Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

29 | 2000

Varia

Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher

Colas Duflo

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/88>

DOI : 10.4000/rde.88

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2000

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Colas Duflo, « Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 29 | 2000, mis en ligne le 18 juin 2006, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/88> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.88>

Propriété intellectuelle

Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher

Une esthétique se définit autant par ce qu'elle accepte que par ce qu'elle refuse. Un système de goût suppose inséparablement un système du dégoût. Car le goût, en effet, a pour fonction de distinguer, d'énoncer des préférences, de séparer ce qui plaît du reste des objets présentés au jugement, des indifférents comme de ceux qui déplaisent. Aussi la justification philosophique du goût, celle en particulier qui entreprend d'énoncer les principes du bon goût dans sa différence d'avec le mauvais goût ou le petit goût, doit-elle pouvoir énoncer les raisons de ses préférences et en légitimer les élections. Puisque tous les jugements de goût ne se valent pas, celui qui prétend, comme Diderot, exercer un meilleur jugement, ou du moins plus conscient, et de ce fait détenir quelque autorité dans le champ esthétique, doit pouvoir fonder les admirations ou les prédilections qu'il revendique. Mais il doit aussi pouvoir justifier de ce qu'il refuse d'élire : il n'y aurait pas sinon un réel choix, puisque choisir, c'est toujours choisir quelque chose à l'exclusion d'autre chose. On peut remarquer par parenthèse que c'est parfois un des problèmes internes de certaines esthétiques contemporaines trop ouvertes ou trop accueillantes, qui rend certaines polémiques un peu pathétiques, le généreux principe qui les commande a pour résultat qu'elles ne savent plus refuser, ni quoi, ni surtout pourquoi. Mais le discours sur l'art tel que Diderot le conçoit va avec une détermination de son objet, une définition des fins qu'il poursuit. Et, comme le dit Spinoza, toute détermination est négation.

Vérifier la cohérence de l'esthétique de Diderot et en comprendre le sens, cela doit passer non seulement par la lecture des pages consacrées à ses admirations (Greuze, Vernet, Chardin, etc.) mais aussi par l'étude de ce qu'il repousse. On peut parler d'un système du goût chez Diderot, dans le bon sens du terme, parce que Diderot en dit autant, et peut-être mieux ou du moins plus explicitement, sur sa philosophie de l'art dans l'énoncé de ce qu'il rejette que dans l'inventaire de ce qu'il admire, et parce qu'il est capable de justifier ce rejet. C'est cette justification argumentée, dans sa

cohérence avec l'esthétique qui la commande et à laquelle elle appartient, qui doit intéresser l'exégète. Il ne saurait sans elle avoir une vision complète de la philosophie de l'art de Diderot.

De ce point de vue, les textes de Diderot sur Boucher présentent un intérêt exemplaire. En effet, le refus de Boucher par Diderot ne peut se contenter d'être lapidaire et expéditif, comme cela arrive souvent dans les *Salons* lorsque Diderot se félicite que tel peintre n'aura pas coûté beaucoup de place ni de peine au copiste. Le critique, s'il rejette la peinture de Boucher, doit au moins s'expliquer et livrer les raisons de son rejet. D'abord parce que Boucher n'est pas n'importe qui : c'est le premier peintre du Roi, ce qui lui confère un statut et une reconnaissance publique que son critique est en l'occurrence loin de posséder. Ensuite, il sait peindre ; même si des questions techniques vont entrer en jeu, le rejet de Boucher n'est pas motivé par un défaut d'habileté du peintre, en quoi on vérifie qu'il s'agit bien ici d'un débat esthétique et non d'une querelle sur le savoir-faire. De plus, et surtout, Boucher est connu et reconnu dans toute l'Europe, il a un réel succès qui lui vaut beaucoup de commandes. En ce sens, on peut dire qu'il y a un goût pour Boucher, si bien que refuser Boucher, c'est récuser également ce goût, au nom d'un autre, qu'il faut alors énoncer, et qui doit dire en quoi et pourquoi il est légitimé à écarter le précédent. Il y a bien ici concurrence des goûts, ce qui veut dire que le travail du refus est bien ici explicitement un travail de distinction, non seulement des objets du goût, mais des goûts eux-mêmes, au sens où il faut dire alors quel est le bon et le mauvais goût, quel est le grand et quel est le petit. N'est une philosophie de l'art complète que celle qui est capable de produire aussi cela. Enfin, il est clair que Boucher a lui aussi une esthétique. Même s'il ne l'a écrit pas, elle est bien présente dans ses tableaux, et elle possède aussi sa cohérence. Il suffit de regarder ses œuvres pour s'apercevoir que son art suppose une réflexion sur ce qui nous attire et nous plaît dans un tableau. Il s'agit d'un débat esthétique : il s'exerce ici sur la peinture, avec tout ce qu'elle comprend comme moyens qui lui sont propres, comme le dessin, la couleur, la composition, dont il sera beaucoup question. Mais ses enjeux traversent aussi tout les arts, comme en témoignent les noms qui vont être cités à plusieurs reprises par Diderot, et trouvent des prolongements bien au-delà, au sens où, comme on va le voir, c'est le romanesque que Diderot refuse, entre autres, chez Boucher, et cela se retrouve dans l'ensemble de son œuvre. C'est le choix d'écrire *Le Père de famille* avec Greuze et contre Crébillon et Boucher, le choix d'éviter les rencontres et les coïncidences dans *Jacques le Fataliste*, etc.

Qu'il s'agisse bien ici d'une affaire de processus de distinction, de discrimination, qui ne résulte pas simplement d'une vue de l'esprit du lecteur contemporain qui aurait trop lu Bourdieu, on peut le vérifier dans

les affirmations explicites du texte. Il se donne bien pour objet aussi de produire une « police » du goût, qui sache « interdire » aussi bien que « repousser ». Elle serait l'organe du « bon goût » qui exécute, qui écarte, qui refuse : il y a bien un système de dégoût.

Mon ami, est-ce qu'il n'y a point de police à cette Académie ? Est-ce qu'au défaut d'un commissaire aux tableaux qui empêchât cela d'entrer, il ne serait pas permis de le pousser à coups de pied le long du Salon sur l'escalier, dans la cour, jusqu'à ce que le berger, la bergère, la bergère, l'âne, les oiseaux, la cage, les arbres, l'enfant, toute la pastorale fût dans la rue ? Hélas ! non, il faut que cela reste en place, mais le bon goût indigné n'en fait pas moins la brutale, mais juste exécution [...] Je l'entends qui crie au-dedans de moi : " Hors du Salon, hors du Salon ! " (*Salon de 1765*, IV, 312-313)¹.

