarth and the Ideal Model », *Journal for Eighteenth Century Studies*, Wiley-Blackwell, vol. 18, n° 2, sept. 1995 ; Johannes Endres, « Diderot, Hogarth, and the Aesthetics of Depilation », *Eighteenth-Century Studies*, ASECS, The Johns Hopkins University Press, vol. 38, n°1, automne 2004, p. 17-38 ; Elisabeth Lavezzi, « Diderot et Hogarth : la pyramide et la ligne serpentine », *Les Salons de Diderot : théorie et écriture*, dir. Pierre Frantz et Elisabeth Lavezzi, PUPS, 2008, p. 73-88 ; Abigail Zitin, « Thinking Like an Artist: Hogarth, Diderot, and the Aesthetics of Technique », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 46, n° 4, été 2013, p. 555-570.

perdu la vue. De la même manière, en 1748, c'est par une Lettre sur les aveugles que Diderot avait engagé sa réflexion sur la vision et sa critique de la *Dioptrique* cartésienne. Ce sont des aveugles encore, les chrétiens aux yeux bandés, qui peuplent les allées de la *Promenade du sceptique*. La mise en œuvre d'une vision d'aveugle¹⁹, le projet de voir la perte de la vue, de voir les effets et les distorsions d'un œil qui manque, renvoie donc aussi à ce leitmotiv diderotien qui fonctionne comme un embrayeur de pensée. Voir l'aveugle permet de penser le face à face avec l'œuvre d'art. Ce face à face est décrit de façon quasiment clinique, comme une succession de dégradations, de déformations physiologiques de plus en plus imperceptibles à partir d'un accident central²⁰. Aucun affect ne transpire dans ce jeu de distensions, rentrées, rapetissements, entraînements, remontées, ressentis, relevées. Le dégoût est de la responsabilité du lecteur à qui ces altérations de la chair sont livrées. Ce dégoût est au principe du tableau général ; mais il est soustrait. Devant la nature, convoquée comme spectatrice, l'art ne présente que le cou, les épaules, la gorge. C'est la nature qui lui renvoie l'œil crevé, ou l'orbite énucléée de l'œil, jetée à partir de cette suppression, de cette absence, renvoyée par cette absence et ce jet comme abjection. Une circulation du regard s'installe entre le lecteur, sommé de prendre la place de l'artiste (« Voyez cette femme... Appelez la nature, présentez lui ce col, ces épaules, cette gorge ») et la nature, installée à la place du spectateur, dont le lecteur a été dépossédé. Cette

19. Voir J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, RMN, « Parti pris », 1990. Derrida part d'une citation des lettres à Sophie Volland (« J'écris sans voir... ») pour s'intéresser aux aveugles de la peinture classique, notamment les représentations des aveugles de Jéricho.

20. Sans doute faut-il rapprocher cet exercice virtuel de déformation physiologique des raisonnements des physiognomonistes qui, depuis le pseudo-Aristote, Polémon, Adamantios, puis Pierre d'Abano et Giambattista della Porta à la Renaissance, jusqu'à Descartes et Le Brun au dix-septième siècle, et même Lavater et Gall au dix-huitième, ramènent les expressions des visages et les caractères des figures à des traits moraux, voire à des traits d'animaux. Voir à ce sujet Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations. Les perspectives dépravées*, « Physiognomonie animale », Flammarion, Champs, 1995, p. 13-85, et Jacques Proust, « Diderot et la physiognomonie », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1961, vol. 13, n° 13, p. 317-329. Il faut remarquer cependant que si la démarche physiognomoniste procède fondamentalement d'une pensée taxinomique, décomposant la physionomie en traits différentiels, la démarche de Diderot est inverse : c'est pour lui le mouvement même de la déformation qui fait sens. Ainsi, quand Diderot évoque Camper, rencontré à La Haye en 1774 : « Il a écrit un traité de dessin où il indique des principes par lesquels on peut sans interruption aller de la figure des dieux à la figure de telle nation que l'on voudra ; de la figure nationale de l'homme, du nègre à celle du singe ; et de celle-ci jusqu'à la tête de l'oiseau, du héron et de la grue. » (*Voyage de Hollande*, « La Haye », DPV, XXIV, 170 ; cité par J. Proust p. 321-322).

circulation est celle du goût et du dégoût, de la réversion du dégoût (l'orbite vide) en goût (cette gorge), puis de la dénonciation du faux goût (une gorge d'aveugle) qui lève l'écran du goût.

