



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

33 | 2002
Varia

Sur quelques sources de Diderot critique d'art

Paolo Quintili



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/81>

DOI : 10.4000/rde.81

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2002

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Paolo Quintili, « Sur quelques sources de Diderot critique d'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 33 | 2002, document 5, mis en ligne le 03 mars 2011, consulté le 21 avril 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/rde/81> ; DOI : 10.4000/rde.81

Propriété intellectuelle

Paolo QUINTILI

Sur quelques sources de Diderot critique d'art

1. Les caractères philosophiques de la critique d'art à l'aube des Lumières

Cette recherche entend recueillir et commenter des textes d'auteurs qui ont joué un rôle déterminant dans l'initiation artistique, assez tardive, de Diderot¹. Ce sont des sources reconnues, dont les propos retentissent dans les pages des *Salons*, des *Essais sur la peinture* et des *Pensées détachées*². Ces textes, par ailleurs, sont importants dans une perspective générale d'interprétation qui voit la critique d'art de Diderot s'inscrire dans le cadre (et au sommet) d'un courant plus vaste de *pensée critique*³ connoté, dans le domaine spécifique des beaux arts, par :

1° l'irruption du *sujet* (spectateur) dans l'œuvre — des deux côtés, productif et réceptif — et, par conséquent, la chute des barrières conventionnelles entre l'auteur et le spectateur. Ce trajet herméneutique s'achève sur le processus de synthèse de la découverte et de l'invention poétique, ordonnée sur les trois axes de l'expérience : vision, réflexion, opération/expérimentation (dans l'art, c'est la synthèse du sujet et de l'objet dans le système de la nature-expérience : les « promenades » diderotiennes dans les tableaux) ;

2° le rejet de l'autorité et des idées reçues dans l'opération de jugement : liberté/libération d'un « regard second » de la critique⁴ ;

1. Cf. J. Proust, « L'initiation artistique de Diderot », dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. 55, 1960, pp. 225-32.

2. Cf. E.-M. Bukdahl, *Diderot critique d'art*, traduit du danois par J.-P. Faucher, vol. I : « Théorie et pratique dans les *Salons* de Diderot », Copenhague, Rosenkilde & Bagger, 1980.

3. Voir l'article de M. Modica, *Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot*, ci-dessus ; et mon livre : *La pensée critique de Diderot. Matérialisme, science et poésie à l'âge de l'Encyclopédie. 1742-1782*, Paris, Honoré Champion, 2001, chap. 7, La critique d'art.

4. Voir mon article : *La couleur, la technique, la vie. L'esthétique épistémologique des Salons (1759-1781)*, dans RDE n° 25, octobre 1998, pp. 21-39, § 1 : « La chose, la mimesis et le regard second de la critique ».

3° un renvoi normatif à l'idée de « nature » en tant que critère régulateur dans les choses de goût, pour mieux cerner ce qui est dû à l'artifice, à l'étude, à la « culture » (*téchne*) de l'artiste.

Voilà les instances philosophiques communes à plusieurs auteurs de cette époque, dans un courant de pensée où l'on voit la moderne critique d'art, à sa naissance, se déployer à partir, conventionnellement, des premières protestations classicistes de Roland Fréart de Chambray et d'André Félibien contre les œuvres contraires au *grand goût*, dès la première moitié du XVII^e siècle, jusqu'aux synthèses pré-diderotiennes de Louis Petit de Bachaumont et de l'abbé Jean-Baptiste Du Bos, un siècle plus tard. Les textes suivants aideront le lecteur des *Salons* et des ouvrages de critique d'art de Diderot à saisir les nœuds historiques et conceptuels qui marquent ce passage au « nouveau style » — le réalisme expressif — que préconise Diderot lui-même dans ses comptes-rendus, et couronnent l'essor de la première *critique d'art matérialiste* de l'époque contemporaine, la critique diderotienne.

2. Les théories classicistes de Fréart de Chambray

Au cœur du Grand Siècle, s'élèvent d'abord les protestations classicistes de Roland Fréart, Sieur de Chambray (1606 - 1676), contre les « peintres libertins » de son siècle. Fréart est l'auteur d'une *Idée de la perfection de la Peinture* (1662) qui porte comme long sous-titre : « Démonstrée par les principes de l'Art, et par des Exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus célèbres Tableaux des Anciens Peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs Peintres Modernes, Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain, et le Poussin. Par Roland Fréart sieur de Chambray ».

L'auteur présente, à quelques détails près, la même partition que donnera Roger De Piles dans ses *Conversations sur la connoissance en Peinture* (1677), à la « Table des articles de ce traité », p. 135 : « De l'Invention, première partie de la peinture. p. 11. De la Proportion, 2^e partie. p. 11. De la Couleur, ou application des Ombres et des Lumières, 3^e partie. p. 12. Des Mouvements, ou Expression des passions, 4^e partie. p. 13. De la Perspective, ou position régulière des Figures, 5^e partie. p. 17 ». Contre le goût des modernes, le débat de Fréart s'ouvre sur l'idée de *perfection* par une sorte de récusation des peintres de son siècle, accusés de « libertinage » :

Presque tous les Modernes ne regardent que l'utilité présente (...). Pour cet effet ils ont introduit par leur Cabale, je ne sçay quelle Peinture libertine, & entierement degagée de toutes les sujetions qui rendoient cet Art autrefois si admirable; et si difficile (...). Voilà l'Idole du temps present, à qui le vulgaire de nos Peintres sacrifie tout son travail; mais ceux qui ont de l'esprit (...) disent avec autant de compassion que de mepris, *Aulædus sit qui*

Citharædus esse non possit, & ont pitié de ceux à qui la nature n'ayant pas donné l'esprit nécessaire pour se pouvoir eslever iusques aux connoissances originelles de l'Art, sont forcez par leur impuissance, de demeurer dans une simple pratique de faire mechaniquement les choses ainsi qu'ils les ont apprises de leurs Maistres peu esclairez (p. 2).

La peinture, selon Fréart, jouit de la plus haute estime parmi les contemporains mais ce n'est peut être qu'à cause « d'un Amour aveugle & d'une flatterie indiscrete & trop générale », ce qui fait qu'aujourd'hui elle serait « corrompue par les mœurs ». Fréart insiste sur la sévérité de jugement nécessaire pour le « rétablissement » des arts avec un effet positif sur les mœurs. L'art devrait avoir, ainsi, une fonction *sociale* mais conçue en fonction d'un but esthétique de rétablissement du « goût ancien » :

Il faudroit donc necessairement, pour luy rendre sa pureté originelle, rappeler aussi cette première Severité avec laquelle on examinoit les productions de ces grands Peintres que l'Antiquité a estimez (...). Pour arriver à ce but, il n'y a certainement point d'autre voye que l'exacte observation de tous les Principes fondamentaux dans lesquels consiste sa perfection, & sans quoi il est impossible qu'elle subsiste (*ibidem*).

Fréart partage l'opinion qui sera celle de De Piles : Raphaël d'Urbain est le plus parfait peintre, « universellement reconnu pour tel par ceux de la Profession ». Et Michel-Ange, est, par rapport à lui, le « libertin » :

plus grand en réputation mais beaucoup moindre en mérite que Raphael, [il] nous fournira pleinement, dans ses extravagantes Compositions, la matière propre à découvrir l'Ignorance et la temerité des libertins, qui, foulant aux pieds toutes les Regles de l'Art, n'en suivent point d'autres que leurs caprices (pp. 2-3).

Fréart revendique, au nom du travail moral-social de l'Art, une place « noble » pour la peinture parmi les arts, en la démarquant des arts mécaniques :

Et c'est un abus insupportable de la ravalier parmi les Arts mécaniques, puisqu'elle est fondée sur une science demonstrative beaucoup plus claire et plus raisonnable que cette philosophie pedantesque qui ne nous produit que des Questions et des Doutes (p. 3).

Mais il a, lui aussi, ce double regard du critique :

Mais il faut avoir deux sortes d'yeux pour sçavoir jouir veritablement de sa beauté : car l'œil de l'Entendement est le premier et principal juge de ses Ouvrages (pp. 3-4).

Il y a des avantages et des désavantages dans le rapport avec les anciens modèles. Quel est le sens de la recherche de l'effet sur le spectateur, si l'on se rapporte encore à eux ?

C'a esté un grand bon-heur, & un avantage singulier pour le restablissement de cette excellente profession, que sa partie mechainique se soit parfaitement entretenüe, que ie ne crois pas qu'en cét égard là il nous reste rien à desirer des Anciens (...) Si bien qu'il n'est plus question maintenant que de bien connoistre en quoy pouvoit consister ce rare Talent de nos Maistres de l'Antiquité ; et le merueilleux effet que les historiens écrivent de leurs Ouvrages (pp. 6-7).

L'intention de Fréart est celle de poursuivre les propos de Léonard de Vinci : d'un art près de la nature, connue techniquement. Mais il oppose, en même temps, contre l'idéal de la Renaissance, le « grand nombre d'ouvriers de la peinture », au « fort peu de vray Peintres ». Ces derniers suivent attentifs les cinq Parties de la peinture des Anciens. A travers la critique du naturalisme léonardien, Fréart peut distinguer les aspects propres d'une technique historique séparée de la nature et de ses éléments :

Qui sont proprement ses principes fondamentaux [...] l'Invention, ou l'Histoire ; la Proportion, ou la Symetrie ; la Couleur, laquelle comprend aussi la juste dispensation des lumières et des ombres ; Les Mouvemens, où sont exprimées les Actions et les Passions ; et enfin la Collocation, ou Position regulière des Figures en tout l'Ouvrage (p. 10).

La première partie de la peinture, la plus importante, est donc l'invention :

L'Invention ou le Génie d'historier et de concevoir une belle Idée sur le Sujet qu'on veut peindre, est un Talent naturel qui ne s'acquiert ny par l'estude , ny par le travail : C'est proprement le feu de l'esprit, lequel excite l'Imagination et la fait agir. Or comme cette Partie de l'Invention tient naturellement le premier lieu dans l'ordre des choses [...] aussi monstre-elle plus qu'aucune autre la qualité de l'esprit ; s'il est Fecond, Iudicieux, & Releué: ou au contraire, s'il est sterile, confus et bas (p. 11).

Il manque, dans le classement de Fréart, une Partie relative au dessein proprement dit. L'on trouve deux sections consacrées, l'une à la « Proportion » (pp. 11-12) l'autre à la « Position regulière des figures » ou Collocation, « Base de tout l'Edifice de la Peinture, et pour ainsi dire le lien et l'assemblage des quatres premières, qui sans celle-cy, n'ont ny forme ny subsistance ». Cette partie contient un discours sur le dessein (pp. 17-23), mais il est détaché du contexte et isolé d'une analyse correspondante, parallèle au rapport avec la couleur que plus tard, suivant Diderot — ayant

étudié la technique du dessin à l'école de Jean Cousin (1500-1590)⁵ — « donne la vie » aux figures. Donner « la parole » aux objets dans la représentation à travers le dessin, selon Fréart, est l'entreprise du grand peintre qui a affaire avec « Des mouvements, ou de l'expression. 4 Partie » :

Cette quatrième [partie] est excellente par dessus les autres, et tout à fait admirable: car elle ne donne pas seulement la vie aux Figures par la representation de leurs gestes et de leurs passions, mais il semble encore qu'elles parlent et qu'elles raisonnent. Et c'est de là qu'on doit juger ce que vaut un Peintre, puisqu'il est certain qu'il se peint luy-mesme dans ses tableaux (p. 13).

Fréart distingue le *Coloris*, l'art de disposer et de mêler les différentes teintes de couleur entre elles, et la *Couleur* proprement dite, liée à l'effet (des lumières et des ombres ainsi obtenus) sur le spectateur :

La science des ombres et des lumières, laquelle est en quelque sorte une branche de la perspective, où le centre du corps lumineux représente l'oeil; et la section qui se fait de ses rayons sur le plan, ou sur toute autre superficie, exprime précisément le vray contour, et la forme mesme du corps éclairé (p.12).

Une pointe de moralisme descriptif caractérise le propos du critique. Cet accent de Fréart sera bien retenu par Diderot :

Un peintre qui se voudra signaler dans sa profession, doit s'estudier à d'autres meilleures Idées, et tenir pour une maxime très assuré, que rien ne peut estre beau s'il n'est honneste (p. 16).

Selon Fréart, la cinquième partie de la Peinture est celle qui joue un rôle cognitif, la « Position régulière » :

Parce que l'Ordre est la source, et le vray principe des Sciences : et pour le regard des Arts, il a cela de particulier et de merveilleux, qu'il est le père de la beauté, et qu'il donne mesme de la grâce aux choses les plus médiocres, et les rend considerables (p. 19).

