



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

51 | 2016
Varia

Michel Hilaire, Sylvie Wuhrmann, Olivier Zeder
(dir.), *Le Goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet,
David*

Catalogue de l'exposition présentée au musée Fabre de Montpellier et à
la Fondation de l'Hermitage à Lausanne, Paris, Hazan, 2013. ISBN
978-2-7541-0716-7

Arnaud Buchs



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/5412>

DOI : 10.4000/rde.5412

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2016

Pagination : 200-203

ISBN : 978-2-9543871-1-6

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Arnaud Buchs, « Michel Hilaire, Sylvie Wuhrmann, Olivier Zeder (dir.), *Le Goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 51 | 2016, mis en ligne le 25 novembre 2016, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5412> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5412>

Propriété intellectuelle

Les analyses sur le *Neveu de Rameau* souffrent également de l'absence de dialogue avec la critique existante. Bernardo Enes Dias propose sous le titre de « langage et dramaturgie dans *Le Neveu de Rameau* » une présentation générale de l'ouvrage, tandis que Teo Sanz revient sur la place de la musique et ses liens avec la pantomime.

Plus riches d'informations nouvelles sont les articles qui se consacrent à la réception et à la postérité de Diderot et de son théâtre dans les aires hispanophones et lusophones. Francisco Lafarga retrace l'histoire des traductions du théâtre de Diderot en Espagne, du XVIII^e siècle à nos jours, tandis que Maria Luisa Malato nous présente (dans un article qui ne tient pas toujours les promesses théoriques de son titre) en Manuel de Figueiredo, dramaturge et théoricien portugais de la fin du XVIII^e siècle un « lecteur-fantôme » de Diderot. Luis Carlos Pimenta Gonçalves s'intéresse quant à lui au *Jacques et son maître* de Kundera et à une adaptation cinématographique du roman, *Le Fataliste* de João Botelho (2005). Dans des articles en portugais, Pedro Eiras analyse une autre adaptation de *Jacques* au théâtre, sous la plume de Luiza Neto Jorge, en 1978, tandis que Marta Brites Rosa s'intéresse à la fortune des écrits de Diderot sur la scène lisboète du XVIII^e siècle.

Le lecteur non lusophone se sentira évidemment un peu frustré de ne pas avoir accès aux articles non traduits, pour lesquels on aurait aimé disposer au moins d'un résumé en français. Par ailleurs, si l'on peut saluer l'effort des contributeurs pour écrire dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle, on peut toutefois regretter que l'ouvrage n'ait pas été suffisamment relu et amendé du point de vue linguistique par ses éditeurs tant scientifiques que commerciaux. Outre les nombreuses fautes d'orthographe, certains articles présentent des maladroites syntaxiques qui rendent leur propos ainsi que certaines citations traduites du portugais difficilement compréhensibles.

Sophie MARCHAND

Michel HILAIRE, Sylvie WUHRMANN, Olivier ZEDER (dir.), *Le Goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David*, Catalogue de l'exposition présentée au musée Fabre de Montpellier et à la Fondation de l'Hermitage à Lausanne, Paris, Hazan, 2013. ISBN 978-2-7541-0716-7.

À l'occasion du tricentenaire de la naissance de Diderot, le Musée Fabre de Montpellier, associé à la Fondation de l'Hermitage à Lausanne, a mis sur pied, du 5 octobre 2013 au 12 janvier 2014, puis du 7 février au 1^{er} juin 2014, une remarquable exposition d'œuvres du XVIII^e siècle intitulée *Le Goût de Diderot*. Les éditions Hazan en publient le catalogue – superbement illustré – augmenté de sept essais mettant en lumière la richesse et la profondeur de la critique d'art de Diderot.

Stéphane Lojkine est à l'origine de ce projet commémoratif, qui prolonge à sa manière l'exposition *Diderot et l'art, de Boucher à David*, tenue à l'Hôtel de la Monnaie de Paris en 1984 à l'occasion du bicentenaire de la mort du philosophe. Les quelques 92 œuvres exposées à Montpellier puis à Lausanne proposaient un parcours thématique original, allant de la personnalité de Diderot et du phénomène des Salons à une section intitulée « le peintre magicien », en passant par des séquences dédiées au « pari de la vérité » et à l'acte de « peindre et sculpter en poète ». Ce sont ainsi les principaux représentants de la peinture française des Lumières qui étaient convoqués : Boucher, Vien, Deshayes, Doyen, Hubert Robert, Louthembourg et David, sans oublier Greuze, Vernet et Chardin, parmi d'autres, illustrent à leur manière l'évolution du regard et de la pensée esthétique de Diderot vis-à-vis des images, principalement dans les 9 *Salons* qu'il fut amené à rédiger, de 1759 à 1781, pour la *Correspondance littéraire* de son ami Grimm.