Seulement, pour qu'une exécution soit juste, il faut qu'elle soit justifiée, argumentée, bref, qu'un jugement soit rendu et qu'il soit motivé. Or, c'est clairement dans les attendus d'un tel jugement que se forme un processus de distinction, qui permet de juger non seulement les objets sur lesquels s'exerce le jugement de goût, mais aussi les sujets qui l'exercent. Aimer quelque chose de mauvais goût, c'est avoir mauvais goût, c'est *être* de mauvais goût. Ainsi, le fait que M^{me} de Maux trouve « notre joli Boucher [...] supérieur à tous les peintres du monde » et qu'elle ne soit pas touchée, par contre, par « les beautés fortes, sévères et mâles », atteste en réalité qu'elle a « le goût petit, surtout dans les beaux-arts », ce qui renvoie en dernière instance à ce qu'elle est : « C'est peut-être en elle l'affaire du sexe et des mœurs de la nation » (*A Sophie Volland*, 7 novembre 1762, V, 470). Inversement, celui qui a le goût juste se distingue du mauvais goût général, et vérifie qu'il est lui-même meilleur que ceux qui apprécient ce qu'il condamne, puisqu'il sait élire autre chose, qui peut seul faire norme pour juger du reste « Quant à moi, ce ne sont point ces gentillesse qu'il me faut [...]. Quand on a senti toute la sublimité de l'*Hercule Farnèse*, de l'*Apollon du Belvédère*, de *Laocoon*, il est facile de dédaigner le reste » (*Ibid.*).

On peut dire qu'avec ce mouvement, Diderot invente en grande partie la position du critique moderne : jugeant des œuvres, il juge aussi les amateurs des œuvres, et s'en distingue par un goût plus sûr. Le choix de Greuze contre Boucher distingue aussi celui qui sait faire le choix. Loin d'un relativisme pour lequel tous les goûts seraient admis, ou qui déduirait le goût de consentement général, il prétend pouvoir au contraire, seul, et au nom de principes sûrs, condamner le goût général.

1. Toutes les références sont données dans l'édition de L. Versini, Paris, Robert Laffont, 5 vol., 1994-1997.

Avec tout cela, le goût est si misérable, si petit, que peut-être ces deux esquisses ne seront jamais peintes, et que si elles sont peintes, Boucher aura plutôt vendu cinquante de ses indécentes et plates marionnettes que Greuze ses deux sublimes tableaux (*Salon de 1765*, IV, 392).

C'est pour toutes ces raisons que, pour compléter notre connaissance de la philosophie de l'art de Diderot, il convient d'analyser la condamnation argumentée de Boucher qui s'y prononce et d'en comprendre les raisons.

On peut parfaitement analyser les arguments employés par Diderot contre Boucher de façon purement synchronique. Ils se retrouvent en effet d'un *Salon* à l'autre avec une constance qui exclut tout bouleversement fondamental. Un rapide rappel chronologique n'est cependant pas dépourvu d'intérêt. En effet, l'histoire de la critique de Boucher accompagne l'histoire de la pensée esthétique. Il y a une évolution qu'on peut mettre en relation.

On sait que la pensée esthétique de Diderot s'énonce d'abord en 1751 avec la *Lettre sur les sourds et muets* puis en 1752, dans l'article BEAU de l'*Encyclopédie*, repris plus tard sous forme séparée dans le *Traité du beau*. Ces textes, qui fixent les principes dont Diderot part, manquent encore quelque peu de matériau. L'expérience des œuvres vient plus tard, avec les *Salons*. Le premier, en 1759, intervient à une époque où Diderot a aussi beaucoup d'autres choses à faire : c'est le moment de l'interruption de l'*Encyclopédie* et tout ceci ne va pas, comme on peut se l'imaginer, sans divers soucis. En 1761, le deuxième *Salon* est encore très rapide, mais, Diderot étant quasi libéré de l'*Encyclopédie*, on sent son intérêt augmenter pour l'exercice, et l'on perçoit déjà dans l'invention de la position du critique, la mise en œuvre d'une esthétique, avec une réflexion générale sur l'art. Le ton change déjà en 1763, la conscience des difficultés de la tâche et surtout celle de son intérêt est bien plus aiguë. Mais c'est bien 1765 qui marque un point d'aboutissement. Le volume du *Salon* double, et il est suivi par les *Essais sur la peinture*, où Diderot récapitule les principes qui fondent les jugements qu'il exerce, tout cet exercice du jugement ayant inversement préparé la mise au jour et la prise de conscience de ces principes. Durant toutes ces années Diderot a pris la peine de discuter avec les peintres, de se renseigner sur la technique, et de réfléchir à ce qu'il faisait ; il a pris conscience aussi qu'il était en train de faire œuvre avec les *Salons*. Or, pendant toute cette période, les idées esthétiques de Diderot évoluent, au sens où la pensée s'affermirait, ainsi que les critères qui s'expriment dans les jugements. Ils deviennent plus clairs, plus explicites, plus conscients d'eux-mêmes. Cela se voit très bien dans la critique de Boucher, qui prend de plus en plus statut de repoussoir, et qui culmine en 1765 : c'est là qu'elle est le mieux et le plus argumentée, si bien que les pages où elle s'exprime forment un complément indispensable aux *Essais sur la peinture*.

En 1767, Boucher n'expose pas. Diderot le regrette d'ailleurs, au passage. Mais ce n'est pas grave, car comme le précisent les premières pages, le système du goût a déjà acquis tous ses moyens, il est formé, conscient de lui-même, et il n'y a plus qu'à le faire travailler, ce dont témoigne la géniale « Promenade Vernet », naguère commentée par Jacques Chouillet, qui met en œuvre dans une écriture extraordinaire de l'art, à la fois une esthétique complexe et complète et une théorie de la nature. Mais pour se déterminer soi-même avec une telle conscience, il a fallu en passer par la médiation nécessaire du système du dégoût, qui délimite l'espace légitime de l'art, et les missions qui lui sont confiées. D'une certaine façon, on n'a plus besoin de Boucher à ce stade du développement de la pensée ; aussi est-il seulement parfois encore convoqué comme témoin ou comme repoussoir. Cela se voit bien en 1769, où Diderot se lasse un peu des *Salons* parce qu'il n'a plus grand chose à y inventer, et aussi parce d'autres projets l'intéressent à ce moment-là (il vient d'écrire le *Rêve de D'Alembert* quand il commence la composition du *Salon de 1769*). Du même coup, sa critique de Boucher est beaucoup plus mesurée : c'est à la fois le meilleur et le plus mauvais tableau du Salon. Mais s'il peut accorder à ce tableau et au peintre même quelque mérite, dans un dialogue qui est un des beaux passages de ce *Salon*, alors que les griefs fondamentaux demeurent à son égard, c'est parce qu'il n'a plus vraiment besoin de Boucher comme d'un repoussoir, qu'il n'est plus nécessaire de l'exclure violemment, avec ces coups de pied justiciers du bon goût de 1765, parce que le travail de détermination de son esthétique est déjà accompli, entre autre grâce à la négation violente qu'on a pu lire. Sur le plan diachronique, le chemin de Diderot critique de Boucher va donc de peu de sévérité en 1759 à peu de sévérité en 1769, en passant par une phase nécessaire de rejet très fort, qui correspond exactement au moment où sa philosophie de l'art s'affermirait.