5. Cf. J. Cousin, *L'Art de Desseigner*, Paris, Chez Iollain, 1685, p. ii. Sous-titre : « Reveu, Corrigé et Augmenté par François Iollain, Graveur à Paris, de plusieurs Morceaux d'après l'Antique avec leurs mesures et proportions, d'une description exacte des Os et Muscles du Corps humain et de leurs offices et usages, et d'une instructions facile pour apprendre à Desseigner toutes ces figures selon les differens aspects qu'elles peuvent avoir ». Il s'agit d'un traité didactique classique pour écoliers de dessin, riche en exemples et en courtes explications.

Fréart réitère son opinion : la Peinture est une science plutôt qu'un art mécanique. Elle vise un effet totalisant de ses parties, finalisées pour le regard du spectateur :

Voyons donc en quoy consiste cette partie si importante, et par manière de dire, si Totale, qui acheve non seulement de former un Peintre, mais qui comprend tout ce que la Peinture a de scientifique, et qui la tire d'entre les Arts mécaniques pour luy donner rang parmi les Sciences (p. 19).

Pour la peinture, le caractère de *science* vient de l'alliance avec la géométrie optique. Le peintre apprend à voir les choses « avec les yeux de l'Entendement ». Ce ne sera rien d'autre que l'art de la Perspective, « ou Collocation régulière des figures dans un Tableau ; vû que c'est par elle qu'on décide précisément, et avec démonstration, ce qui est bien et ce qui est mal » dans l'art :

Comme le Peintre fait profession d'imiter les choses selon qu'il les void, il est certain que s'il les void mal, il les représentera conforme à sa mauvaise imagination, et fera une mauvaise peinture; si bien qu'avant que de prendre le crayon et les pinceaux, il faut qu'il ajuste son oeil avec le raisonnement, par les principes de l'Art qui enseigne à voir les choses, non seulement ainsi qu'elles sont en elles mesmes, mais encore selon qu'elles doivent estre figurées. Car ce seroit bien souvent une lourde faute de les peindre précisément comme l'oeil les void; quoy que cela semble un paradoxe. Or cet Art si nécessaire que les sçavans ont nommé l'Optique, et que les Peintres et tous les Desseigneurs appellent communement la Perspective, donne des moyens infaillibles de représenter précisément sur une surface (...) tout ce que l'oeil void et peut comprendre d'une seule oeillade, pendant qu'il demeure ferme en un mesme lieu (pp. 20-21) .

La position que Fréart tient à l'égard de la peinture de son temps est, dans ses propos, celle d'un conservatisme classique qui étaye ses thèses sur l'autorité des « grands » et ne conçoit pas que l'art de peindre puisse « se rabattre » en fondant ses règles sur les arbitres, les caprices d'auteurs « libertins », ou sur l'opération des sujets créateurs même de génie, comme Michel-Ange. Pourtant, ses remarques sur le rapport art-sciences-techniques et sur le type de législation que doit exercer la nature dans l'art, le rapprochent de la tendance moderne, tant décriée.

3. *L'acte cognitif du critique : Roger De Piles*

Un auteur à cheval de deux époques qui, comme Fréart, va dans cette direction de médiation entre classique et moderne, mais qui se montre beaucoup plus libre par rapport aux schèmes classiques — dans notre

division, ci-dessus (§1), il accepte, partiellement, les points 2 et 3 et n'accueille pas le point 1 — c'est Roger De Piles (1635-1709) dans ses *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux* (1677). Sous-titre : « Où par l'occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques uns de ses plus beaux Ouvrages. Si vous en voulez sçavoir davantage, voyez le *Dictionnaire des arts* de M. Félibien⁶ ».

Dès la *Préface*, le propos critique de l'auteur n'est pas normatif ; et l'esprit de la présentation rappelle de près celui des *Essais* de Diderot :

Mon cher lecteur, je ne pretens pas vous donner cet Ouvrage comme des decisions ; mais comme des pensées qui me sont venuës sur les parties les plus essentielles de la Peinture. J'ai divisé ce petit livre en deux Conversations : Dans la première je tâche de disposer l'esprit à recevoir les impressions que j'ay cru les plus capables de l'aider dans le jugement qu'il doit faire des Tableaux ; & c'est pour cela que j'y donne une idée des fausses connoissances & de celles qui ne sont que superficielles (p. ii).

Ce passage doit être rapproché du début de la *Lettre* de Diderot à Grimm, qu'ouvre le *Salon de 1765*. Différence essentielle : Diderot accepte une sorte de *démocratie* du jugement. *Toutes* les impressions reçues, à partir de celle de l'enfant jusqu'à celle de l'homme de lettres, auront leur droit de citoyenneté dans la dynamique dialogique du jugement et gardent, ainsi, leur valeur propre, particulière, de vérité. « Vérité » philosophique est celle qui rend le *sens* de l'expérience connue esthétiquement et réside dans la synthèse socialisée *a fortiori* des différentes vues qu'opère le critique, par son double regard. L'irruption de ce *sujet collectif* dans l'œuvre marque la distance entre Diderot et ces théoriciens du goût classique. L'intention de De Piles se justifie, encore, à l'intérieur des cadres classiques du grand goût :

J'y explique ce que c'est que le Goust dans les beaux Arts ; j'y parle des Ouvrages Antiques & de ceux d'entre les modernes qui ont le plus de reputation, je veux dire de Raphaël & de Michelange. Mais j'y demande un esprit net & épuré & qui soit vide de toute préoccupation (*ibidem*).

Ensuite, De Piles manifeste le sens dialogique de ses *Conversations* :

Dans la seconde conversation j'y introduis cinq personnes qui parlent selon leurs différents caractères, & selon les diverses connoissances que chacun

6. André Félibien des Aiaux (Chartres 1619-Paris 1695), premier des théoriciens classiques, il fut ami du Poussin et secrétaire d'ambassade de France à Rome. Protégé par Colbert et Fouquet, il écrivit, outre le *Dictionnaire*, des *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666-68), des *Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts qui en dépendent* (1676) et un *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes* (1687).

d'eux a, ou croit avoir de la Peinture ; en sorte qu'il ne s'agite presque point de question dans cet Entretien, dont ils ne fassent voir le pour & le contre. Et ces questions regardent l'établissement des principes que je propose à l'esprit, qu'il faut supposer exempt de toute prévention (p. iii).

Le caractère démonstratif, ou bien l'acte de vérité contenu dans l'acte de peindre, se révèle lorsque De Piles note que l'art a affaire avec l'esprit, lequel ne se borne pas à regarder, mais construit, invente, compose :

A la reserve du génie tout est demonstratif dans la Peinture, & le Peintre fait les choses plus ou moins fines, & élégantes, à proportion qu'il a l'esprit délicat. Les passions qu'il exprime dans les figures auront de la noblesse s'il a l'esprit élevé (p. 74).

La source de la beauté, du côté subjectif comme du côté objectif, n'est donc pas dans l'imitation des anciens mais dans *l'étude de la nature* que font les meilleurs peintres :

Rubens (...) a puisé à la même source, il a crû ne pouvoir mieux chercher les beautéz de la Nature que dans la Nature mesme. Il la choisie autant que celle de son pays luy a pû permettre, en y ajoutant ce que son idée luy fournissait de grand et de noble, mais toujours convenable à son sujet (p. 255).

Un éloge du Poussin comme restaurateur des anciennes figures des mœurs romaines et grecques est réitéré maintes fois par De Piles (pp. 40, 245-246, 266-267). L'expression des passions et leurs *fonctions* constructrices de la forme, sont au cœur de son discours :

Les passions de l'âme, reprit Philarque, s'expriment par les mouvements, non seulement des parties du visage, mais encore de celles du corps : Et de toutes les passions il y en a de violentes, il y en a de douces, et les douces sont beaucoup plus difficiles à exprimer, car le mouvement en est imperceptible à la vue des yeux, mais seulement à celle de l'esprit (p. 268)

Ce que De Piles appelle « Goût » est un produit métaphorique de l'action de juger, c'est la synthèse des représentations de cet « esprit » constructeur qui allie l'imagination et l'invention au raisonnement :

Le mot de Goust dans les arts est Métaphorique : Nous l'avons transporté de la langue pour le faire servir à l'esprit ; et de la même façon que nous disons que l'esprit voit, nous disons encore qu'il goust [...] le Goust dans l'esprit généralement parlant, n'est autre chose que la manière dont l'esprit est capable d'envisager les choses selon qu'il est bien ou mal tourné ; c'est-à-dire, qu'il en a conçue une bonne ou mauvaise idée. Et que le bon Goust dans un bel Ouvrage est une conformité des parties avec leur tout, et du tout avec la perfection (*Ibidem*).

Sur le Clair-obscur, par exemple, De Piles s'emploie à éclaircir les procédures de construction de l'œuvre dans son ensemble : « Le Clair-obscur regarde les objets particuliers, les Groupes & le Tout-ensemble » (p. 275). Il est le fondement du coloris, son équivalent formel qui tient à un acte cognitif de l'imagination et de l'entendement à la fois, qui mêle les teintes en vue de l'effet⁷. En revanche :

La couleur se considère de trois façons ; ou dans son unité & par rapport à l'objet qu'elle représente, ou dans sa pluralité & par rapport à l'union que les couleurs doivent avoir les unes avec les autres, ou enfin dans son opposition. Dans l'imitation des objets particuliers, le grand secret n'est point de faire en sorte qu'ils ayent leur véritable couleur, mais qu'ils *paraissent* l'avoir : car les couleurs artificielles ne pouvant atteindre à l'éclat de celles qui sont en la Nature, le Peintre ne peut les faire valoir que par comparaison [...] La couleur distingue parfaitement les corps les uns des autres, selon l'idée extérieure que nous en avons conçue : les chairs, le linge & les étoffes de différentes façons ; tout ce qu'il a mis dans le ciel paroît celeste & ce qu'il a peint sur la terre conserve le caractère de sa Nature (p. 290).

Le critique est celui qui introduit cette « vue de l'esprit » dans l'œuvre. Il veut *éduquer* le spectateur dans le travail de dévoilement du sens caché, produit du technique, derrière le sens apparent. Le moyen critique est aussi un fait du *technique* ; sa « magie » pratique, dit De Piles, consiste à restituer, pour le sujet observant, « la vie » de la chose à travers l'art du coloris — propos qu'on retrouvera chez le Diderot de la maturité⁸. Différence remarquable entre les deux : De Piles n'utilise pas le mot « technique » pour indiquer l'ensemble des procédures du métier d'un artiste. Il se prévaut du terme, plus général, de « Règles », au pluriel. Il en suit un primat de l'art sur la nature :

L'Art est au dessus de la Nature, repartit Philarque, & bien qu'elle soit la Maîtresse des Peintres, il y a beaucoup de choses qu'elle ne leur apprend pas toujours, & en quoi elle est redevable à l'Art de les mettre en pratique pour la faire paroître davantage. La Nature est ingrate à qui ne la sçait point faire valoir ; elle est journalière, & ses beaux moments dépendent de certaines dispositions dans lesquelles l'objet se trouve, ou de la lumière sous laquelle il est. Le Peintre doit sçavoir indispensablement toutes ces choses, & le secours qu'il en peut tirer: car ce n'est point assez qu'il voye

7. Cf. B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1965, sur l'ensemble des débats qui opposent les partisans du Dessin et du Coloris à l'âge classique.

8. Cf. *La couleur, la techné la vie* cit., § 4 : « La couleur, “souffle divin” des êtres, vie et “sentiment de la chair” ».

la Nature comme elle se presente devant ses yeux, il la doit voir des yeux de son esprit, de toutes les façons qu'elle est visible à ceux du corps, & s'en servir de la manière la plus avantageuse (p. 279).

Cependant, la peinture devrait sa « résurrection » à la sculpture qui aurait appris aux mêmes peintres un nouveau regard sur la « chose », au delà de la « manière » :

Ce n'est que par les restes qui ont évité la fureur des Barbares, que Raphaël et Michelange, se sont tirés de la manière seche & petite qui a esté pratiquée par Cimabue, Ghirlandaio, le Perugin, & par tous les autres qui les ont precedéz dans les derniers siècles (p. 95).