L'expérience du goût est celle de l'interposition de l'écran, d'un jeu de l'abord et du seuil, ce jeu même que nous avons observé dans la caricature de Hogarth au seuil du portail du temple du goût, ou que Diderot convoque au préambule du *Salon de 1765* lorsqu'il cite Malherbe et identifie le goût à la mort franchissant la barrière du Louvre pour frapper au cœur du palais du roi.

Qu'il s'agisse, dans ce face à face liminaire avec des yeux manquant, du dégoût absolu pour Diderot, c'est ce qui ne transparait pas ici au premier abord. Mais Diderot y reviendra au *Salon de 1767*, à propos du *Miracle des Ardents* de Doyen. Le spectacle que Doyen produit au bas du tableau des agonisants de la peste lui évoque une image homérique²¹, celle des « corneilles rassemblées autour d'un cadavre, lui arrach[ant] les yeux de la tête, en battant les ailes de joie » (DPV, XVI, 266). Il s'en explique :

Un cadavre n'a rien qui dégoûte. La peinture en expose dans ses compositions sans blesser la vue. La poésie emploie ce mot sans fin. Pourvu que les chairs ne se dissolvent point, que les parties putréfiées ne se séparent point, qu'il ne fourmille point de vers, et qu'il garde ses formes, le bon goût dans l'un et l'autre art²² ne rejettera point cette image. Il n'en est pas ainsi des yeux arrachés de la tête. Je ferme les miens pour ne pas voir ces yeux tirailés par le bec d'une corneille, ces fibres sanglantes, purulentes, moitié attachées à l'orbite de la tête du cadavre, moitié pendantes du bec de l'oiseau vorace. Cet oiseau cruel battant les ailes de joie est horriblement beau. (DPV, XVI, 267)

Au battement des ailes de la corneille homérique correspond le battement de la réversion du goût en dégoût : le cadavre tout d'abord « n'a rien qui dégoûte » ; « le bon goût [...] ne rejettera point cette image » qui pourtant se charge peu à peu de dégoût ; vient alors l'évocation des yeux arrachés²³ qui, quoique extrapolée de l'image

21. L'image des corneilles arrachant les yeux des cadavres est une condensation de plusieurs passages de l'*Iliade* : XI, 391-395 (invectives de Diomède à Pâris) ; XI, 452-454 (Ulysse à Sôquos) ; XXII, 335-355 (Achille à Hector). Diderot l'évoque pour la première fois en janvier 1763 dans son compte rendu pour la *Correspondance littéraire* de l'« Ouvrage de M. Webb sur la peinture » (DPV, XIII, 319), mais elle ne vient ni de Webb, ni du *Polymetis* de Spence qu'il a évoqué plus haut. Elle reparait dans le *Paradoxe sur le comédien*, A. Colin, 1992, p. 132.

22. Comprendre : dans la poésie (c'est-à-dire au théâtre) et dans la peinture.

23. Dans le *Paradoxe sur le comédien*, le premier interlocuteur se demande s'il faut « souffrir qu'Édipe se montre avec ses yeux crevés » (*op. cit.*, p. 133).

précédente, incarne le dégoût suprême : « je ferme les miens pour ne pas voir ces yeux » ; enfin, alors que la description n'a fait que gagner en abomination, vient l'exclamation oxymorique finale : « cet oiseau... est horriblement beau ».

Mais revenons au début des *Essais sur la peinture*, en 1766. Après avoir évoqué la vieille femme aveugle, Diderot passe au bossu et reproduit le même scénario, convoquant la nature après avoir dissimulé sa figure pour ne laisser visibles que ses pieds : même réponse sans équivoque de la nature, « Ces pieds sont ceux d'un bossu » (DPV, XIV, 343). Diderot tire argument de cette expérience imaginaire pour justifier l'artiste qui n'observe pas les règles de l'art. Lorsque ses pieds ont l'air trop gros, ses jambes trop courtes, ses genoux gonflés, ses têtes lourdes et pesantes au regard des règles et conventions techniques qu'on apprend à l'Académie, Diderot est sûr que l'artiste sera justifié « par ce tact fin que nous tenons de l'observation continue des phénomènes, et qui nous ferait sentir une liaison secrète, un enchaînement nécessaire entre ces difformités. » (DPV, XIV, 344).