C'est donc dans le cadre de ce processus de constitution d'une esthétique à l'œuvre, qui ne soit pas seulement l'énoncé des principes généraux du philosophe, ni l'étalage des jugements subjectifs et mondains des écotiers, dans le cadre de l'invention d'une critique philosophique de l'art tel qu'il se pratique effectivement sous les yeux du critique, que doit se lire le rejet *justifié* de la peinture de Boucher. Ce dont il s'agit, c'est de conquérir en l'inventant une position critique spécifique.

Un point doit être précisé, parce qu'il n'est pas immédiatement apparent si on ne lit que des extraits des *Salons*. C'est que Boucher n'est pas visé personnellement. Cela mérite d'être dit, parce que l'attaque semble très souvent être *ad hominem*, ainsi lorsque Diderot voit en Boucher l'homme qui corrompt les mœurs, l'homme qui prostitue sa femme, ou encore celui qui passe sa vie chez les prostituées. On reviendra sur ces attaques, mais il importe de remarquer que, même là, c'est toujours dans le rapport aux tableaux, et dans ce qu'il y peint, que Boucher est visé. Même

si l'homme qui peint est indéniablement visé, et pas seulement son œuvre, c'est du moins toujours en tant que peintre. Car, en tant que personnalité publique, Boucher apparaît dans les *Salons* sous un jour plutôt sympathique et honnête. Par exemple, lors du scandale de 1768, à propos de l'attribution du prix de sculpture par l'Académie, que Pigalle a fait accorder à l'un de ses élèves qui, de l'avis général, n'était pas le meilleur, Boucher, doyen de l'Académie, est bien présenté parmi ceux qui ont été les « défenseurs du mérite » (A *Sophie Volland*, 10 septembre 1768). De même, il apparaît plusieurs fois dans les *Salons* comme quelqu'un d'aimable, qui fait de bonnes remarques sur les œuvres, etc.

Il n'y a pas de rancune personnelle de Diderot à l'égard de Boucher et, autant qu'on puisse en juger, il semble plutôt y avoir une certaine estime de la personne, malgré les différences de mœurs et de monde social qui séparent les deux auteurs. C'est pour cela que Diderot affirme, ce qui pourrait sembler surprenant après l'exécution de 1765, qu'il est dommage et quelque peu décevant que Boucher n'expose pas en 1767. Il ne faut pas lire là le regret de manquer de sa tête de turc favorite, mais bien l'affirmation sincère qu'un « grand maître » comme Boucher doit et peut donner l'exemple aux autres peintres. Ainsi, Boucher est plutôt honnête et sympathique comme personne, mais c'est comme peintre, on va le voir, qu'il est hypocrite.

De même, pour ne pas passer à côté du sens de la critique diderotienne, il est indispensable de bien préciser que Boucher est considéré comme un grand peintre, en tous cas du point de vue technique. C'est pourquoi il ne peut pas être simplement congédié, comme Amand ou bien d'autres par les simples exclamations : « Au pont Notre-Dame ! » (IV, 422). C'est là un point essentiel : les œuvres de Boucher ont plusieurs des qualités qui font la grande peinture. Et, en premier lieu, elles possèdent une caractéristique qui, peut-être avant toute autre, marque et atteste la réussite d'un tableau dans l'expérience subjective du spectateur même : elles attirent l'œil. On se sent comme irrésistiblement porté à les regarder, parce qu'elles sont toujours vivantes, ce à quoi Diderot accorde toujours beaucoup de prix, comme on peut le constater par opposition dans tous les commentaires de tableaux qui répugnent parce que la chair y est cadavérique. Ainsi, en 1759, à propos d'une *Nativité*, écrit-il :

J'avoue que le coloris en est faux ; qu'elle a trop d'éclat ; que l'enfant est de couleur de rose ; qu'il n'y a rien de si ridicule qu'un lit galant en baldaquin dans un sujet pareil ; mais la Vierge est si belle, si amoureuse et si touchante ; il est impossible d'imaginer rien de plus fin, ni de plus espiègle que ce petit saint Jean couché sur le dos, qui tient un épi [...]. Et puis des têtes d'anges plus animées, plus gaies, plus vivantes ; le nouveau-né le plus joli. Je ne serais pas fâché d'avoir ce tableau. Toutes les fois que vous viendrez chez moi vous en diriez du mal, mais vous le regarderiez (IV, 199).

Cette situation du spectateur de grand goût qui, tout en condamnant l'œuvre, ne peut s'empêcher de la regarder, que Diderot attribue ici à Grimm, son interlocuteur pour les *Salons*, il la mime dans l'écriture deux ans plus tard, dans les pages consacrées aux *Pastorales et Paysages* de Boucher. Dans un texte qui joue à être comme un reflet fidèle de l'âme de celui qui regarde les tableaux de Boucher, il entrelace les critiques et les éloges. Car, quoi qu'on en ait, quelque reproche qu'on lui fasse, Boucher attire : « Il n'y a aucune partie de ses compositions qui, séparée des autres, ne vous plaise ; l'ensemble même vous séduit » (IV, 205). Mais les qualités par lesquelles il produit cette attirance du spectateur ne sont pas simplement à rapporter, comme on pourrait le croire trop vite, à la polissonnerie du sujet. Elles correspondent aussi à une grande maîtrise des moyens de l'art : « Il y a tant d'imagination, de magie et de facilité ! [...] Personne n'entend comme Boucher l'art de la lumière et des ombres » (*Ibid.*). Comme on peut le voir en consultant le très utile « Lexique des termes d'art » établi par E. M. Bukdal, qui fait suite au salon de 1765 dans l'édition DPV, les termes utilisés ici appartiennent à la critique picturale du dix-huitième siècle et sont définis comme tels dans l'*Encyclopédie*. Ils reviennent souvent chez Diderot pour qualifier Boucher, et caractérisent la maîtrise technique. La *facilité* ainsi, renvoie autant à la facilité de pinceau, qui est aisance dans la pratique de l'art, absence d'hésitation du trait, maîtrise du clair-obscur qu'à la facilité de composition, qui marque le génie abondant, le principe fécond. La *magie*, terme qui revient très souvent pour désigner l'art de Chardin, suppose encore l'intelligence du clair-obscur ; c'est l'art de représenter les objets tels qu'ils fassent illusion, la couleur de la chair par exemple, et c'est cela qui attire, qui séduit, qui arrête le spectateur. Quant à *l'art de la lumière et des ombres*, tout le monde s'accorde au moment où Diderot écrit, pour y voir une des plus importantes parties de la peinture. Les artistes eux-mêmes, qui sont les mieux placés pour juger de la partie technique de l'art, attestent par leurs hommages de la maîtrise de Boucher :