Le concept de « Règle » (synonyme de « principe infaillible ») est employé, par De Piles, à côté de celui de « Génie ». La différence par rapport à la doctrine de Diderot consisterait en ce que la nature même est au dessus des « règles ». Celles-ci ne sont que les instruments dont l'art tire la « quintessence » de son ordre. Les règles modèrent le génie, et celui-ci impose ses principes opérationnels à son art :

Il est constant que la nature & le génie sont au dessus des règles & sont ce qui contribue davantage à faire un habile homme [...]. Il faut donc une âme qui ait les mouvements prompts & faciles, qui ait du feu pour inventer, & de la fermeté dans l'exécution. Et ces choses qui sont un present de la nature, ne sont pas toujours données avec une mesure si juste, qu'elles n'ayent besoin de règles pour se contenir dans des bornes raisonnables [...]. Rubens a bien crû que la peinture estant un art & non pas un pur effet du caprice, elle avait des principes infaillibles dont il tireroit bien-tost la quintessence par l'ordre qu'il sçavoit donner à ses études. Il a cherché ces principes, il les a trouvés, & s'en est servi utilement comme on le voit dans ses Ouvrages (pp. 226-227).

De Piles conclut — contrairement à Diderot, pour ce qui concerne l'emploi des techniques — à l'autonomie absolue de l'*esprit* dans la création :

C'est l'esprit tout seul qui a travaillé à ses tableaux; & l'on peut dire qu'à l'imitation de Dieu, il a soufflé ce mesme esprit dans ses Ouvrages plustost qu'il ne les a peints (*ibidem*).

Les principes de Rubens, maître coloriste, ne sont enfin autre chose que ceux de la Peinture elle-même (pp. 304 ss.). D'abord, le critique observe un caractère particulier de la technique des couleurs. Après avoir remarqué que les mélanges des teintes ont des effets négatifs sur la lumière, il note :

Rubens s'est dispensé autant qu'il a pû de noyer ses couleurs, & comme on dit ordinairement, de les tourmenter, se contentant de les mettre en leur

place & de ne les mêler qu'à proportion de la distance du Tableau, car c'est d'elle de qui il attendoit en cela un fort grand service. Il a peint tous les Tableaux dans cette intention [...]. Ainsi Rubens qui avoit fortement dans la teste le Tout-ensemble de son Tableau, songeoit plustost à faire bien aller sa machine qu'il ne prenoit soin d'en polir les roues (p. 304).

Par cette intention, de ne pas s'arrêter sur les particuliers détachés, De Piles, en principe, distingue dans la *machine* picturale « un caractère de la main [...] c'est l'habitude que chaque Peintre a contractée de manier le Pinceau », par opposition à un « caractère de l'esprit » qui n'est autre chose que

le Genie du peintre. Il paroît dans ses inventions, & dans l'air particulier qu'il donne aux figures, & aux autres objets qu'il represente, & selon que ce Genie est bon ou mauvais dans les Peintre, nous disons que leurs ouvrages sont d'un bon ou mauvais goust (p. 305).

Diderot va essayer de réunir ces deux caractères, celui de la main et celui de l'esprit, dans l'acte même — il faut le souligner — du jugement esthétique sur l'œuvre. Cette opération est propre des peintres et des spectateurs, mais d'une manière différente, dans les deux cas. De Piles, à la fin de son livre, propose un glossaire très intéressant, des « Termes de Peinture ». Il fournit une riche nomenclature technique dont la réception a été immanquable, chez Diderot. Voici les mots plus intéressants qu'il vaut la peine de lire intégralement, en parallèle avec les articles encyclopédiques sous les mêmes titres, concernant les mots d'art :

CONTRASTE. Le contraste est une diversité dans la disposition des objets & des membres des Figures. Par ex., si dans un Groupe de trois Figures l'une se fait voir par devant, l'autre par derrière, & la troisième par le costé, l'on dira qu'il y a du contraste. L'on dit encore qu'une figure est bien contrastée, lors que dans son ATTITUDE les membres sont opposés les uns aux autres, qu'ils se croisent ou qu'ils se portent de differents costez.

ATTITUDE. Vient du mot italien *Attitudine*, qui veut dire l'action & la posture où l'on met les Figures que l'on représente.

CHARGE, CHARGER. Charge est une exageration burlesque des parties les plus marquées & qui contribuent davantage à la ressemblance, en sorte neantmoins qu'on reconnoisse la personne dont on a fait la Charge. On dit un Portrait Chargé, ou une Charge, Charger quelqu'un.

CARNATION. C'est en général les chairs qui sont peintes dans un Tableau. On dit ce Peintre a une belle Carnation, pour dire qu'il donne aux chairs une veritable & belle couleur ; mais l'on ne dit point d'une partie en particulier, qu'elle est d'une belle CARNATION, mais qu'elle est bien de chair.

CLAIR-OBSCUR. Clair-obscur est la science de placer les jours et les ombres. [...] Pour dire qu'un peintre donne à ses Figures un grand relief &

une grande force, qu'il débrouille et qu'il fait connoître distinctement tous les objets du Tableau, pour avoir scéu disposer les corps en sorte que recevant de grandes lumières, ils soient suivis de grandes ombres, on dit, cet homme-là entend fort bien l'artifice du Clair-obscur.

COLORIS, COLORIER. Le Coloris est une des parties de la Peinture, par laquelle on donne aux Objets qu'on veut peindre les lumières, les ombres, & les couleurs qui leur conviennent. On dit, Colorier en peinture & non pas Colorer⁹.

COULEUR. Il y en a de deux sortes, la naturelle et l'artificielle. La Couleur naturelle est celle des objets qui se trouvent dans la Nature & que le peintre se propose d'imiter : l'Artificielle, est celle dont le Peintre se sert pour imiter la naturelle.

COULEUR ROMPUE. On appelle Couleur rompue, celle qui est diminuée & corrompue par le mélange d'une autre. [...] Les C. R. servent à l'union & à l'accord des couleurs, soit dans les tournans des corps & dans leurs ombres, soit dans toute leur Masse.

DESSIN. En peinture se peut entendre de deux façons. Il signifie les justes mesures, les proportions & les formes extérieures que doivent avoir les objets qui sont imités d'après Nature ; & pour lors il est pris pour l'une des parties de la Peinture. Il se prend encore pour la pensée d'un plus grand Ouvrage, soit qu'il n'y paroisse que des contours, soit que le Peintre y ait ajouté les lumières & les ombres, ou qu'il y ait mesme employé de toutes les couleurs¹⁰.

GOUST. Goust en peinture est une idée qui suit l'inclination que les Peintres ont pour certaines choses : L'on dit, Voilà un ouvrage de grand Goust, pour dire que tout y est grand & noble ; que les parties sont prononcées & dessinées librement ; que les airs de teste n'ont rien de bas chacun en son espèce ; que les plis des Draperies sont amples, & que les jours & les ombres y sont largement étendus. Dans cette signification l'on confond souvent Goust avec Maniere, et l'on dit tout de mesme: Voilà un Ouvrage de grande Maniere.

HISTOIRE. Il y a plusieurs sortes de Tableaux : ils representent ordinairement, ou des fruits, ou des fleurs, ou des paysages, ou des animaux, ou enfin des figures humaines ; ces derniers sont appellés Tableaux d'Histoire, & l'on dit d'un Peintre, qu'il fait bien l'Histoire quand il réussit dans l'assemblage de plusieurs figures.

MANIÈRE. Nous appellons Manière l'habitude que les Peintres ont prise, non seulement dans le maniement du pinceau; mais encore dans les trois principales parties de la Peinture, Invention, Dessin & Coloris : & selon que cette habitude aura esté contractée avec plus ou moins d'étude & de connoissance du beau Naturel & des belles choses qui se voyent de Peinture & de Sculpture on l'appelle bonne ou mauvaise manière. C'est par cette manière dont il est icy question que l'on reconnoit l'Ouvrage d'un Peintre

9. *Ibidem*.

10. Cf. *Ibidem*, § 3 : « l'heuristique de la vision et la montée sur scène du spectateur ».

dont on a déjà vu quelque Tableau, de mesme que l'on reconnoist l'écriture & le stile d'un homme de qui on a déjà receu quelque lettre. L'on dit mesme, connoistre les Manières, pour dire connoistre de plusieurs Tableaux l'Ouvrage de chaque Peintre en particulier.

PROPORTION. Est une justesse des mesures convenables à chaque objet par rapport des parties entr'elles, & de ces mesmes parties avec leur Tout. Il se dit ordinairement du corps humain. Pour bien dessiner il faut sçavoir les proportions, c'est à dire, les mesures du Corps humain. Et c'est dans ce sens que les Proportions sont une des parties de la Peinture que l'on appelle Dessin. LES REPOS. Dans un Tableau les Repos sont les Masses & les grands endroits de clairs ou d'ombres, lesquels étant bien entendus empeschent la confusion des objets, & ne leur permettent pas d'attirer la veue tous ensemble: mais la font jouir quelque temps de la beauté d'un Groupe & puis d'un autre successivement & sans inquietude.

SEC, DUR, TRENDRE, MOELLEUX. Sec, ou dur se dit d'un Ouvrage de Peinture dont les clairs sont trop près des Bruns & dont les contours ne sont pas assez meslez. Tendre, & Moëleux signifient le contraire.

TOUT-ENSEMBLE. Quoique ce terme selon sa force veuille dire l'effet bon ou mauvais que produisent dans un Tableaux les parties de la Peinture toutes ensemble: neantmoins il se prend ordinairement en bonne part, & signifie une harmonie qui resulte de la distribution des objets qui composent un Ouvrage. Ainsi l'on peut dire d'un Tableau par exemple qu'il est beau partie à partie : mais que le Tout-ensemble y est mal entendu.

UNION. Accord & simpathie que les couleurs ont les unes avec les autres. On dit, voilà un Tableau d'une grande union. et quand cette union est grande & bien entendue l'on peut appeller suavité.

GRUPPE. Est un amas de plusieurs corps assemblez en un peloton ; & l'on dit Groupe de Figures, Groupe d'animaux, Groupe de fruits, &c. Il y en peut aussi avoir des corps de diverse nature, & l'on dit telle & telle choses font groupe avec telle & telle autres. Les Italiens disent, *Gropo*, qu'ils ont pris du mot latin, *Globus*.

4. La traduction du *De Arte Graphica*: *De Piles et Dufresnoy*

De Piles se prête aussi à un travail d'interprète et de traducteur. Il ajoute ses notes et un commentaire à un ouvrage classique, en latin, que Diderot a bien connu. Il s'agit du livre de Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668), *L'Art de Peinture* (1667). Sous-titre : « Traduit en François. Enrichi de Remarques, revû, corrigé, & augmenté par Monsieur de Piles. Quatrième édition » (1751).

Le type de révision opérée par De Piles est clair. Plusieurs termes de Peinture qui sont exposés rapidement dans le texte de Dufresnoy, reçoivent des définitions détaillées, analogues à celles du glossaire vu ci-dessus : « Tout-Ensemble, Carnation, Groupe, etc. ». De Piles intègre ainsi l'ouvrage original de Dufresnoy, composé en vers latins (*De arte graphica*, Paris,

1667), avec une explication technique en français. Le titre complet de l'original fait sienne la devise horacienne que Diderot à son tour fera sienne. Nous y retrouvons, à la p. 2, le *ut pictura poesis* qui aura tant d'importance pour la poétique des *Salons* :

De Arte Graphica Liber. Ut Pictura Poesis erit ; similisque Poësi Sit Pictura, refert par aemula quaeque sororem Alternantque vices & nomina ; muta Poesis Dicitur haec, Pictura loquens solet ille vocari.

De Piles traduit :

La peinture & la poésie sont deux Soeurs qui se ressemblent si fort en toutes choses, qu'elles se prêtent alternativement l'une à l'autre leur office & leur nom. On appelle la première une poésie muette, & l'autre une Peinture parlante (p. 3).

Si l'on suit Dufresnoy, en ce qui concerne la machine picturale et son rapport à l'invention, l'ordre hiérarchique de peinture et poésie est celui d'une subordination de la seconde à la première :

INVENTIO, prima Picturae pars. Tandem opus aggredior, primoque occurrit in albo. / Disponenda typi concepta potente Minerva / Machina, quae nostris Inventio dicitur oris. / Illa quidem prius ingenuis instructa Sororum / Artibus Aonidum, & Phoebi sublimior aestu (p. 14)

Dufresnoy est cohérent à l'égard de ses canons classiques, où l'invention est la première partie de l'art :

Car il y a un milieu dans les choses & de certaines mesures hors desquelles ce qui est bien ne se trouve jamais. Cela posé il faudra choisir un sujet beau & noble, qui étant de soi-même capable de toutes les graces et de tous les charmes que peuvent recevoir les couleurs & l'élégance du dessein donne ensuite à l'Art parfait & consommé un beau champ & une matière ample de montrer tout ce qu'il peut, & de lui faire voir quelque chose de fin & de judicieux [...]. Enfin j'entre en matière & je trouve d'abord une toile nue: où il faut disposer toute la machine (pour ainsi dire) de votre Tableau, & la pensée d'un génie facile & puissant, qui est justement ce que nous appelons INVENTION.