L'exposition du tricentenaire réservait également une place de choix au dessin, à la gravure et surtout à la sculpture, avec des œuvres majeures de Falconet – notamment son *Pygmalion au pied de sa statue, à l'instant où elle s'anime* – et de Pigalle, *Mercurie attachant ses talonnières*, qui permettent de comprendre combien le génie de Diderot était universel.

Stéphane Lojkine, dans un premier essai intitulé « Diderot, le goût de l'art », éclaire le titre retenu pour l'exposition, montrant que la notion de « goût » chez Diderot participe pleinement de cette évolution des Lumières vers ce que nous appelons depuis Baumgarten et Kant l'« esthétique » : « La seconde moitié du XVIII^e siècle est le théâtre de ce double renversement fondamental dans l'attention à l'œuvre d'art : le discours glisse du point de vue de sa production à celui de sa réception ; il organise son champ non plus à partir des objets qui le constituent mais du sujet qui les appréhende. Un corollaire essentiel de ce second glissement est l'émergence du plaisir au cœur du discours esthétique » (p. 28). Rompant avec la tradition métaphysique platonicienne, Diderot l'infléchit de manière originale vers ce que Lojkine appelle une « a-subjectivité radicale, à partir de laquelle appréhender la matière même de l'art » (p. 30). Le critique s'attache alors à retracer les grandes étapes de la « triple dissémination » (p. 31) caractéristique de la réflexion de Diderot sur le goût, soulignant en particulier le rôle essentiel des allégories dans les premiers écrits du philosophe et montrant surtout que c'est l'ensemble de l'œuvre – des illustrations de l'*Encyclopédie* aux *Pensées détachées sur la peinture* – qui vise finalement à penser toutes les facettes du travail de l'imagination.

Dans un second essai tout aussi éclairant, « Peindre en philosophe », S. Lojkine montre combien l'expérience théâtrale de Diderot, et notamment *Le Fils naturel*, a influencé sa perception du tableau et l'a engagé à faire de la « vérité » un critère esthétique original : « La vérité est la bannière des philosophes : c'est un encyclopédiste, un combattant des Lumières qui vient au Salon et regarde les œuvres ; son regard n'est pas

neutre, et Diderot entend bien s'afficher comme tel. La vérité sera donc son mot d'ordre, à partir duquel différencier idéologiquement un bon et un mauvais camp, les artistes du vrai et les artistes du faux » (p. 103-104). Boucher tient dès lors lieu de contre-modèle, qui obligera en quelque sorte Diderot à « entrer » dans l'espace pictural et à élargir ainsi son horizon de pensée, comme en témoigne l'évolution de son regard dans les *Salons*.

Dans « Diderot et la sculpture », Guilhem Scherf aborde une partie de la réflexion de Diderot restée dans une ombre relative. Citant abondamment les *Salons* et la correspondance, le critique rappelle que la sculpture a toujours été présente dans la pensée esthétique de Diderot – ses remarques sur Falconet et Pigalle, entre autres, trahissent une attention constante aux problèmes spécifiques liés à la sculpture. Les questions du support des œuvres monumentales, de la construction de figures dans l'espace ou encore des bustes (dont ceux le représentant) sont ainsi régulièrement discutées avec les deux sculpteurs.

Dans « Peindre en poète », Olivier Zeder s'attache à suivre les liens tissés par Diderot entre poésie et peinture. « Peindre en poète, pour Diderot, c'est posséder deux qualités que l'on ne trouve pas facilement réunies dans la même personnalité artistique : exprimer la grandeur épique par l'exagération, révéler la majesté et la grandeur par la simplicité sublime. En fait, pour simplifier, être habité par un esprit baroque et par un autre classique » (p. 191). Cette double grille de lecture permet notamment à Diderot de se faire le critique impitoyable de la dimension « narrative » des grands peintres d'histoire.