Les artistes qui voient jusqu'où cet homme a surmonté les difficultés de la peinture et pour qui c'est tout que ce mérite qui n'est guère bien connu que d'eux, fléchissent le genou devant lui. C'est leur dieu (IV, 206).

Les mêmes termes reviennent en 1763 lorsqu'il s'agit encore de caractériser Boucher : « Ce maître a toujours le même feu, la même facilité, la même fécondité, la même magie » (IV, 246). Feu, facilité, magie, voilà bien des caractéristiques qui pour Diderot sont celles des grands peintres. Car si Diderot ajoute qu'il a « les mêmes défauts qui gâtent un talent rare » (*Ibid.*), il a d'abord reconnu ce talent. Si défaut il y a, ce sont ceux d'une esthétique, et non d'une technique. S'il faut jeter Boucher hors du salon, ce n'est pas pour les mêmes raisons que Hallé, Amand, et toute la liste de ceux que Diderot voue au pont Notre-Dame. C'est pour des motifs finalement plus essentiels à l'art.

De ce point de vue, il est très important que Diderot souligne l'admiration des autres peintres pour Boucher. C'est dire qu'il peut y avoir un jugement éclairé sur un tableau qui ne soit ni celui de la foule, ni celui des peintres. Il ne faut voir là nul mépris de la part de Diderot, qui ne cesse d'insister sur le fait que le philosophe qui juge de l'art ne doit pas ignorer l'avis des peintres, ni les questions techniques. Une part de son mépris pour les amateurs qui donnent leur avis sur la peinture sans en connaître la réalité vient de là. On sait que Diderot, par la conversation des peintres, a su mettre en pratique ces conseils. Mais ce n'est pas l'opinion des peintres qui doit avoir le dernier mot. C'est le jugement du philosophe, qui engage une théorie du goût, et pas seulement une théorie du « faire » : c'est cela, l'invention de la fonction critique. Car Boucher est un peintre qui a des qualités extraordinaires. On est frappé, par exemple, dans la description de la *Caravane* de 1769, de voir comment Diderot y repère tout ce qu'il cherche en premier lieu dans les autres tableaux, tout ce qu'il loue dans ceux des maîtres qu'il préfère, et tout ce qu'il regrette souvent de ne pas trouver chez les autres : la composition, l'intelligence, la facilité, la ligne de liaison qui fait du divers représenté une représentation et assure ainsi l'unité de la variété, etc.

Mais cette cohue formait une belle composition pittoresque. Les groupes y étaient liés et distribués avec intelligence ; il régnait entre eux une chaîne de lumière bien entendue ; les accessoires y étaient répandus adroitement et faits de bon goût, rien n'y sentait la peine ; la touche était hardie et spirituelle ; on discernait partout le grand maître ; le ciel surtout, chaud, léger, vrai, était d'enthousiasme et sublime (IV, 827).

Lorsqu'en 1767, Diderot dresse un état récapitulatif de l'école française, la place qu'il réserve à Boucher est assez significative. Si elle révèle une erreur de Diderot sur le jugement de la postérité, elle révèle bien le sien : « J'allais oublier celui-là. A peine laissera-t-il un nom ; et il eût été le premier de tous, s'il eût voulu » (IV, 796). La tâche du critique au fond s'écrit ici. Il s'agit de démontrer et de démonter cette volonté négative de Boucher. Il n'a pas voulu. Il faut établir que c'est bien dans la conception même de la peinture que Boucher est dans l'erreur, ou pire, dans la mauvaise volonté. Les *Pensées détachées* reviennent sur l'idée qu'il « ne suffit pas d'avoir du talent, il faut y joindre le goût » (IV, 1015). Précisément, le peintre Boucher a du talent, mais sa peinture est une erreur. Elle est dans le faux, elle l'est sciemment, et c'est la raison pour laquelle elle ne produira jamais le beau. Car, s'il est un thème fondamental de l'esthétique de Diderot, c'est bien l'affirmation du lien entre le beau et le vrai, sur quoi il revient dans ces conclusions fragmentaires aux *Salons* que sont les *Pensées* : « Le beau n'est que le vrai, relevé par des circonstances possibles, mais rares et merveilleuses » (IV, 1054) ou encore « Toute

composition digne d'éloge est en tout et partout d'accord avec la nature ; il faut que je puisse dire : "Je n'ai pas vu ce phénomène, mais il est" (IV, 1024). Or, la peinture de Boucher nous présente exactement le contraire. Établir une philosophie de l'art argumentée doit donc nécessairement passer par la réfutation de celle qui sous-tend les toiles du « grand tapageur » (IV, 827).

Boucher, d'une certaine façon, est un scandale pour Diderot, ce qui explique la violence de l'attaque. En effet, c'est un grand peintre dont les réalisations sont radicalement opposées à l'esthétique de la vérité que Diderot réclame : « Cet homme a tout, excepté la vérité » (*Salon de 1761*, IV, 205). Inversement, on peut dire que c'est en s'opposant à l'esthétique de Boucher que celle de Diderot prend plus clairement conscience d'elle-même et se débarrasse de ses hésitations et ambiguïtés encore perceptibles dans le jugement partagé du *Salon de 1759* à l'égard de Boucher. Même si l'idée était déjà présente en 1759, c'est bien en 1761 que Diderot va insister, comme un critère discriminant sur l'invraisemblance et sur l'absurdité des rassemblements disparates organisés par les *Pastorales*. « La fausseté de Boucher » devient même une formule générique qu'on peut appliquer à la critique d'autres peintres, par exemple Hallé (IV, 210). Cela constituera un des thèmes centraux de la grande attaque de 1765 :

J'ose dire que cet homme ne sait vraiment ce que c'est que la grâce ; j'ose dire qu'il n'a jamais connu la vérité ; j'ose dire que les idées de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité lui sont devenues presque étrangères ; j'ose dire qu'il n'a pas vu un instant la nature, du moins celle qui est faite pour intéresser mon âme, la vôtre, celle d'un enfant bien né, celle d'une femme qui sent ; j'ose dire qu'il est sans goût (IV, 309).