L'auteur éclaircit le caractère de cette dernière partie de l'art :

C'est une muse qui étant pourvue des avantages des Soeurs, & echauffée du feu d'Apollon, en est plus élevée, & en brille d'un plus beau feu. Il est fort à propos en cherchant les attitudes, de prévoir l'effet & l'harmonie des lumières & des ombres avec les couleurs qui doivent entrer dans le tout, prélevant des unes & des autres ce qui doit contribuer davantage à produire un bel effet. Que vos compositions soient conformes au texte des anciens Auteurs, aux coutumes & au temps.

De Piles commente : un tableau bien inventé, toutefois, est, voire doit être comme une machine. Et Diderot retiendra la même opinion :

74. (Où il faut disposer toute la Machine de votre Tableau). Ce n'est pas sans raison ni par hasard que notre Auteur se servit ici du mot Machine. Une Machine est un juste assemblage de plusieurs pièces pour produire un même effet. Et la disposition dans un Tableau n'est autre chose que un assemblage de plusieurs Parties, dont on doit prévoir l'accord & la justesse, pour produire un bel effet, come vous verrez dans le 4^e Précepte, qui est de l'Oeconomie ; aussi appelle-t-on autrement Composition, qui veut dire la distribution & l'agencement des choses en général & en particulier (p. 127)¹¹.

Le traducteur et commentateur va ensuite rapprocher le mécanisme de la composition avec les ressorts mêmes de l'Invention : « 75. (Qui est ce que justement nous appellons Invention) » (pp. 127-129). Chez Dufresnoy, en revanche, la reconnaissance des aspects proprement techniques du travail de l'art le porte à une sorte de surévaluation de l'acte compositeur, un contrôle intellectuel détaché de la mise en œuvre matérielle du tableau (les techniques au sens propre) ; cela débouche, ensuite, sur la prééminence des « règles » et des intentions du sujet au détriment des descriptions des effets objectifs de l'invention.

5. Les « principes » de la peinture selon De Piles

Un ouvrage où l'on remarque, de nouveau, ce mélange originel de thèses classiques et de principes novateurs est le *Cours de peinture par principes* (1708) de De Piles. Nous y retrouvons des idées sur la fonction du sujet observant qui se représenteront, peu changées, dans l'esthétique diderotienne. Il s'agit ici précisément d'une exposition plus systématique des arguments traités dans les *Conversations sur la connoissance de la peinture*, vues auparavant. La table des matières donne une idée de la richesse thématique : « 1) L'idée de la Peinture. 2) le Vrai dans la Peinture. 3) Copie d'une Lettre de Monsieur du Guet sur le Traité du Vrai dans la Peinture. 4) L'Invention. 5) L'Ecole d'Athènes. 6) La Disposition. 7) Le Dessein. 8) Les Draperies. 9) Les Portraits. 10) Le Coloris. 11) Le Clair-obscur. 12) L'Ordre pour l'Etude. 13) Dissertation où l'on examine si la Poesie est préférable à la Peinture. 14) Descriptions de deux Ouvrages de Sculpture, faits par Monsieur Zumbo, Gentilhomme Sicilien. 15) La Balance des Peintres ».

11. Cf. *Enc.*, IX, p. 798a : « MACHINE (*Peinture*), terme dont on se sert en Peinture, pour indiquer qu'il y a une belle intelligence de lumière dans un tableau. On dit voilà une belle *machine* ; ce peintre entend bien la *machine*. Et lorsqu'on dit une *grande machine*, il signifie non seulement belle intelligence de lumières, mais encore grande ordonnance, grande composition » (Diderot ?).

La partie la plus importante de l'art, selon De Piles, avant même l'invention, est celle qui apprend à *composer*, en ensembles cohérents, les éléments ou parties de l'œuvre. Cette partie devient la première, en incluant l'invention des classiques :

DE LA DISPOSITION. Dans la division que j'ai faite de la Peinture, j'ai dit que la composition qui en est la première partie, contenoit deux choses, l'invention & la Disposition. En traitant de l'Invention, j'ai fait voir qu'elle consistoit à trouver les objets convenables au sujets que le Peintre veut représenter. Mais quelque avantageux que soit le sujet, quelque ingénieuse que soit l'Invention, quelque fidelle que soit l'imitation des objets que le Peintre a choisis, s'ils ne sont bien distribués, la composition ne satisfera jamais pleinement le Spectateur desinteressé, & n'aura jamais une approbation générale. L'œconomie & le bon ordre est ce qui fait tout valoir, ce qui dans les beaux arts attire notre attention, & ce qui tient notre esprit attaché jusqu'à ce qu'il soit rempli des choses qui peuvent dans un Ouvrage, & l'instruire & lui plaire en même temps. Et c'est cette Œconomie que j'appelle proprement Disposition. Dans cette idée, la Disposition contient six parties. 1. La Distribution des Objets en general. 2. Les Groupes. 3. Le choix des Attitudes. 4. Le contraste. 5. Le Jet des Draperies. 6. Et l'effet du Tout-ensemble; où par l'occasion il est parlé de l'Harmonie & de l'Enthousiasme (p. 94).

La totalité des parties de l'œuvre, unies par la composition, n'est pas la somme numérique de ces parties mêmes ; de là vient que le « Tout-ensemble » est quelque chose de plus de ses parties, c'est un organisme, même une composition « politiquement » organisée. L'auteur le dit en utilisant une métaphore :

Le Tout ensemble est un resultat des parties qui composent le Tableau, en sorte neanmoins que ce Tout qui est une liaison de plusieurs objets ne soit point comme un nombre composé de plusieurs unités independantes & égales entr'elles, mais qu'il ressemble à un Tout politique, où les grands ont besoin des petits, comme les petits ont besoin des grands. Tous les objets qui entrent dans le Tableau, toutes les lignes & toutes les couleurs, toutes les lumières & toutes les ombres ne sont grandes ou petites, fortes ou foibles, que par comparaison. Mais quelle que soit la qualité de toutes ces choses, & quelque soit l'état où elles se trouvent, elles ont une relation dans leur assemblage, dont aucune en particulier ne peut se prévaloir. Car l'effet qui en resulte consiste dans une subordination générale où les bruns font valoir les clairs, comme les clairs font valoir les bruns, & où le meritte de chaque chose n'est fondé que sur une mutuelle dépendance. Ainsi pour définir le Tout ensemble, on peut dire que c'est une subordination générale des objets les uns aux autres, qui les fait concourir tous ensemble à n'en faire qu'un. Or cette subordination qui fait concourir les objets à n'en faire qu'un, est fondée sur deux choses, sur la satisfaction des yeux, & sur l'effet que produit la vision (p. 104).

De Piles ajoute d'autres arguments à l'appui de sa thèse de l'unité de l'objet dans la vision (perception subjective) qui établirait la nécessité, pour le peintre, de soigner d'abord le tout-ensemble. Son exemple se réfère à un moyen mécanique, une machine de mesure de l'effet du *coup d'œil* — propriété de l'œuvre elle-même — sur le spectateur :

Je rapporterai encore ici l'expérience du Miroir convexe, lequel enchérit sur la Nature pour l'unité d'objet dans la vision. Tous les objets qui s'y voient font un coup d'oeil & un Tout ensemble plus agréable que ne feroient les mêmes objets dans un miroir ordinaire, & j'ose dire dans la nature même [...]. Je dirai en passant que ces sortes de Miroirs qui sont devenus assez rares pourroient être utilement consultés pour les objets particuliers, comme pour le général du Tout ensemble [...]. Il reste encore à parler d'un effet merveilleux du Tout ensemble, c'est de mettre tous les objets en harmonie. Car l'harmonie quelque part qu'elle se rencontre, vient de l'arrangement & du bon ordre. Il y a de l'harmonie dans la Morale comme dans la Physique ; dans la conduite de la vie des hommes, comme dans les corps des hommes mêmes. Il y en a enfin dans tout ce qui est composé de parties, qui bien que différentes entr'elles s'accordent néanmoins à faire un seul Tout, ou particulier ou général. Il y a dans la Peinture différens genres d'harmonie ... (p. 109).

De Piles conclut, avec la reprise de la métaphore machiniste:

Voilà l'idée que je me suis formée de ce qu'on appelle en Peinture Tout ensemble. J'ai tâché de la faire concevoir comme une machine dont les roues se prêtent un mutuel secours, comme un corps dont les membres dépendent l'un de l'autre, et enfin comme une œconomie harmonieuse qui arrête le Spectateur, qui l'entretient, & qui le convie à jouir des beautés particulières qui se trouvent dans le Tableau (*ibidem*).

Le critique, ensuite, rattache l'art de la Disposition, qui est, avec l'Invention, l'une des parties de la Composition, à l'enthousiasme panthéiste qu'éprouverait le sujet en tant qu'il est un tout un avec la substance sous-jacente à la représentation : « se transporter, pour ainsi dire, hors de soi même », cela donne accès à un art du Sublime. La bonne Disposition fait valoir tout ce que l'Invention lui a fourni et ouvre à

Tout ce qui est de plus propre à faire impression sur les yeux & sur l'esprit du Spectateur [...]. L'Enthousiasme est un transport de l'esprit qui fait penser les choses d'une manière sublime, surprenante, & vraisemblable. Or comme celui qui considère un ouvrage suit le degré d'élévation qu'il trouve, le transport d'esprit qui est dans l'Enthousiasme est commun au Peintre & au Spectateur ; avec cette différence néanmoins, que bien que le Peintre ait travaillé à plusieurs reprises pour échauffer son imagination, & pour monter son Ouvrage au degré que demande l'Enthousiasme, le Spectateur au contraire sans entrer dans aucun détail se laisse enlever tout à coup, &

comme malgré lui, au degré d'Enthousiasme où le Peintre l'a attiré. Quoique le Vrai plaise toujours, parce qu'il est la base & le fondement de toutes les perfections, il ne laisse pas d'être souvent insipide quand il est tout seul ; mais quand il est joint à l'Enthousiasme, il transporte l'esprit dans une admiration mêlée d'étonnement ; il le ravit avec violence sans lui donner le temps de retourner sur lui-même (p. 114).

Le rapport étroit entre l'enthousiasme et le sublime dans la peinture, est un fait de *jugement*, le résultat d'une action du spectateur *dans* le tableau :

J'ai fait entrer le Sublime dans la définition de l'Enthousiasme. L'Enthousiasme contient le Sublime comme le tronc d'un arbre contient ses branches qu'il repand de différents côtés ; ou plutôt l'Enthousiasme est un soleil dont la chaleur & les influences font naître les hautes pensées, & les conduisent dans un état de maturité que nous appellons Sublime [...]. L'Enthousiasme nous enlève sans que nous le sentions, & nous transporte, pour ainsi dire, comme d'un pays dans un autre sans nous en apercevoir que par le plaisir qu'il nous cause. Il me paroît, en un mot, que l'Enthousiasme nous saisit, et que nous saisissons le Sublime. C'est donc à cette élévation surprenante, mais juste, mais raisonnable que le Peintre doit porter son Ouvrage aussi bien que le Poète ; s'ils veulent arriver l'un & l'autre à cet extraordinaire Vraisemblable qui remue le cœur, & qui fait le plus grand mérite de la Peinture & de la Poésie (p. 115).

Diderot a sans doute reçu ces idées et ces principes — le sublime lié à l'enthousiasme, le vrai dans la composition, l'action du spectateur etc. — grâce à la lecture de l'œuvre multiforme de De Piles. A côté des *Salons*, il faut relire les articles HARMONIE, COMPOSITION, GÉNIE de l'*Encyclopédie* et les chapitres des *Essais sur la Peinture* sur le thème de la « Composition d'ensemble ». On s'aperçoit que le tableau, suivant De Piles et Diderot, doit fonctionner comme un « appel » au spectateur. « Appeler le spectateur doit être le premier effet d'un Tableau », dit De Piles. Mais les tableaux qui mettent en cause ce spectateur universel sont rares. Pourquoi ? :

Il y aura tel Tableau, qui avec plusieurs défauts à le considerer dans le détail, ne laissera pas d'arrêter les yeux de ceux qui passent devant, parce que le Peintre y aura fait un excellent usage de ses couleurs & de son Clair-obscur [...]. Quelques-uns objectent que cette grande & parfaite imitation n'est pas de l'essence de la Peinture, & que si cela étoit, on en verroit des effets dans la plupart des Tableaux. Qu'un Tableau qui appelle ne remplit pas toujours l'idée de celui qui va le trouver, & qu'il n'est pas nécessaire que les figures qui composent un Tableau, paroissent vouloir entrer en conversation avec ceux qui le regardent ; puisqu'on est bien prévenu que ce n'est que de la Peinture (p. 10).