Il y a donc un « tact fin²⁴ » qui guide l'artiste et dont les exigences sont supérieures à celles des « règles de convention ». Ce tact fin est l'héritier des « sens internes » de l'article BEAU : mais il substitue à l'idéal du beau, compris comme système de rapports fixes, un idéal du rapport, compris comme jeu de déformations. Le tact fin qui fait émerger dans le discours diderotien une catégorie du goût (et non plus une simple appréhension), se manifeste comme « liaison secrète », comme « enchaînement nécessaire », c'est-à-dire qu'il conjure l'interception, l'écran, la façade, le voile (« transporter *le voile* de mon bossu sur la Vénus Médicis », propose plus loin Diderot). Le goût franchit, transgresse la façade du Beau et, par ce franchissement, établit une ligne. Diderot va s'emparer de cette ligne dans le *Salon de 1767* et en faire le principe de la composition picturale,

24. Diderot reprend l'expression dans *Le Pour et le contre*, lettre XVI à Falconet de septembre 1766, à propos de la description maussade d'un tableau qu'il n'a pas sous les yeux : « Je demande si *avec un tact fin*, une connaissance délicate des choses qui s'enchaînent d'expérience dans le progrès ordinaire des arts et de celles qui coexistent nécessairement sous un état donné de la société, il ne m'est pas permis d'après des qualités et des circonstances énoncées d'en présumer d'autres dont on a négligé de m'instruire ? » (DPV, XV, 211) Et dans le *Paradoxe sur le comédien* : « Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, *d'un tact fin*, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles. » (*Paradoxe*, op. cit., p. 92.)

en s'appuyant sur la ligne serpentante de *L'Analyse de la beauté* de Hogarth²⁵.

Même si Diderot ne consacre aucun chapitre des *Essais sur la peinture* au goût et s'il semble éviter le mot au départ, le goût émerge avec force au dernier chapitre, mystérieusement intitulé, à la manière de Fielding²⁶, « Un petit corollaire de ce qui précède » :

Mais que signifient tous ces principes, si le goût est une chose de caprice, et s'il n'y a aucune règle éternelle, immuable, du beau ?

Si le goût est une chose de caprice, s'il n'y a aucune règle du beau, d'où viennent donc ces émotions délicieuses qui s'élèvent si subitement, si involontairement, si tumultueusement, au fond de nos âmes, qui les dilatent ou qui les serrent, et qui forcent de nos yeux les pleurs de la joie, de la douleur, de l'admiration, soit à l'aspect de quelque grand phénomène physique, soit au récit de quelque grand trait moral ? (DPV, XIV, 408).

Comme le marque la juxtaposition des deux apodoses (« Si le goût... » // « si... du beau... »), nous nous situons ici au point de basculement du Diderot du Beau vers le Diderot du goût. Une dernière fois, Diderot réaffirme l'universalité atemporelle de l'idéal du Beau classique, qui se définit par des règles et duquel se déduisent les techniques de la composition picturale et du dessin. Mais face aux règles du Beau surgit le caprice du goût, qui est l'expression caricaturale, négative, du goût comme affirmation subjective.

Contre cette subjectivité du goût qu'il réprouve, Diderot convoque alors, de façon très étonnante, les « émotions délicieuses », le « fond de nos âmes », c'est-à-dire les lieux même d'expression de l'intime, en une véritable surenchère de subjectivité. Ce que Diderot décrit, c'est la naissance et le frayage de cette expression subjective, la perturbation, la déformation physiologique qu'elle entraîne, comme en miroir de la déformation inaugurale des *Essais*, à partir de l'œil de l'aveugle, de la bosse du bossu.