Tout est faux dans la peinture de Boucher, et pour des raisons qui sont à la fois conceptuelles et causales. D'une part Boucher s'est détourné de la nature parce qu'il n'a pas compris qu'elle devait servir de modèle pour l'art, même lorsqu'il s'agit de représenter des créatures imaginaires, comme les angelots ou les déesses : elles est la vérité et la norme de l'art. D'autre part il s'est aussi détourné de la nature concrètement. Il ne peint plus d'après le modèle, mais seulement de pratique (suivant une habitude d'un grand nombre de peintres du dix-huitième siècle que Diderot a constamment dénoncée). « Passé cinquante ans, mon ami, il n'y a presque pas un peintre qui appelle le modèle, ils ne font plus que de pratique, et Boucher en est là. Ce sont ses anciennes figures tournées et retournées » (IV, 310). Si bien qu'il ne voit même plus la nature, et que le détournement de l'art, vers un art de l'imagination contre un art de la vérité est complet. Au fond, et c'est peut-être le plus grave, celui qui s'en est détourné trop longtemps n'aime plus la nature. Et, dans l'art comme dans l'histoire des

civilisations, c'est le signe d'une dégénérescence qui entraîne des effets dommageables, et qui n'est pas réparable : « Une chose qu'il faut que je vous dise, c'est qu'on perd le goût de la nature, et que quand une fois on l'a perdu, on n'y peut plus revenir » (à *Falconet*, 6 septembre 1768). Boucher symbolise finalement l'art du faux. C'est un faux bon peintre que le faux goût admire. Ceci emporte aussi des connotations morales : à la naïveté de la vraie beauté, il faut opposer l'hypocrisie de cette peinture.

La manière est dans les beaux-arts ce que l'hypocrisie est dans les mœurs. Boucher est le plus grand hypocrite que je connaisse ; il n'y a pas une de ses figures à laquelle on ne pût dire : "Tu veux être vraie, mais tu ne l'es pas" (*Pensées détachées...*, IV, 1051).

Cette fausseté de Boucher doit se décliner dans les différents aspects de la peinture, le dessin, la couleur, la composition. C'est sous ces trois points de vue successifs qu'il faut maintenant examiner la critique diderotienne.

Diderot ne cesse de répéter, sous diverses formes, que « le vrai, le bon et le beau se tiennent de bien près » (*Essais sur la peinture*, IV, 513). Le goût est ce jugement en lequel se résume une somme d'expériences dont nous n'avons pas même conscience, par lequel nous saisissons le beau. Il n'est pas différent en sa nature de celui par lequel nous saisissons le vrai ou le bon. C'est pourquoi l'étude du dessin doit être étude de la nature. De même, lorsque Diderot attaque les positions académiques qu'on fait prendre au modèle, c'est au profit des positions véritables dans lesquelles le corps se place lorsqu'il doit vraiment agir. De même celui qui dessine ne doit pas voir que la partie qu'il doit copier, mais doit être occupé de l'ensemble, laissant deviner dans la partie du corps qu'il montre, qu'elle appartient à un tout vivant qui fait système. De là la grande critique adressée à Boucher sur son dessin : ça ne tient pas, au sens propre comme au sens figuré. « Dans la multitude de figures d'hommes et de femmes qu'il a peintes, je défie qu'on en trouve quatre de caractère propre au bas-relief, encore moins à la statue » (*Salon de 1765*, IV, 309). Qu'on ne s'y trompe pas, la sculpture n'est pas pour Diderot norme de la peinture. Simplement, elle oblige par nature à la solidité du trait, et à réaliser toujours l'ensemble de la figure, et non simplement une apparence. Si les figures de Boucher sont impropres à cet « art sévère », c'est parce qu'elles sont irréelles : elles parlent à l'imagination, avec leurs nudités, leurs mines et leurs manières, mais sont toujours sans relief. Ce sont des « marionnettes » ou, comme Diderot le dit parfois, des « enluminures », dans un terme qui résume bien son dédain : l'enluminure est un art « gothique » (on sait tout ce que ce mot signifie pour Diderot), qui présente des figures plates et bariolées. L'art de Boucher, comme l'art médiéval, est le plus loin de la nature — le plus oublieux de l'antique aussi, car les Grecs au moins avaient

su regarder la nature, et c'est en cela qu'ils peuvent faire référence. Un autre terme revient, qui renvoie bien à des reproches adressés, au-delà de Boucher, à toute une tendance esthétique qu'il incarne exemplairement pour les beaux-arts : le romanesque.

Quand il fait des enfants, il les groupe bien ; mais qu'ils restent à folâtrer sur des nuages. Dans toute cette innombrable famille vous n'en trouverez pas un à employer aux actions réelles de la vie, à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à tiller du chanvre ; ce sont des natures romanesques, idéales, de petits bâtards de Bacchus et de Silène (*Ibid.*).

Dès lors, le signe le plus explicite de la faillite de son dessin est dans l'incapacité de Boucher à peindre sur le modèle lorsque, pour changer, il décide d'en faire venir un, alors qu'il reste égal dans ce qu'il peint de pratique. Cela prouve combien il est faux dans son dessin, au point de ne plus supporter du tout la confrontation au réel. Mais c'est encore plus frappant pour la couleur.