L'essence de la peinture c'est « de surprendre les yeux et de les tromper » par un bon usage des lumières, du coloris et du clair-obscur, les parties les

plus rationnelles de la Peinture qui demandent tant de temps et « font un raisonnement continu, qui exerce le génie... »¹². L'œuvre de De Piles se termine sur un essai de jugement esthétique qui tente d'exercer cette faculté du tout-ensemble, issue de sa doctrine du coloris. C'est un exposé fort intéressant, la célèbre « Balance des Peintres » que William Hogarth, un siècle plus tard, tournera en ridicule¹³. De Piles y tente une définition quantitative, numérique, de l'excellence d'un peintre. Chaque forme du jugement, relative aux différentes catégories picturales — les quatre classifications académiques : Composition (relation) ; Dessein (quantité) ; Coloris (qualité) ; Expression (modalité) — reçoit un numéro, une note de 0 à 20 qui mesure la valeur des auteurs, « le degré de mérite de chaque Peintre d'une réputation établie » :

Comme une Balance dans laquelle je misse d'un coté le nom du Peintre & les parties les plus essentielles de son Art dans le degré qu'il les a possédées, & de l'autre coté le poids de mérite qui leur convient ; en sorte que ramassant toutes les parties comme elles se trouvent dans les Ouvrages de chaque Peintre, on puisse juger combien pese le tout. J'ai fait cet essai plutôt pour me divertir que pour attirer les autres dans mon sentiment (p. 489).

Sur le caractère à la fois objectif et subjectif de la catégorie du jugement critique, De Piles est explicite ; il y a, d'une part de la « balance », le poids de la chose, d'autre part le poids de mérite dans le jugement (évidemment subjectif) du critique. Mais la liaison qui articule les deux parties du beau pictural n'est pas encore bien définie :

Je divise mon poids en vingt degrés, le vingtième est le plus haut, & je l'attribue à la souveraine perfection que nous ne connaissons pas dans toute son étendue. Le dix-neuvième est pour le plus haut degré de perfection que nous connaissons, auquel personne néanmoins n'est encore arrivé. Et le dix-huitième est pour ceux qui à notre jugement ont le plus approché de la perfection, comme les plus bas chiffres sont pour ceux qui en paroissent les plus éloignés. Je n'ai porté mon jugement que sur les Peintres les plus connus, & j'ai divisé la Peinture [on pourrait dire : la *connaissance* de la peinture, suivant le titre de l'autre ouvrage de De Piles] en quatre colonnes, comme en ses parties les plus essentielles, sçavoir, la Composition, le Dessein, le Coloris & l'Expression. Ce que j'entens par le mot d'Expression, n'est pas le caractère de chaque objet, mais la pensée du cœur humain. On

12. Cf. *La couleur la têche la vie* cit., § 5 : « *Aisthêsis* et fonction cognitive de la *têchne* ».

13. Dans son tableau *Enthusiasm Delineated* (1761) ; cf. B. Krysmansky, *Upsetting the Balance : William Hogarth and Roger de Piles. The Site for Research on William Hogarth*. Updated October 2000. <http://www.fortunecity.de/lindenpark/hundertwasser/517/balance.html>.

verra par l'ordre de cette division à quel degré je mets chaque Peintre dont le nom répond au chiffre de chaque colonne (p. 490).

Les peintres qui reçoivent la note la plus haute sont Raphaël et Rubens ; derrière eux, dans l'ordre, le Poussin, Le Brun, Le Dominiquin, Rembrandt, Titien, Tintoret et Léonard, pour marquer la fidélité de l'auteur à un goût classique que toutefois il a déjà abandonné, avec ses théories sur l'expression et l'étude du rôle de l'*effet*, de l'appel du « tout-ensemble », sur le spectateur.

6. Du Bos, ou l'irruption du « sentir » du sujet

Après De Piles, et plus proche encore de Diderot, nous retrouvons un critique dont l'œuvre a connu un retentissement remarquable dans les milieux intellectuels du début du siècle. L'abbé Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), auteur des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719¹) en 3 volumes, réédités plusieurs fois (je citerai à partir de l'édition de 1733), donne des matériaux textuels à plusieurs articles de l'*Encyclopédie* sur les beaux arts. Cet ouvrage est universellement reconnu comme l'un des plus influents dans la formation esthétique de Diderot. J'en analyse la Première Partie (vol. I, pp. 504) ; il s'agit d'en tirer les lieux qui montrent le glissement, s'opérant au début du siècle, vers un type de critique où se manifestent consciemment les trois connotations saillantes vues ci-dessus : irruption du sujet, rejet de l'autorité, renvoi normatif à l'idée de nature.

Les thèses fondamentales de cette première partie des *Réflexions* sont :

1° Les arts naissent d'un « besoin second » de l'homme de rechercher l'agrément, une fois qu'il a pourvu aux nécessités de la vie. Mais ils naissent aussi en vue de l'utilité morale qui tient à un intérêt que l'âme attache aux arts « pour s'entretenir elle-même », pour fonder son *autonomie* de jugement¹⁴.

2° Thèse classique revisitée : la poésie et la peinture jouent de la même façon pour satisfaire ces besoins contre l'ennui naturel de l'homme, contre sa *paresse*, lorsqu'il n'est pas occupé à quelque *travail*. Mais elles sont « expression des passions » au sens qu'elles opèrent un « travail oisif » qui s'exerce à travers la pratique de l'imitation reproductrice, suscitée dans le spectateur jugeant¹⁵.

14. Cf. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1733, Section I., p. 5 : « De la nécessité d'être occupé pour fuir l'ennui ; & de l'attrait que les passions ont pour les hommes ».

15. *Ibidem*, pp. 5-6 : « Les hommes n'ont aucun plaisir naturel qui ne soit le fruit du besoin & c'est peut-être ce que Platon voulait donner à concevoir, quand il a dit en son style allegorique que l'Amour étoit né du mariage du besoin avec l'abondance [...]. Plus le besoin est grand plus le plaisir d'y satisfaire est sensible [...] l'âme a ses besoins comme le corps, & l'un des plus grands besoins de l'homme est celui d'avoir l'esprit occupé. L'ennui qui suit bientôt l'inaction de l'âme, est un mal si douloureux pour l'homme, qu'il entreprend souvent les travaux les plus pénibles afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté ».

L'auteur commence par l'analyse du sentiment de plaisir lié au spectacle des arts. Donc, il le fait directement du côté du *sujet* qui regarde et éprouve, dit-il, un « sentiment particulier »¹⁶. L'étude de la peinture et de la poésie est abordé, en ce sens, de façon *technique*, à la recherche des moyens matériels efficaces pour produire un tel effet. Quelle est l'origine du plaisir esthétique dans l'homme ? La doctrine de l'imitation s'allie avec cette visée nouvelle, de faire « travailler » l'âme oisivement :

Enfin plus les actions que la Poésie & la Peinture nous dépeignent, auroient fait souffrir en nous l'humanité, si nous les avions vûës véritablement, plus les imitations que ces Arts nous en présentent ont de pouvoir sur nous pour nous attacher. Ces actions, dit tout le monde, sont de sujets heureux [...]. Un charme secret nous attache donc sur les imitations que les Peintres & les Poètes en sçavent faire, dans le temps même que la nature témoigne par un fremissement interieur qu'elle se soulève contre son propre plaisir. J'ose entreprendre d'eclaircir ce Paradoxe & d'expliquer l'origine du plaisir que nous font les vers & les tableau (pp. 2-3).

Ce paradoxe de « l'humanité souffrante » en nous, spectateurs, par le plaisir pris à la vue de la vérité d'un tableau — ce qui est *en deçà* de l'imitation — c'est l'un des thèmes reçus par Diderot, qui voit dans l'effet expressif de la représentation un produit de l'« œil froid » et insensible de l'artiste-scientifique. Quelle est l'intention de son œuvre ? Selon l'abbé Du Bos, il s'agit de rechercher le fondement d'un *sensus communis aestheticus*, capable d'étendre au plus grand nombre possible de sujets l'accord sur ce plaisir qu'on éprouve singulièrement :

Chacun a chez soi la règle ou le compas applicable à mes raisonnements, & chacun en sentira l'erreur dès qu'ils s'écarteront d'une ligne de la vérité [...]. Un livre qui, pour ainsi dire, déploieroit le cœur humain dans l'instant où il est attendri par un poème, ou touché par un tableau, donneroit de vûës très-étenduës & des lumières justes à nos Artisans sur l'effet général de leurs ouvrages qu'il semble que la plüpart d'entre eux aïent tant de peine à prévoir. Que les Peintre & les Poètes me pardonnent de les désigner souvent par le nom d'Artisan dans le cours de ces *Réflexions* [...] c'est par la crainte de repeter trop souvent la même chose (pp. 3-4).

Du Bos, comme De Piles et Diderot, tend à assimiler l'acte créateur de l'invention à l'opération formatrice (*téchne*) sur l'œuvre. Et ce processus de réunification s'explique sur la base d'un présupposé métaphysique : l'âme d'un artiste « bien éduqué » réunit, dans son geste constructeur, ces deux actes mentaux du sujet, le *sentir* et le *méditer*. Il n'y a que deux moyens

16. *Ibidem*, p. 5.

pour échapper à l'ennui métaphysique, et fuir l'absence de travail de l'âme, vers un eudémonisme aristotélicien et horacien :

Ou l'âme se livre aux impressions que les objets extérieurs font sur elle ; & c'est ce qu'on appelle *sentir* : ou bien elle s'entretient elle-même par des speculations sur des matières, soit utiles, soit curieuses ; & c'est ce qu'on appelle *reflechir & méditer* [...]. Un petit nombre peut apprendre cet art [la reflexion ordonnée] qui, pour me servir de l'expression d'Horace, fait vivre en amitié avec soi-même. *Quod te tibi reddat amicum* [...]. La première manière, le sentir [...] est l'unique ressource de la plupart des hommes contre l'ennui ; & même les personnes qui savent s'occuper autrement sont obligées, pour ne point tomber dans la langueur qui suit la durée de la même occupation de se prêter aux emplois & aux plaisirs du commun des hommes (pp. 6-9).

Le premier but des arts est atteint : la mise en valeur des passions humaines, au niveau de la représentation cognitive-artistique, d'où vient l'attrait des spectacles animés, déjà chez les anciens (*Section II*. « De l'attrait des spectacles propres à exciter en nous une grande émotion. Des Gladiateurs », p.12). Du Bos affirme ce primat métaphysique des passions dans l'art :

Les passions qui leur donnent les joies les plus vives leur causent aussi des peines durables & douloureuses; mais les hommes craignent encore plus l'ennui qui suit l'inaction & ils trouvent dans le mouvement des affaires & dans l'ivresse des passions une émotion qui les tient occupés [...]. Veritablement l'agitation où les passions nous tiennent, même durant la solitude, est si vive, que tout autre état est un état de langueur auprès de cette agitation. Ainsi nous courons par instinct après les objets qui peuvent exciter nos passions [...]. Cette émotion naturelle qui s'excite en nous machinalement, quand nous voyons nos semblables dans le danger ou dans le malheur, n'a d'autre attrait que celui d'être une passion dont les mouvements remuent l'âme & la tiennent occupée [...]. Un mouvement que la raison réprime mal, fait courir bien des personnes après les objets les plus propres à déchirer le cœur (pp. 10-12).

Passions et travail oisif de l'âme sont apparentés dans la même fin : jouer avec nous-mêmes, nous occuper, sans effort, sans vrai travail ou peine, de nos facultés intellectuelles, tout en gardant la référence formelle à l'acte matériel propre du travail ordinaire. Du Bos le dit carrément, la « paresse esthétique » contient un but moral, au sens spinoziste, c'est une espèce d'*Amor dei intellectualis* à l'égard des passions de l'âme.

Ils [les jeux de dez et des cartes] tiennent donc l'âme dans une espèce d'extase, & ils l'y tiennent encore sans qu'il soit besoin qu'elle contribue à son plaisir par une attention sérieuse dont notre paresse naturelle cherche

toujours à se dispenser [...]. La paresse est un vice que les hommes surmontent bien quelquefois, mais qu'ils n'étouffent jamais ; peut-être est-ce un bonheur pour la société que ce vice ne puisse pas être déraciné. Bien des gens croient que lui seul il empêche plus de mauvaises actions que toutes les vertus (p. 23)¹⁷.