25. Voir le préambule du *Salon de 1767*, DPV, XVI, 70-74 ; VER., IV, 525-526 (« le modèle idéal, la ligne vraie ») et la *serpentine line* dans Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Londres, J. Reeves, 1753, notamment le chap. VII « *Of lines* ».

26. *The History of Tom Jones, a Foundling*, de Henry Fielding, paraît à Londres en 1749. En octobre 1760, Diderot conseille à Sophie Volland la lecture du roman, avec ceux de Richardson. Les intitulés des chapitres de *Tom Jones* sont de ce type humoristique et déceptif : « Chapitre V. Contenant des choses assez ordinaires et une observation qui ne l'est nullement » (I, 5) ; « Peu de chose ou rien » (III, 1) ; « Matières pour tous les goûts » (IV, 5) ; « En comparant ce chapitre avec celui qui précède, le lecteur pourra rectifier certaines erreurs qu'il a pu commettre en appliquant le mot amour » (V, 6)... etc.

Mais précisément la cohérence de cette dénégation subjective tient au parallèle physiologique des deux déformations, celle de l'objet regardé et celle du sujet regardant. Absolument subjectives, elles sont aussi absolument vraies, gagées, fondées en nature. Elles relèvent du goût, et non du caprice du goût, qui renvoie à ce que Diderot, à l'article BEAU, appelait suivant le père André « le *beau arbitraire* », lui-même subdivisé, en allant vers le pire, « en un *beau de génie*, un *beau de goût* et un *beau de pur caprice* » (*Enc.*, II, 174a).

Que reste-t-il en 1766 du « beau essentiel » qui en 1752 s'opposait encore au « beau arbitraire » ? L'affirmation, ou plutôt la convocation d'une sensibilité qui devient le criterium de la grandeur physique et morale : « quelque grand phénomène physique ; quelque grand trait moral ». La grandeur renvoie au grand goût, à la grande manière, c'est-à-dire au système artificiel des règles qui ordonnent la composition académique. C'est l'effet que cette grandeur artificielle, composée, produit sur la sensibilité qui devient le criterium universel du beau et identifie dès lors ce beau à une objectivité subjective du goût. Mais la sensibilité, par quoi tient ce fragile équilibre des contraires, est elle-même escamotée à la page suivante :

De l'expérience et de l'étude, voilà les préliminaires et de celui qui fait et de celui qui juge ; j'exige ensuite de la sensibilité. Mais comme on voit des hommes qui pratiquent la justice, la bienfaisance, la vertu, par le seul intérêt bien entendu, par l'esprit et le goût de l'ordre, sans en éprouver le délice et la volupté, il peut y avoir aussi du goût sans sensibilité, de même que de la sensibilité sans goût. (DPV, XIV, 411).

Le goût de l'ordre, le seul intérêt bien entendu, vient suppléer la sensibilité qui cautionnait jusqu'ici l'universalité du goût contre la « chose de caprice ». Le goût s'autonomise et peut désormais être pensé sans la sensibilité.

Ce moment de la pensée diderotienne est décisif : avant lui, Diderot tenait encore la quadrature d'un goût à la fois objectif et subjectif, arrimé d'une part à un idéal du Beau et à des règles de composition, d'autre part à une expérience sensible, à une impression intime. Cette contradiction du goût sera formalisée par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* comme « jugement de goût » : le jugement de goût est universel et pour ce faire s'appuie sur un concept²⁷ ; mais ce concept reste vide²⁸, ne peut être déterminé comme concept de l'enten-

27. Kant, *Critique de la faculté de juger*, I. Analytique du beau, § 12, « Le jugement de goût repose sur des principes "a priori" » et § 13, « Le pur jugement de goût est indépendant de l'attrait et de l'émotion », *op. cit.*, p. 981-983.

28. *Ibid.*, § 11, p. 980.

dement²⁹. D'autre part le jugement de goût est absolument subjectif³⁰ et pour ce faire procède de la liberté comme expression de la raison pratique. Mais cette liberté est déterminée par l'universalité de la beauté pure. Arrimé aux deux massifs de la raison pure et de la raison pratique, de l'universalité et de la subjectivité, le jugement de goût est défini par Kant comme un pont au-dessus de l'abîme³¹.