C'est un des reproches qui revient le plus souvent sous la plume de Diderot à propos des tableaux de Boucher : « le coloris en est faux » (*Salon de 1759*, IV, 199). Or, la couleur est pour Diderot très importante, à la différence d'autres penseurs de l'art, comme Kant, qui ne lui ont pas toujours accordé toute sa place. Autant le dessin peut être référé à la sculpture, autant la couleur est le propre de la peinture même, et ce par quoi elle est capable d'imiter la nature. Le dessin donne la forme, mais la couleur donne la vie : « Voilà le souffle divin qui les anime » (*Essai sur la peinture*, IV, 472). On comprend dès lors que ce qui est le plus emblématique de la couleur, c'est la chair. Mais c'est aussi ce qui est le plus difficile, d'après un avis largement partagé, dont Diderot se fait souvent l'écho. La représentation de la chair suppose et distingue le grand coloriste. Elle caractérise la vérité en peinture. Et c'est justement là que la fausseté de Boucher, dont Diderot ne cesse de dénoncer les « culs rouges », donne son plein. Mais, encore une fois, ce n'est pas une question de technique picturale. Lorsque Boucher commençait sa carrière, à son retour d'Italie, « il avait une couleur forte et vraie » (*Salon de 1763*, IV, 247). La fausseté de son coloris est preuve d'une mauvaise volonté picturale, elle témoigne d'une décision de se détourner de la nature et du choix mauvais d'un art romanesque contre un art philosophique, d'un art de la fabrication contre un art de l'interprétation de la nature. En quoi Boucher est, sur le plan de la couleur, l'exact opposé de Chardin. C'est celui qui a choisi, et c'est bien ce choix délibéré en tant qu'il préside à sa peinture qui est le plus condamnable en elle, de ne pas se soucier de la vérité :

Pour la couleur, ordonnez à votre chimiste de vous faire une détonation ou plutôt déflagration de cuivre par le nitre, et vous la verrez telle qu'elle est dans le tableau de Boucher. C'est celle d'un bel émail de Limoges. Si vous dites au peintre : "Mais M. Boucher, où avez-vous pris ces

tons de couleur ?” il vous répondra : “Dans ma tête. — Mais ils sont faux. — Cela se peut, et je ne me suis pas soucié d’être vrai. Je peins un événement fabuleux avec un pinceau romanesque. Que savez-vous ? La lumière du Thabor et celle du paradis sont peut-être comme cela ? Avez-vous jamais été visité la nuit par des anges ? — Non. — Ni moi non plus, et voilà pourquoi je m’essaie comme il me plaît dans une chose qui n’a point de modèle en nature”. M. Boucher, vous n’êtes pas bon philosophe, si vous ignorez qu’en quelque lieu du monde où vous allez, et qu’on vous parle de Dieu, ce soit autre chose que l’homme (*Salon de 1763*, IV, 246-247).

Ce petit dialogue est exemplaire. Le Boucher fictif que Diderot se crée comme interlocuteur et adversaire ici est le tenant d’une esthétique en laquelle se résume tout ce que Diderot refuse, tant dans le roman, que dans le théâtre ou dans la peinture. Par là, ce sont ses choix qui s’éclaircissent du même coup. Pour les autres, c’est le choix de Richardson contre Crébillon, pour lui-même c’est peut-être une des raisons du désaveu tardif des *Bijoux indiscrets*, qui contenaient déjà dans les pages sur le théâtre les principes de cette esthétique de la vérité, mais qui ne la mettaient pas en œuvre, si bien que Lessing avait quelque raison d’affirmer à la fois que Diderot faisait bien de renier cette œuvre et qu’il n’y avait que lui qui pouvait l’écrire.

Ces reproches trouvent leur synthèse dans la dénonciation de la fausseté de composition des tableaux de Boucher. On sait que la composition est définie par Diderot dans l’*Encyclopédie* comme l’art de faire des diverses parties du tableau un tout aussi organisé que peut l’être un corps animal. Il y a donc exigence d’unité organique de la représentation, qui sous un seul point de vue, doit apparaître comme finalisée dans chacune de ses parties. Or Boucher est celui qui fait systématiquement tout le contraire. Outre l’emploi toujours dénoncé d’éléments de décors aussi impropres qu’un lit à baldaquin dans une nativité, il est de manière générale celui qui en rajoute, qui sature la toile du plus grand nombre d’objets possible, multipliant les plans, les accessoires, les détails insignifiants. Pour décrire le tableau, l’écriture du critique ne peut plus procéder à cette lecture construite à laquelle Diderot aime à s’essayer, ni même raconter l’histoire qui précède le moment peint par la scène de genre. Elle est obligée de se faire pur catalogue dépourvu d’ordre et de sens, pure énumération qui mime l’accumulation du tableau. Ce que Diderot lit dans l’œuvre de Boucher, c’est une peinture de l’absurde.

Quel sujet a jamais rassemblé dans un même endroit, en pleine campagne, sous les arches d’un pont, loin de toute habitation, des femmes, des hommes, des enfants, des bœufs, des vaches, des moutons, des chiens, des bottes de paille, de l’eau, du feu, une lanterne, des réchauds, des cruches, des chaudrons ? [...] Quel tapage d’objets disparates ! on en sent toute l’absurdité (*Salon de 1761*, IV, 205).

Lorsque Diderot décrit les esquisses de Carlo Vanloo pour la chapelle de Saint Grégoire, dans le *Salon de 1765*, et qu'il parle de celle qui lui semble la plus réussie comme d'une sublime composition, il utilise immédiatement les termes de nature, de vérité, et note l'accord parfait entre la peinture et sa signification, entre la représentation et ce qu'elle a pour mission de représenter, la solitude, le silence. Et, tout de suite, le nom de Boucher lui vient comme antithèse exacte de tout cela (IV, 305). La peinture de Boucher abuse de la surcharge, elle épuise la surface du tableau et l'esprit du spectateur : « Entre tant de détails tous également soignés, l'œil ne sait où s'arrêter. Point d'air. Point de repos » (*Salon de 1763*, IV, 247). Au fond, la peinture de Boucher est un gâchis. Elle contrevient au principe d'économie de moyens qui, pour Diderot, doit valoir aussi bien pour l'interprétation de la nature que pour la peinture : « Quel abus du talent ! [...] Avec la moitié moins de frais, on eût obtenu plus d'effet » (*Ibid.*). Ces tableaux sont à l'opposés de ces mots brefs que Diderot affectionne dans le théâtre, de ces courtes sentences qui livrent beaucoup de sens. Un tableau, pour Diderot, devrait pouvoir être raconté, le critique devrait pouvoir dire par écrit ce qui se dit en peinture. Mais ici, beaucoup de moyens sont mis au service d'une absence de signification : « Qu'est-ce que cela dit ? rien » (*Salon de 1765*, IV, 315).