Or, il ne s'agit plus, suivant la critique, d'imiter les objets de la nature mais de faire la « copie de la passion » que ces objets auraient suscité dans l'âme du spectateur (Section III). L'originalité de l'analyse est saillante. Du Bos souligne le fait que l'imitation même la plus parfaite, en soi, ne suscite qu'un plaisir faible, impur, d'un « être artificiel » (pp. 26-27). La *pureté* du plaisir esthétique, faible et incertain par rapport à la réalité de l'objet, est forte, toutefois, par rapport à la capacité et à l'utilité même de son effet sur l'âme. Dans les plaisirs de l'art, des « passions pures » sont mises en cause, sans intérêt à l'existence de l'objet. Ces événements psychologiques souvent nuisibles dans la vie sociale sont toujours *utiles* pour l'homme en tant que sujet d'expérience critique en général :

Le plaisir qu'on sent à voir les imitations que les peintres & les poètes savent faire des objets qui auroient excité en nous des passions dont la réalité nous auroit été à charge, est un *plaisir pur*. Il n'est pas suivi des inconveniens dont les émotions serieuses qui auroient été causées par l'objet même, seroient accompagné (p. 28).

Du Bos, dans les Sections suivantes (IV-V-VI-VII), poursuit son enquête sur les *effets des techniques* d'imitations et sur leur pouvoir de susciter des passions dans l'âme. Il s'occupe ensuite des genres poétiques (Sections VIII-IX), en reprenant finalement ses réflexions sur la peinture, pour marquer sa thèse principale : c'est « l'art », et non l'objet imité, qui suscite intérêt. Du Bos conclut à cette idée que Diderot même s'appropriera comme principe : n'importe quel objet peut devenir sujet de représentation, certes, suivant le principe classique de la *mimèsis*. Mais il laisse entendre, en creux, que l'art qui « touche » le spectateur ne se borne pas à imiter :

Un tableau peut plaire par les seuls charmes de l'exécution, indépendamment de l'objet qu'il représente : mais je l'ai déjà dit, notre attention & notre estime sont alors uniquement pour l'art de l'imitation qui savait nous plaire même sans nous toucher. Nous admirons le pinceau qui a su contrefaire si bien la nature (p. 68).

17. Cf. des thèses analogues dans *Enc.*, XI, p. 446b : OISIVETÉ (Médecine) (Diderot ?) ; pp. 445b-446a, art. OISIVETÉ (*Droit naturel, Morale & politique*) (DJ) ; et p. 939a, art. PARESSE (*Morale*) (DJ).

Un primat de l'objet, dans la représentation, se donne uniquement en ce qui concerne la peinture d'histoire, qui implique une participation active de l'âme du *sujet* observant, dans le récit ; elle s'inscrit sur la toile et l'intéresse à la première personne (p. 67). Du Bos parle ici d'un

intérêt de rapport ou l'intérêt qui nous est particulier, excite autant notre curiosité, il nous dispose du moins autant que l'intérêt général à nous attendrir, comme à nous attacher. L'imitation des choses auxquelles nous nous intéressons, comme citoyen d'un certain pays, ou comme Sectateurs d'un certain parti, a des droits tout puissants sur nous (p.75).

Enfin, c'est l'intérêt général qui anime les passions humaines et jette les bases d'une esthétique de l'*expression* (pp. 78-79). L'auteur, par la suite (Sections XIII-XXV), ébauche une doctrine du choix des sujets propres de chaque arts et de chaque genre (Comédie, Tragédie, Poésie Pastorale, Poème Epique etc.) ; il arrive ensuite à démêler un caractère propre de la création artistique en général, c'est la découverte de la « vérité de la chose » et l'invention suivant la « loi de nature », comme le répétera Diderot, dans les *Essais* et les *Pensées détachées* :

Un homme né avec du génie voit la nature, que son art imite avec d'autres yeux que les personnes qui n'ont pas de génie. Il découvre une différence infinie entre des objets, qui aux yeux des autres hommes paroissent les mêmes, & il sait si bien sentir cette différence dans son imitation, que le sujet le plus rebatu devient un sujet neuf sous sa plume ou sous son pinceau. Il est pour un grand peintre une infinité de joies & de douleurs différentes qu'il sçait varier encore par les âges, par les temperaments, par les caractères des Nations & des particuliers, & par mille autres moyens.

Comme un tableau ne représente qu'un instant d'une action, un Peintre né avec du génie, choisit l'instant que les autres n'ont pas encore saisi, ou s'il prend le même instant, il l'enrichit de circonstances tirées de son imagination, qui font paroître l'action un sujet neuf. Or c'est l'invention de ces circonstances qui constitue le Poète en peinture (p. 221).

Le vrai poète-peintre (Horace) fait plus, il ne prend pas comme modèle de son art les œuvres de ses devanciers mais celles de la nature elle-même, rejetant ainsi l'autorité des anciens (p. 227).

7. Aux sources de l'esthétique théâtrale de Diderot : le « modèle idéal » chez Du Bos

En nature, ce qui saute aux yeux de l'artiste c'est l'irréductible individualité des caractères des êtres. Il n'y a que des *différences* particulières, qui se mêlent et passent, l'une dans l'autre, imperceptiblement, au cours du devenir universel. La *découverte* du personnage — comme un acte critique

fondateur, d'une sorte d'antinomie de la raison théâtrale¹⁸ — ce sujet composé de plusieurs « éléments caractéristiques » qui se mélangent et forment une individualité unique, nous la repérons chez Du Bos. Cela jette une nouvelle lumière sur l'origine de l'esthétique du *Paradoxe* :

Qui dit un caractère, dit un mélange, dit un composé de plusieurs défauts & de plusieurs vertus, dans lequel mélange certain vice domine si le caractère est vicieux ; c'est une vertu laquelle y domine si le caractère doit être vertueux. Ainsi les différents caractères des hommes sont tellement variés par ce mélange de défauts, de vices, de vertus & de lumières diversement combiné, que deux caractères parfaitement semblables sont encore plus rares dans la nature que deux visages entièrement semblables (p. 231).

Le processus de formation d'un « modèle idéal » de nature, en devenir, qui fait « le caractère » d'un personnage au théâtre, s'achève sur la reproduction des « essences » individuelles, immanentes, qui lui sont propres. La lecture de Du Bos permet à Diderot un retour au « spectacle du monde », cette fois-ci à travers le processus d'abstraction pure du « modèle idéal » de la totalité. La formalisation de la loi de nécessité universelle — « loi de nature » — se produit par l'entremise de ce nouveau regard pur, jeté sur les essences individuelles produites dans le devenir.

Ainsi — nous visons les sources du *Paradoxe* — l'auteur cite-t-il des vers de Boileau-Despreaux :

« La nature féconde en bizarres portraits
 Dans chaque Ame est marquée à de différents traits,
 Un geste la découvre, un rien la fait paroître,
 Mais tout mortel n'a pas des yeux pour la connoître ».

Pour démêler ce qui peut former un caractère, il faut être capable de discerner entre vingt ou trente choses que dit, ou que fait un homme, trois ou quatre traits qui sont propres spécialement à son caractère particulier (pp. 232-33).

Ensuite, il faut créer un modèle reproductif qui deviendra l'objet de la représentation vraisemblable, à partir des « traits », des parties dont la « totalité humaine » est composée, un objet d'expériences et d'étude technique. Le processus procède par réduction aux essences et ré-assemblage de la totalité. C'est dit, chez Du Bos, avec l'image de la sphère, symbole de la rondeur ontologique du sujet théâtral, tel qu'il apparaît sur scène :

18. Cf. *La pensée critique de Diderot. Matérialisme, science et poésie à l'âge de l'Encyclopédie. 1742-1782* cit., chap. 7.3.6 : « L'antinomie de la raison pratique dans le théâtre de Diderot ».

Il faut ramasser ces traits, & continuant d'étudier son modèle, extraire, pour parler ainsi, de ses action & de ses discours les traits les plus propres à faire reconnoître le portrait. Ce sont ces traits qui séparés des choses indifférentes que tous les hommes disent & font à peu près les uns comme les autres, qui, rapprochés & réunis ensemble, forment un caractère, & lui donnent, pour ainsi dire, sa rondeur théâtrale. Tous les hommes paroissent uniformes aux esprit bornés. Les hommes paroissent différents les uns des autres aux esprits plus étendus ; mais les hommes sont tous des originaux particuliers pour le Poète né avec le génie de la Comédie (p. 233).

Et la même chose devrait se passer en peinture :

Tous les portraits des Peintres médiocres sont placés dans la même attitude. Ils ont tous la même air, parce que ces Peintres n'ont pas les yeux assez bons pour discerner l'air naturel qui est différent dans chaque personne, & pour le donner à chaque personne dans son portrait. Mais le Peintre habile sçait donner à chacun dans son portrait l'air & l'attitude qui lui sont propres en vertu de sa conformation (p. 233).

Selon Du Bos, la découverte du « naturel » dans l'art et la loi de nécessité universelle qui lui est propre, sont des opérations spécifiques de l'invention :

Le peintre habile a le talent de discerner le naturel qui est toujours varié. Ainsi la contenance & l'action des personnes qu'il peint, sont toujours variées (*ibidem*).

Le moyen critique permettant d'atteindre ce but — après l'étude des fonctions organiques propres de chaque être — c'est la *formalisation* descriptive du sujet, à la suite du second regard critique, puis l'expérimentation et la reproduction de ce qui *semble* être « le même » sujet :

L'expérience aide encore beaucoup à trouver la différence qui est réellement entre des objets qui au premier coup d'oeil nous paroissent les mêmes. [...] c'est qu'il ne s'ensuit pas que tous les sujets de Comédie soient épuisés... (p. 234)

Voilà le génie formateur et reproducteur de l'invention :

Le commun des hommes est donc bien capable de reconnoître un caractère lorsque ce caractère a reçu sa forme & sa rondeur théâtrale ; mais tant que les traits propre à ce caractère, & qui doivent servir à le composer demeurent noyez & confondus dans une infinité de discours & d'actions que les bienséances, la mode, la coûtume, la profession & l'intérêt font faire à tous les hommes, à peu près du même air & d'une manière si uniforme que leur caractère ne s'y decele qu'imperceptiblement, il n'y a que ceux qui sont nés avec le génie de la Comédie qui puissent les discerner (p. 235).

Or, la faculté pre-visuelle de concevoir le personnage réel dans sa totalité en devenir, de rendre la « chose vivante », suivant Du Bos, est l'œuvre du seul *écrivain* de théâtre. Voilà la différence avec Diderot, qui reçoit la leçon, et déplace la faculté créative-reproductrice (génie) du poète à l'acteur, le grand comédien (*Paradoxe*). Du Bos observe :

Eux seuls [les poètes] peuvent dire quel caractère resulteroit de ces traits, si ces traits étaient détachés des actions & des discours indifférents, si ces traits, rapprochés les uns des autres, étaient immédiatement réunis entre eux. Enfin discerner les caractères dans la nature, c'est invention (p. 235).

La capacité de prévoir des résultats particuliers à partir d'un ensemble de causes déterminées, c'est le génie expérimental de la philosophie naturelle, le même génie reproducteur du grand comédien (Diderot) et du poète (Du Bos) :

Ainsi l'homme qui n'est pas né avec le génie de la Comédie ne les sauroit démêler, comme celui qui n'est pas né avec le génie de la Peinture n'est pas capable de discerner dans la nature quels sont les objets les plus propres à être peints. *Quam multa vident Pictores in umbris, & in eminentia, quae nos non videmus*. Combien de choses un Peintre n'observe-t-il pas dans un incident de lumière que nos yeux n'aperçoivent point, dit Cicéron (*Acad. Quest. lib. IV*) (pp. 235-236).

Du Bos établit un lien déjà bien étroit, que Diderot achèvera de serrer, entre *voir* les rapports cachés de la nature (à travers les objets représentés), *concevoir* la nature de la chose vivante, et *sentir*, chez le spectateur, la beauté de la peinture issue de ces deux premiers passages du travail critique.

8. *Vérité et vraisemblance dans l'art. La présence du spectateur selon Du Bos*

Dans la Section XXVIII, « De la vraisemblance en poésie » (p. 236), Du Bos touche à la question du rapport entre la chose de l'art et son apparence sensible, problème que Diderot aborde dans ses *Essais et Pensées détachées*¹⁹. Il donne une définition anodine de ce concept : la vraisemblance correspondrait à une *forme* de la vérité possible, sous des conditions d'existence données :

Un fait vraisemblable est un fait possible dans les circonstances où on le fait arriver. Ce qui est impossible en ces circonstances ne sauroit paraître

19. Cf. *La couleur, la technique, la vie* cit., § 1.

vraisemblable. Je n'entends pas ici par impossible ce qui est au dessus des forces humaines, mais ce qui paroît impossible, même en se prêtant à toutes les suppositions que le poète sçauroit faire (p.237).