La contradiction diderotienne du goût pourrait tendre vers le système des antinomies kantienne : mais Diderot rompt avec la sensibilité. En 1767, il élabore sa théorie du modèle idéal³² ; en 1773, il redéfinit le jeu de l'acteur comme jeu de sens froid, qui conjure la sensibilité. En 1775, il commence à travailler aux *Pensées détachées sur la peinture*, dont le premier chapitre s'intitule ostensiblement « Du goût ».

Ce bref chapitre signe l'emprunt de Diderot aux *Réflexions sur la peinture* de Hagedorn, qui viennent d'être traduites en français³³. Le premier des quatre livres qui composent les *Réflexions* de Hagedorn s'intitule « Principes pour former le goût de l'Artiste imitateur », son chapitre 1, « Du goût et du beau en général », son chapitre 4, « De l'union nécessaire du goût et des règles ». Le goût est la notion centrale à partir de laquelle Hagedorn bâtit le traité dont les *Pensées détachées* de Diderot se déploient comme le supplément.

Diderot a rencontré Hagedorn à Dresde, sur le chemin de Saint-Petersbourg en 1773. Mais à son retour en 1774 il a travaillé à la *Réfutation d'Helvétius*, s'opposant au matérialisme naïf de son traité *De l'homme*, qui faisait l'apologie de l'éducation contre le génie. C'est

29. *Op. cit.*, Introduction, § 9, p. 952-955.

30. *Op. cit.*, Analytique du Beau, § 8, p. 970-974.

31. « Le domaine du concept de la nature sous la première législation [= la raison pure] et celui du concept de liberté sous l'autre législation [= la raison pratique] sont, malgré toute l'influence réciproque qu'ils peuvent avoir l'un sur l'autre (chacun selon ses lois fondamentales), entièrement séparés par un grand gouffre (*große Kluft*), qui disjoint le suprasensible [= par ex. le Beau] des phénomènes. Le concept de liberté [= sur lequel s'appuie le jugement de goût] ne détermine rien eu égard à la connaissance théorique de la nature [= des objets qu'on juge ou qu'on ne juge pas beaux], et de même le concept de la nature ne détermine rien eu égard aux lois pratiques de la liberté, et il n'est pas possible dans cette mesure de jeter un pont (*Brücke*) d'un domaine à l'autre. Mais... » (*Op. cit.*, Introduction, § 9, p. 952-953.) Ce mais ouvre finalement la possibilité d'un pont, par le jugement de goût, pont dont l'embarras de la formulation kantienne atteste la difficulté à le penser théoriquement. Voir Derrida, *La Vérité en peinture*, « Parergon », Flammarion, Champs, 1978, p. 44-60.

32. Préambule du *Salon de 1767*, DPV, XVI, 63-76 ; complété dans le *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 122-135.

33. *Réflexions sur la peinture*, par M. de Hagedorn, traduites de l'allemand par M. Huber, 2 tomes, Leipzig, Gaspard Fritsch, 1775.

dans le prolongement de sa controverse avec Helvétius qu'il faut lire cette différenciation du goût :

N'y a-t-il aucune différence entre le goût que l'on tient de l'éducation ou de l'habitude du grand monde, et celui qui naît du sentiment de l'honnête ? Le premier n'a-t-il pas ses caprices ? N'a-t-il pas eu un législateur, et ce législateur quel est-il ? (*Salons IV* Hermann, 382).

La défiance vis à vis du goût compris comme préjugé de l'éducation prélude à la critique de la critique, qui juge à partir de règles au lieu de juger à partir de la nature. Le seul goût qui subsiste est celui « qui naît du sentiment de l'honnête » : c'est l'*honestum* stoïcien, qui accompagnera la méditation politique du dernier Diderot sur Sénèque et la révolte du philosophe contre le tyran :

j'avais perdu le goût de ces frivolités auxquelles l'espoir d'en jouir longtemps donne tant d'importance. Assez voisin du terme où tout s'évanouit, je n'ambitionnais que l'approbation de ma conscience et le suffrage de quelques amis. (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, DPV, XXV, 35).

Ce goût est une puissance de révolte, la révolte esthétique préparant la révolte politique.

Stéphane LOJKINE
Université d'Aix-Marseille