La peinture de Boucher, du point de vue de la composition est le contraire du beau selon Diderot. Il n'y a ni rapport entre les parties, ni unité. La question qui revient toujours lorsque Diderot commente une peinture de Boucher est celle de la signification : « Que signifient ce vase et son piédestal ? Que signifient ces lourdes branches dont il est surmonté ? » (*Ibid.*). Le beau, chez Diderot est du côté du sens. Le jugement du goût, somme d'expériences, a toujours une certaine rationalité, même quand il n'est pas l'œuvre d'un travail conscient de la raison. Or, Diderot ne lit dans les tableaux de Boucher qu'une folie, un délire, qui défie toute appréhension critique : « Et puis une confusion d'objets entassés les uns sur les autres, si déplacés, si disparates, que c'est moins le tableau d'un homme sensé que le rêve d'un fou » (*Salon de 1765*, IV, 309).

Tout cela forme système : c'est le tapage, la cohue, la disparate, qui interdisent l'unité, et qui font une composition qui « n'a pas le sens commun » (IV, 311) et qui n'est que « l'image d'un délire » (IV, 313). Au fond, le résumé de tous ces reproches est bien une affaire de philosophie : « Il n'a pas la pensée de l'art » (IV, 310). C'est le peintre inadéquat par excellence, l'homme des rassemblements absurdes, dont l'art finalement ne signifie pas, mais produit juste du bruit pour l'imagination. En cela, il relève bien du petit goût. C'est un art de bateleur, même si son public est celui qui va au *Salon* et non à la foire :

On aurait pu placer au bas de ce tableau un de ces polissons qu'on voit à l'entrée des jeux de la foire ; il aurait crié : "Approchez, Messieurs,

c'est ici qu'on voit le grand tapageur". Aimez-vous les figures ? Il y en avait à profusion ; il y avait aussi des chevaux, des ânes, des mulets, des chiens, des oiseaux, des troupeaux, des montagnes, des fabriques, une multitude d'accessoires, une variété prodigieuse d'actions, de mouvements, de draperies et d'ajustements. C'était la plus belle cohue que vous ayez vue de votre vie (*Salon de 1769*, IV, 827).

Mais toutes ces critiques seraient incomplètement restituées si on n'en ajoutait pas une, qui est essentielle aux yeux de Diderot, et qui achève la dénonciation d'une peinture en finissant d'expliquer la violence d'une réprobation qui réclamait des coups de pieds. Boucher est un peintre corrupteur. Il corrompt qui le suit, il corrompt qui le regarde, il corrompt ce qu'il peint. Cette critique n'est d'ailleurs pas séparable de celle qui précède. Il y a là un ensemble. La dégradation du goût accompagne la dégradation des mœurs. Lorsque Boucher se détourne de la nature et de la vérité, c'est inséparablement dans sa morale et dans sa peinture. Ou encore, sa peinture en tant qu'elle se fait dans ce détournement même est le symptôme de sa morale. Il s'est détourné de la nature pour un art de l'imagination, mais qu'est-ce que l'imagination de quelqu'un qui s'est détourné de la nature, sinon une imagination corrompue ? C'est pourquoi tout est faux dans sa peinture : lui-même vit dans le faux.

La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin a suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur sa toile ? Ce qu'il a dans l'imagination. Et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage ? La grâce de ses Bergères est la grâce de la Favart dans *Rose et Colas* (*Salon de 1765*, IV, 308).

Il ne fait pas de doute pour Diderot, même s'il l'énonce encore sous forme d'une question rhétorique et non d'une affirmation au début des *Pensées détachées*, qu'on ne peut pas avoir le goût pur si on a le cœur corrompu. Il ne faut pas voir là une affirmation idéologique, au sens où elle serait le soudain retour sans justification d'un moralisme cher à Diderot subjectivement. Il y a bien moralisme de Diderot, mais il n'est pas détachable de l'ensemble de sa philosophie de l'art, comme si cela en était un ajout regrettable et superflu, ainsi qu'on l'a cru parfois. En réalité, le jugement de goût ayant la même racine et la même constitution que le jugement de moralité (en un sens, c'est toujours la même faculté de juger, même si elle ne s'exerce pas sur le même objet), la corruption morale est *ipso facto* une corruption du goût. Et, inversement, le mauvais goût est signe d'une certaine dégradation morale, en particulier quand il s'agit, comme c'est le cas pour Boucher, du goût d'une société entière : c'est un révélateur. De là vient que Boucher ne fascine pas seulement les peintres, pour des raisons techniques, mais aussi toute la société dont il est le

symptôme, pour des raisons morales. C'est ce monde décrit dans les *Bijoux indiscrets* que Boucher flatte, et pour cette raison, fascine. La légèreté du goût renvoie à la légèreté des mœurs.

Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art ; comment résisteraient-ils au saillant, au libertinage, à l'éclat, aux pompons, aux tétons, aux fesses, à l'épigramme de Boucher ? (*Salon de 1761*, IV, 205-206).

On voit bien ici combien les termes employés pour désigner la peinture de Boucher s'appliquent directement à l'état des mœurs et à l'attitude morale de ceux qui la regardent et à qui elle plaît. Mais Boucher fait plus que refléter : il séduit, il attire, il attache. Par sa magie, sa facilité, et toutes ces autres qualités qui en font un grand peintre, il crée des tableaux que même celui qui les condamne ne peut s'empêcher de regarder. « C'est un vice si agréable » (*Ibid.*). Mais, comme on le sait, un vice est d'autant plus dangereux qu'il est plaisant, et mérite d'autant mieux d'être combattu. En quoi il doit être critiqué de façon systématique. Car son art est corrupteur.

En premier lieu, il pervertit ceux qui l'admirent pour de bonnes raisons, les artistes fascinés par ses qualités picturales propres. C'est l'art tout entier que l'art de Boucher corrompt, par l'influence néfaste qu'il a sur les jeunes peintres. Dans la condamnation diderotienne de Boucher, c'est une des raisons qui revient le plus souvent. Au fil des *Salons*, on retrouve à chaque fois la même inquiétude. Elle s'exprime dès 1759 : « Il finira par les gâter tous » (IV, 195). On la retrouve en 1761 : « Le goût de Boucher gagne, surtout dans les petites compositions. Cela me fâche » (IV, 216). Le pouvoir corrupteur de Boucher se lit de façon exemplaire chez les peintres qui lui sont les plus proches, ses gendres Deshayes et Baudoin. Le premier, mort de ses goûts inconsidérés, à presque perdu sous l'influence de Boucher ce qu'il avait pu apprendre chez les autres (*Salon de 1765*, IV, 337) ; le second, dont l'art peint la plupart du temps des scènes à la limite du malhonnête, s'est lui aussi laissé fasciner : « ce beau-père est le plus dangereux des modèles » (*Salon de 1769*, IV, 855). En 1763, avant que des tendances artistiques nouvelles se laissent déchiffrer, Diderot voit encore dans Boucher un danger pour l'avenir de la peinture :

Cet homme est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture. A peine savent-ils manier le pinceau et tenir la palette, qu'ils se tourmentent à enchaîner des guirlandes d'enfants, à peindre des culs joufflus et vermeils, et à se jeter dans toutes sortes d'extravagances qui ne sont rachetées ni par la chaleur, ni par l'originalité, ni par la gentillesse, ni par la magie de leurs modèles. Ils n'en ont que les défauts (IV, 247).