Mais la première définition acquiert plus de sens par rapport à la théorie que le critique propose, ensuite, sur l'alliance de la raison (qui produit le vraisemblable) avec l'imagination (qui engendre le merveilleux). L'une et l'autre donnent vie, ensemble, à la « grande œuvre », celle du génie :

Il ne me paraît donc pas possible d'enseigner l'art de concilier le vraisemblable & le merveilleux. Cet art n'est qu'à la portée de ceux qui sont nés Poètes & grand Poètes. C'est à eux qu'il est reservé de faire une alliance du merveilleux & du vraisemblable, où l'un & l'autre ne perdent pas leurs droits. Le talent de faire une telle alliance est ce qui distingue éminemment les Poètes de la classe de Virgile des versificateurs sans invention, & des Poètes extravagants (p.239).

Reste, toutefois, une prééminence que Du Bos accorde à l'invention :

J'avouerai cependant qu'un poème sans merveilleux me déplairait encore plus qu'un Poème fondé sur une supposition sans vraisemblance. En cela je suis de l'avis de M. Despreaux, qui prefere le Voyage du monde de la Lune de Cyrano aux Poèmes sans inventions de Motin & de Cotin (p. 241).

Il faut que l'artiste respecte une certaine mesure de vérité d'art, comme l'accord du vraisemblable et du merveilleux, possible grâce aux connaissances qu'il doit avoir de l'Histoire, de la Géographie et de la Chronologie dans ses œuvres (Section XXIX, p. 243). Les mêmes règles de « vérité » vont être appliquées aux sujets de la Peinture. Premièrement, en ce qui est l'argument de la Section XXX : « De la vraisemblance en Peinture, & des égards que les Peintres doivent aux Traditions reçues » (p. 254), Du Bos part de l'analyse de la mécanique picturale, de l'étude des forces motrices et des lois de l'optique, et établit une distinction bien reçue dans les articles homonymes de l'*Encyclopédie* :

Il est deux sortes de vraisemblance en Peinture, la vrai-semblance poétique & la vrai-semblance mécanique. La vrai-semblance mécanique consiste à ne rien représenter qui ne soit possible, suivant les lois de la statique, les loix du mouvement & les loix de l'optique.

La vrai-semblance mécanique consiste donc à ne point donner à une lumière d'autres effets que ceux qu'elle aurait dans la nature : par ex. à ne lui point faire éclairer les corps sur lesquels d'autres corps interposés l'empêchent de tomber. Elle consiste à ne point s'éloigner sensiblement de la proportion naturelle des corps ; à ne point leur donner plus de force qu'il est vraisemblable qu'ils en puissent avoir (pp. 241-42).

L'organique de la création vraisemblable réside, par contre, dans la connaissance des coûtures et de la vie des choses représentées, les forces formatrices des passions. C'est la source du « poétique » et de l'expression picturale :

La vrai-semblance poétique consiste à donner à ses personnages les passions qui leurs conviennent suivant leurs âge, leur dignité, suivant le temperament qu'on leur prête, & l'intérêt qu'on leur fait prendre dans l'action. Elle consiste à observer dans son tableau ce que les Italiens appellent *Il Costume* ; c'est à dire à s'y conformer à ce que nous savons des moeurs, des habits, des bâtiments & des armes particulières des peuples qu'on veut représenter.

La vrai-semblance poétique consiste enfin à donner aux personnages d'un tableau leur tête, & leur caractère connu, quand ils en ont un (pp. 255-256).

À ce point, précisément lorsqu'il s'agit de définir les conditions propres de la vrai-semblance poétique, Du Bos met en jeu la présence d'un spectateur qui, à l'intérieur du tableau, doit pouvoir le reconstruire dans son sens ; et il souligne l'intérêt qu'il prend à l'action racontée dans la toile, dont il peut participer suivant une règle précieuse de la composition picturale :

Quoique tous les spectateurs deviennent des Acteurs dans un tableau, leur action néanmoins ne doit être vive qu'à proportion de l'intérêt qu'ils prennent à l'événement dont on les rend témoins (p. 256).

L'accent du discours porte encore sur le problème de la *connaissance* que le peintre doit posséder de l'ensemble qu'il envisage représenter, comme s'il était dedans ; et en ce sens seulement, d'après Du Bos, on peut se référer aux grands peintres comme à des exemples, des essais, des tâtonnements, mais jamais comme à des autorités. C'est un concept que Du Bos souligne aussi dans la Section XXXVIII, « Que les Peintres du temps de Raphaël n'avoient point d'avantage sur ceux d'aujourd'hui. Des peintres de l'antiquité » (p. 351)²⁰ :

La vraisemblance poétique consiste encore dans l'observation des règles que nous comprenons, ainsi que les Italiens, sous le mot de *Costume* : observation qui donne un si grand mérite aux tableaux du Poussin. Suivant ces règles, il faut représenter les lieux où l'action s'est passée tels qu'ils ont été si nous en avons connaissance (...). Monsieur Le Brun a suivi ces règles

20. Cf aussi la Section XXXIX, pp. 386-92 : « En quel sens on peut dire que la nature se soit enrichie depuis Raphaël » ; c'est la thèse de l'avantage des modernes sur les anciens (suite de la célèbre Querelle), étayée par Du Bos, qui porte sur un seul argument : la connaissance de la nature, aujourd'hui plus approfondie, donne aux peintres modernes une supériorité du point de vue des moyens reproductifs.

dans ses tableaux de l'histoire d'Alexandre avec la même ponctualité (pp. 259-60).

Grâce à la considération de la position du peintre comme de celle du spectateur, Du Bos attribue une double connotation au concept de « composition », poétique et pittoresque, deux qualifications qui découlent de l'idée du « Plan », le projet d'ensemble du tableau (pp. 264-65). Il consacre la Section XXXI à cet argument, « De la disposition du Plan. Qu'il faut diviser l'ordonnance des Tableaux en composition Poétique & en composition Pittoresque » (p. 265). Sur le premier plan, les forces mécaniques motrices de la combinaison et de l'arrangement font le « Pittoresque » :

J'appelle *composition pittoresque* l'arrangement des objets qui doivent entrer dans un tableau par rapport à l'effet général de ce tableau. Une bonne composition pittoresque est celle dont le coup d'œil fait un grand effet suivant l'intention du Peintre & le but qu'il se propose. Il faut pour cela que le tableau ne soit point embarrassé par les figures, quoiqu'il y en ait assez pour bien remplir la toile. Il faut que les objet s'y demellent facilement. Il ne faut pas que les figures s'estropient l'une l'autre en se cachant reciproquement la moitié de la tête ni d'autres parties du corps, lesquelles il convient au sujet que le Peintre fasse voir. Il faut enfin que les groupes soient bien composés, que la lumière leur soit distribuée judicieusement, & que les couleurs locales loin de s'entretuer, soient disposées de manière qu'il resulte du tout une harmonie agréable à l'oeil par elle-même (pp. 266-67).

La force de la « pensée de l'art » et l'idée d'unité produisent le poétique, qui doit correspondre à l'intention formelle et *historique* du peintre :

La composition poétique d'un tableau, c'est un arrangement ingénieux des figures inventées pour rendre l'action qu'il représente plus touchante & plus vraisemblable. Elle demande que tous les personnages soient liés par une action principale, car un tableau peut contenir plusieurs incidens, à condition que toutes ces actions particulieres se réunissent en une action principale, & qu'elles ne fassent toutes qu'un seul & même sujet. Les regles de la Peinture sont autant ennemies de la duplicité d'action que celles de la poésie dramatique. Si la Peinture peut avoir des Episodes comme la Poésie, il faut dans les tableaux, comme dans les Tragedies, qu'ils soient liés avec le sujet, & que l'unité d'action soit conservée dans l'ouvrage du Peintre comme dans le Poème.

Il faut encore que les personnages soient placés avec discernement, & vetus avec décence par rapport à leur dignité comme à l'importance dont ils sont. Le père d'Iphigenie, par ex., ne doit pas être caché derriere d'autres figures au sacrifice où l'on doit immoler cette princesse (pp. 267-68).

La « poétique » du tableau, selon Du Bos, ne doit pas être supplantée par la simple mécanique, même géniale, du « pittoresque ». Il faudrait réussir à concilier les deux :

Surtout il ne faut pas qu'il se trouve dans le tableau des figures oiseuses, & qui ne prennent point de part à l'action principale. Elles ne servent qu'à distraire l'attention du spectateur; il ne faut pas encore que l'Artisan choque la décence ni la vraisemblance pour favoriser son dessein ou son coloris, & qu'il sacrifie ainsi la Poésie à la mécanique de son art (p. 268).

Or, la vraie magie de vérité serait, encore, de s'approcher tout près de la nature, comme dans l'idéal classique, mais ce faisant, l'artiste *peut* s'éloigner des règles reçues, il peut même, en quelques cas, les briser sans dommage, s'il en a besoin pour des raisons expressives liées à l'occurrence, à l'intention *poétique* de produire un sens précis, un effet ponctuel sur l'âme du spectateur (eu égard à toutes les différences de moyens linguistiques que peuvent y avoir dans les genres d'art considérés). C'est le sujet de la Section XXXII, « De l'importance des fautes que les Peintres & les Poètes peuvent faire contre leurs règles » (p. 272), sur laquelle Du Bos achève son analyse du problème de la vérité et du vraisemblable dans l'art.

9. *Les inversions linguistiques et l'expression des passions.*
Le « polype » de Du Bos

La section la plus remarquable des *Réflexions* est la XXXV : « De la mécanique de la Poésie qui ne regarde les mots que comme de simples sons. Avantages des Poètes qui ont composé en Latin sur ceux qui composent en Français » (pp. 296-339), Du Bos y aborde un problème commun à plusieurs métaphysiciens et théoriciens du beau de la même époque qui se sont penchés sur la question de l'expressivité du langage et de ses origines (Port-Royal, Condillac, Batteux, Rousseau) : la nature des inversions linguistiques²¹. En ce qui concerne ce problème vu dans le contexte de la critique d'art, Du Bos le rattache à la difficulté technique que rencontre le poète en choisissant la *juste* expression linguistique des passions.

L'auteur souligne que l'« ordre naturel » de la phrase s'impose sur la base d'un critère qui n'a rien à faire avec la logique des grammairiens cartésiens, mais dépend des besoins pratiques des sujets parlants. Avec la meilleure efficacité et suivant la disposition propre du sujet à l'égard de

21. Cf. *La pensée critique de Diderot* cit, chap. 4.2.2 : « L'expérience du muet de convention : l'anatomie métaphysique » et M. Modica, *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'Encyclopédie*, Roma, Pellicani Editore, 1997, pp. 152-62.

l'action qu'il veut accomplir, la phrase « naturelle » présente, dans l'ordre, les éléments que le sujet parlant veut *opérer*, mettre à l'œuvre les premiers, d'après ses intentions pratiques. Dans ce contexte d'esthétique théâtrale, Du Bos distingue donc, comme il avait fait pour la peinture, une « mécanique » de la poésie, qui ne relève que d'un choix musical des successions des mots, d'une « poétique » de la phrase :

Comme la poésie du style consiste dans le choix & dans l'arrangement des mots, considérez en tant que les signes des idées : la mécanique de la Poésie consiste dans le choix & dans l'arrangement des mots, considérez en tant que de simples sons auxquels il n'y auroit point une signification attachée. Ainsi comme la Poésie du style regarde les mots du côté de leurs significations qui les rend plus ou moins propres à reveiller en nous certaines idées, la mécanique de la Poésie les regarde uniquement comme des sons plus ou moins harmonieux, & qui étant combinés diversement composent des phrases dures ou mélodieuses dans la prononciation. Le but que se propose la Poésie du style est de faire des images & de plaire à l'imagination. Le but que la mécanique de la Poésie se propose, est de faire des vers harmonieux & de plaire à l'oreille. Leurs intérêts seront souvent opposés, me dira-t-on. J'en tomberai d'accord, & qu'il faut encore être né poète pour les concilier (pp. 296-97).