Christian Michel, dans son essai « Le peintre magicien », souligne quant à lui les différentes facettes de la « magie » que Diderot décèle en particulier chez Chardin : « le peintre magicien n'est pas le maître du trompe-l'œil, c'est par son *faire* qu'il séduit » (p. 239). C. Michel pointe alors chez Diderot ce qu'il appelle les « positions parfaitement contradictoires d'un Salon à l'autre, voire d'un tableau à l'autre » (p. 246), lorsqu'il s'agit par exemple de comparer les œuvres de Boucher et de Chardin, ou les deux tableaux du transept de Saint-Roch peints par Vien et Doyen.

Dans « L'art et la manière », Jérôme Farigoule se penche sur un double aspect longtemps négligé de la critique d'art de Diderot : le dessin et la gravure. Des planches de l'*Encyclopédie* aux *Salons*, dessin et gravure traversent pourtant en filigrane toute la réflexion du philosophe sur l'art, dans le sillage de Hogarth et de Claude Nicolas Cochin fils. La gravure « en manière de crayon », par sa fidélité au modèle, était alors de nature à engager Diderot à réévaluer les arts techniques au détriment des arts libéraux (p. 273).

Dans un dernier essai intitulé « Les premiers lecteurs des *Salons* et la réception de la peinture française du XVIII^e siècle de Diderot aux frères Goncourt », Guillaume Faroult retrace à grands traits la « subtile stratégie de *divulgation dissimulée* » (p. 280) qui caractérise la diffusion de la *Correspondance littéraire* de Grimm, pour ensuite montrer combien le

XIX^e siècle est redevable à l'édition posthume des *Salons*, notamment pour ce qui est de la compréhension de la peinture française des Lumières.

À noter enfin, pour être complet, que l'exposition *Le Goût de Diderot* fut l'occasion d'un colloque tenu à Aix-en-Provence et à Lausanne en 2014 intitulé *Diderot et le temps*, et dont les actes viennent de paraître aux Presses universitaires de Provence, sous la direction de Stéphane Lojkin, Adrien Paschoud et Barbara Selmici Castioni.

Arnaud BUCHS

Arnaud BUCHS, *Diderot et la peinture*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2015. ISBN 978-2-7186-0918-8.

Ce livre a le mérite de la brièveté et de l'essentialité. À propos du sujet qu'il aborde, l'auteur argumente que la peinture joue un rôle central dans l'*écriture* de Diderot et dans son *esthétique* philosophique, le rôle d'un catalyseur. Voici les trois moments de cette analyse : « Le miroir de la peinture. La perception du langage dans la *Lettre sur les aveugles* » (chap. 1), « Le temps des peintres. Dans la matière de Chardin (*Salon de 1763*) », « *Les Pensées détachées sur la peinture* et la question du langage ». Le point d'approche, dès le début, est celui de la dernière question : le rapport entre langage et vision et entre image-langage. La peinture, chez Diderot, serait ainsi un « miroir » puisqu'elle reflète la manière par laquelle l'homme fait un usage bien déterminé de son langage, par rapport au monde perçu.

L'exemple de l'aveugle est paradigmatique. Que « perçoit-il » du monde, en termes de représentation ? Tout en ne voyant rien, l'aveugle utilise un *langage de la perception* (tactile) qui est de l'ordre de l'image et de la pensée. Après la confrontation avec ce mode de représentation en aveugle, « voilà donc le Philosophe en quelque sorte guéri, par le discours des aveugles, de sa double cécité "visuelle" et surtout "linguistique". Il voit dorénavant la réalité du langage, et cette réalité est, fondamentalement, une image. Qu'il s'agisse du miroir ou de la métaphore, l'image tient lieu de révélateur, c'est dans sa réalité que nous pouvons penser le monde » (p. 29). La peinture, ainsi, est conçue et utilisée par Diderot comme « pensée de l'image » (*ibid.*).

Dans la *Lettre sur les aveugles*, il est question du statut épistémologique de cette image. Que peut-elle nous faire connaître du monde sensible ? Diderot est un phénoméniste comme Locke : il ne croit pas à une « substance », ni à une essence (cachée) des choses, qui serait au-dessous (*sub-stans*). Nous n'avons affaire qu'à des phénomènes sensibles et matériels *dans* l'expérience sensible elle-même. Or, il y a un langage de la perception, dont l'aveugle aussi participe, qui dévoile un jeu plus profond, qui est celui de la perception du langage, permettant au philosophe de faire une