Mais, c'est qu'au fond, le goût pour Boucher, et sa peinture elle-même sont, on l'a dit, des symptômes d'un état de la société que Diderot s'emploie à dénoncer partout dans ses œuvres. L'œuvre de Boucher exprime « le libertinage et les mauvaises mœurs » (*Salon de 1765*, IV, 299). Le fait qu'elle soit une des plus appréciées du temps, c'est-à-dire à la fois une des plus reconnues et des plus vendues, signale un système du goût où l'art n'éduque pas, mais pervertit, contrairement aux souhaits permanents de Diderot, en particulier dans ses écrits sur le théâtre. Et Boucher est un représentant exemplaire de cet état des rapports de la société et de l'art, lui qui n'hésite pas, pour servir de modèle à *L'Odalisque brune*, à « prostituer sa femme » (*Salon de 1767*, IV, 725), peinture dont tout le monde accepte, en dépit de la décence et des bonnes mœurs, l'exposition au Salon.

Là encore, il convient de bien situer la critique, lorsque Diderot dit qu'il aurait pour sa part refusé la présentation publique de ce tableau, de peur de donner à son fils (!) l'idée d'aller « dans la rue Fromenteau, et de là chez Louis ou chez Keyser » (*Ibid.*). Car, si l'érotisme de Boucher doit être refusé en lui-même et par son influence, c'est qu'il est justement le contraire de l'acte naturel prôné dans le *Supplément au Voyage de Bougainville* ou dans *Jacques le Fataliste*. Les nudités que Boucher nous montre si complaisamment ne sont finalement pas plus naturelles que la société où il va chercher ses modèles. C'est une fausse nature qu'il peint, de fausses innocentes à la fausse santé (*Essais sur la peinture*, IV, 500), de faux anges qui sont de vrais satyres, et de fausses vierges : « N'a-t-il pas été un temps pris de la fureur de faire des vierges ? Eh bien ! qu'étaient-ce que ces vierges ? De gentilles petites caillettes »². Boucher, même lorsqu'il peint des nus, se détourne encore de la nature et de la vérité. C'est pourquoi il corrompt. Et c'est bien cette facilité et cette fausseté qu'il faut condamner, en tant qu'elle va contre la sévérité de l'art, et parce que le trouble jeté dans l'âme du spectateur par les tétons et par les fesses finit par nuire au bon jugement, qui ne doit pas reposer uniquement sur la création d'une tentation charnelle, même si Diderot accorde qu'elle fait aussi partie de l'émotion esthétique, dans une certaine mesure. Il résume d'ailleurs fort bien sa position esthétique à cet égard : « Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir, mais je ne veux pas qu'on me les montre » (*Salon de 1765*, IV, 312).

Un mot résume pour Diderot cette esthétique du faux, qui ne se préoccupe ni des mœurs, ni de la nature, ni de la vérité : Boucher est romanesque. Ne serait-ce que par la thématique, il est toujours du côté de l'illusion vide : les nymphes, les satyres, les angelots. Même l'art de la pastorale témoigne du mensonge de sa peinture. Si on les compare à ceux de Greuze, tous ses paysans sont chimériques. Aussi est-ce à des

2. « Catins » remplace « caillettes » dans les copies de la *Correspondance littéraire* (*Salon de 1765*, IV, 310).

romanciers que Diderot le compare. C'est « le Fontenelle de la peinture » (*Salon de 1761*, IV, 195 — nouvelle comparaison en 1763, IV, 247). Il est comparable à Crébillon fils avec moins de talent (*Salon de 1765*, IV, 309), etc.

Le « romanesque » pour Diderot, c'est tout ce qui joue l'imagination contre la vérité, tout ce qui ne pense pas, tout ce qui abuse de l'amas hétéroclite sur la toile ou des coïncidences dans les récits, et tout ce qui ne différencie pas les êtres comme le fait la nature : ainsi Boucher, qui peint toujours les mêmes petites caillettes, ignorant qu'une vierge n'est pas comme une catin, ou qui met toujours le même persil dans les arbres, se moquant bien de savoir que nulle feuille n'est semblable à une autre. Si bien que l'antithèse la plus exacte de Boucher, pour Diderot, n'est peut-être pas tant Chardin, ou Vernet, ou même Greuze, mais bien Richardson, tel qu'il est découvert, et quasi inventé, dans l'*Éloge de Richardson*. C'est Richardson qui prend le monde où nous vivons pour sujet. C'est lui dont les personnages ont toute la réalité possible. C'est lui qui « a reconnu que le mensonge ne pouvait jamais parfaitement ressembler à la vérité, parce qu'elle est la vérité, et qu'il est le mensonge » (IV, 157). C'est lui enfin dont Diderot peut écrire : « Plus on a l'âme belle, plus on a le goût exquis et pur, plus on connaît la nature, plus on aime la vérité, plus on estime les ouvrages de Richardson » (IV, 158). Il aurait pu ajouter, quelques années plus tard, qu'on prenait alors pour Boucher un mépris proportionnel, tant on voit qu'il s'agit de l'antithèse exacte. Puisque le goût se pose en s'opposant, on aura ainsi mieux compris ce qu'il en est du goût chez Diderot en établissant une grille d'opposition où ceci se résume, dont on peut maintenant livrer l'esquisse forcément partielle.

Boucher	Richardson, Greuze, etc.
Fausseté	Vérité
Tapage	Silence
Marionnette	Sculpture
Joli	Sévérité de l'art
Romanesque	Nature
Faire de pratique	Appeler le modèle
Enluminure	Couleur vraie, vérité de la chair
Objets entassés, délire	Unité
Indécence	Bon goût
Libertinage	Bonnes mœurs
Extravagant	Sage
Maniéré	Noble
Vice	Honnêteté
Du persil sur les arbres	Les deux grains de sable de Leibniz
Etc.	Etc.