Parmi les langages naturels, il y en aura qui se plient mieux à satisfaire la conciliation des deux « intérêts » esthétiques, ce sont les langues où les « inversions » sont inscrites dans leur grammaire historique. Elles peuvent exprimer de manière vraisemblable l'intention du sujet agissant sur la scène, décrite et représentée en images, par un artifice technique synestésique. Du Bos paraît concevoir la scène de théâtre déjà à la manière de Diderot, comme un « tableau mouvant ». Finalement, les langues latine et italienne satisfont cette exigence de dynamicité et brièveté descriptive :

Ainsi, après avoir fait voir que le Latin est plus propre à faire des images que le Français, à cause de sa brièveté & de l'inversion, je montrerai encore par plusieurs raisons que celui qui compose des vers en langue Latine a des facilités pour faire des vers nombreux & harmonieux, que n'a point celui qui compose des vers en langue Française [...]. Il est encore nécessaire pour conjuguer les verbes français que nous nous aidions de l'article, je, tu, il, & du pluriel de cet article, & nous ne pouvons pas encore supprimer la préposition comme les Latins le faisoient presque toujours. Le Latin dit bien, *illum ense occidit* ; mais pour dire tout ce qu'il dit en trois mots, il faut que le français dise, *il le tua avec une épée* (pp. 296-299).

Lorsque, observe Du Bos un poète veut représenter en images, par le moyen expressif de sa langue, l'amour d'un père vers son fils et veut

souligner l'élément de l'amour par rapport au sujet grammatical et à son complément, il peut dire, en italien (ou en latin), sans faute de grammaire : « ama !, il padre, suo figlio » ; ou bien, s'il veut mettre l'accent sur l'objet de l'action : « il figlio !, ama, suo padre » : au comédien revient la tâche de réaliser l'intention dramatique du poète par sa technique synestésique, en soulignant le complément avec le geste, l'expression de la voix, le regard etc. Le public comprendra l'« ordre naturel » de la phrase qui relève de l'expression de la passion pour l'objet d'amour (« il figlio ! ») et il saisira le sens profond, expressif, non-dit, de la phrase poétique, même si l'« ordre d'institution » est renversé. En français, la même phrase serait, observera Diderot, un « galimatias » sans sens.

Du Bos énonce, à travers le débat sur les inversions, le noyau de l'idée d'une « mélodie polype » et d'un « nouveau style » musical que Diderot développe dans *Le Neveu de Rameau*. En son nouveau contexte — la *Querelle des bouffons* —, Diderot-Rameau affirme la supériorité de l'italien comme langue pour l'écriture de livrets d'opéra. Le « cri animal de la passion » : « le fils !!!... », l'objet « naturel », le complément « d'institution » qui prend la place syntactique du sujet, tout en gardant sa valeur grammaticale, c'est l'une des suggestions les plus évidentes passées des *Réflexions* de Du Bos à Diderot :

Ma seconde raison [de supériorité du Latin] est tirée de la syntaxe de ces deux langues. La construction Latine permet de renverser l'ordre naturel des mots & de les transposer jusqu'à ce qu'on ait rencontré un arrangement dans lequel ils se prononcent sans peine, & rendent même une melodie agréable. Mais suivant notre construction, le cas d'un nom ne sauroit être marqué distinctement dans une phrase, qu'à l'aide de la suite naturelle de la construction & par le rang que le mot y tient. Par ex. on dit le père à l'accusatif ainsi qu'au nominatif. Si je mets le père avant le verbe quand il est à l'accusatif, ma phrase devient un galimatias.

Nous sommes donc astreints sous peine d'être inintelligibles, à mettre le mot qui doit être reconnu pour le nominatif du verbe, le premier, ensuite le verbe & puis le nom qui est à l'accusatif. Ainsi ce sont les regles de la construction & non pas les principes de l'harmonie qui décident de l'arrangement des mots dans une phrase française (pp. 310-311).

La langue française considère ces cas d'inversions comme des « licences », liminaires et secondaires. Pour les latins, c'étaient la norme. Ici une partie de l'œuvre de Du Bos se termine sur les questions concernant la poésie dramatique et sur ses conditions formelles de développement. Une question demeure : comment ce qu'on appelle le « beau » des arts poétiques et picturaux, en terme de sentiment commun dans tous les hommes, devient-il possible à représenter ? Et s'ouvre, à la Section XLI, une série de considérations sur les formes de l'art dramatique et musical, et les

techniques de représentation. Or, dans la Section XLV : « De la musique proprement dite », Du Bos reconnaît que cet art est le « troisième moyen » et le dernier, « que les hommes ont inventés pour donner une nouvelle force à la Poésie & pour la mettre en état de faire sur nous une plus grande impression » (p. 444), c'est un moyen capable de mettre à profit les ressources de l'inversion pour produire cette « copie de la passion » comme le produit plus noble de l'art poétique en général. La musique, par exemple, imite la vie même des passions à travers le son articulé ; elle en est le « signe naturel », comme dira *Le Neveu*. Du Bos :

La Musique, afin de rendre l'imitation qu'elle fait des sons naturels plus capable de plaire & de toucher, l'a réduite dans ce chant continu qu'on appelle le sujet (melodie). Cet art a trouvé encore deux moyens de rendre ce chant plus capable de nous plaire & de nous émouvoir. L'un est l'harmonie, & l'autre est le rythme. Les accords dans lesquels l'harmonie consiste, ont un grand charme pour l'oreille, & le concours des différentes parties d'une composition musicale qui font ces accords, contribue encore à l'expression du bruit que le Musicien prétend imiter. La basse continue & les autres parties aident beaucoup le chant à exprimer plus parfaitement le sujet de l'imitation (pp. 444-45).

Ce sujet d'imitation est le *sentiment* du spectateur, éprouvé devant le spectacle de la nature et exprimé à travers des signes sans objet ; il vaudrait mieux parler d'un « sentir » qui tend à la rationalité, sans pouvoir l'atteindre :

La musique fait donc ces imitations par le secours du chant, de l'harmonie & du rythme [...]. Les signes naturels des passions que la musique rassemble, & qu'elle emploie avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant, doivent donc les rendre plus capables de nous toucher, parce que ces signes naturels ont une force merveilleuse pour nous émouvoir. Ils la tiennent de la nature même. *Nihil est enim tam cognatum mentibus nostris, quam numeri atque voces, quibus & excitamur, & incendimur, & lenimur & languescimus*, dit un des judicieux observateur des affections des hommes (Cic. lib.3 de Or.). C'est ainsi que le plaisir de l'oreille devient le plaisir du cœur » (pp. 446-47).

Le premier volume de l'œuvre de Du Bos s'achève sur la considération de la différence irréductible de sensibilité et, par conséquent, de jugement, que chaque homme manifeste, par rapport à son semblable. La diversité relève de la variété de mesure de nos organes sensoriels²². Une *communauté de*

22. Cf. *Réflexions* cit., p. 488 : « Les hommes ne sont pas affectés également par le coloris ni par l'expression, il en est qui pour ainsi dire ont l'œil plus voluptueux que d'autres. Leurs yeux sont organisés de manière que l'harmonie & la vérité des couleurs y excite un sentiment plus vif que celui qu'elle excite dans les yeux des autres. Un autre

jugement donc est-elle possible ? Sur quels fondements ?²³ Que les hommes s'accordent entre eux sur la valeur des œuvres, voilà un sujet de merveille esthétique et la question que la première partie des *Réflexions* laisse suspendue²⁴. Le projet diderotien, dans le sillage de Du Bos, donne corps dialogique à cette aporie de la pensée critique, à laquelle se sont heurtés, avec lui, tant d'écrivains du siècle des Lumières²⁵.

*10. Le sapere aude ! et les promenades du critique :
Petit de Bachaumont*

Louis Petit de Bachaumont (1690-1771) est l'auteur d'un *Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture* (1752, 1^{re} éd. 1751), l'un des derniers ouvrages étudiés par Diderot, avant de commencer avec son travail de critique d'art. Le livre contient aussi deux *Mémoires sur le Louvre*, des vers sur le Louvre, par M. De Voltaire ; une *Épître à Mr. De Tournehem*, Directeur & Ordonnateur Général de Bâtiments, jardins, Arts et Manufactures de Sa Majesté. *Sur la colonne de l'hostes de Soissons*. Par M. Gresset, de l'Académie Française, & de celle de Berlin ; et un pamphlet : *De ce qu'on ne fait pas, et de ce qu'on pourroit faire*, par M. De Voltaire.

homme, dont les yeux ne sont point conformés aussi heureusement, mais dont le cœur est plus sensible que celui du premier, trouve dans les expressions touchantes un attrait supérieur au plaisir que lui donnent l'harmonie & la vérité des couleurs locales. Tous les hommes n'ont pas le même sens également délicat. Les uns auront le sens de la vue meilleur à proportion que les autres sens ».

23. Cf. *ibidem* : « Ceux qui jugent sans réflexion, ne manquent pas de supposer en faisant leurs jugements, que les objets affectent intérieurement les autres, ainsi qu'eux-mêmes ils en sont affectés. Celui qui défend la supériorité de Poussin, ne conçoit pas donc qu'on puisse mettre au dessus d'un Poète, dont les inventions lui donnent un plaisir sensible, un Artisan qui n'a su que disposer les couleurs, dont l'harmonie & la richesse lui font un plaisir médiocre. Le partisan du Titien se son côté plaint le partisan du Poussin, de préférer au Titien un Peintre qui n'a pas su charmer les yeux, & cela pour quelques inventions dont il juge que tous les hommes ne doivent pas être beaucoup touchés, parce que lui-même il ne l'est que médiocrement ».

24. Cf. *ibidem*, pp. 447-48 : « Chacun opine donc en supposant, comme une chose décidée, que la partie de la Peinture qui lui plaît davantage est la partie de l'art qui doit avoir le pas sur les autres, & c'est en suivant le même principe, que les hommes se trouvent d'un avis opposé. *Trahit sua quemque voluptas*. Ils auroient raison, si chacun se contentoit de juger pour soi. Leur tort est de vouloir juger pour tout le monde ».

25. Cf. *ibidem*, pp. 489-90 : « Qu'on change les organes de ceux à qui l'on voudroit faire changer de sentiment sur les choses qui sont purement de goût, ou pour mieux dire, que chacun demeure dans son opinion sans blâmér l'opinion des autres. Vouloir persuader à un homme qui préfère le coloris à l'expression en suivant son propre sentiment, qu'il a tort, c'est lui vouloir persuader de prendre plus de plaisir à voir les tableaux de Poussin, que ceux de Titien [...]. La prédilection qui nous fait donner la préférence à une partie de la peinture sur une autre partie, ne dépend donc point de notre raison, non plus que la prédilection qui nous fait aimer un genre de poésie préférablement aux autres. Cette prédilection dépend de notre goût, & notre goût dépend de notre organisation, de nos inclinations présentes, & de la situation de notre esprit. Quand notre goût change, ce n'est point parce qu'on nous aura persuadé d'en changer, mais c'est qu'il est arrivé en nous un changement physique ».

Dans l'Avertissement de la première édition, on trouve une observation qui fournit des renseignements utiles à propos des origines des « promenades » diderotiennes aux Salons :

J'ai voulu prouver dans cet écrit, qu'avec quelques dispositions naturelles, aidées d'une bonne éducation, on pouvoit acquérir bien des lumières, sur-tout en s'appliquant, en réfléchissant, en comparant. Je m'estimerois trop heureux, si mon essai pouvoit produire cet effet sur quelques-uns de mes Lecteurs, & les encourager à suivre les routes que je n'ai fait qu'indiquer [...]. C'est dans cette vue, que j'ai feint dans mon Ouvrage des promenades, & des conversations avec un ami sensible & homme d'esprit : c'est un exemple que je donne ; on peut le suivre, il ne peut qu'intéresser, flatter l'amour propre, & être de quelque utilité (p. iii).

Ainsi, à propos des « genres », le paysage pris dans la représentation picturale se rallie à l'esprit de la promenade, en s'inscrivant dans le vécu personnel du spectateur, sur ses routes à la recherche d'un sens à attribuer aussi à la représentation par rapport à lui. Un motif diderotien :

Si c'est un Paysage, vous avez été à la Campagne, ajouterois-je, vous vous y êtes promené ; il n'est pas que vous n'avez rencontré quelquefois des endroits qui vous aient paru agréables, où vous vous soiez arrêté quelques momens avec plaisir, & où même vous aiez désiré d'avoir une habitation que la solitude, l'air champêtre, le coup d'oeil de la Nature rendroient aimable. Si le Tableau vous rappelle ces idées, prononcez hardiment: voilà un beau Tableau. Il en est de même de ceux qui représentent les Saisons, les Marines, les Naufrages, les Déserts: en un mot, tous ceux qui rendent la Nature comme vous l'avez vûe, & comme elle est, sont des bons Tableaux (p. 10).

La pertinence de la figure d'ensemble douée de sens consiste dans la juste expression des passions particulières. Chaque personnage y est avec le « juste degré » de force de représentation expressive. C'est le cas, par exemple, de la description d'un tableau de Le Brun, « la famille de Darius », faite sous forme de dialogue rêvant entre le promeneur et son ami :

On voit sur le visage de cette Princesse un air de noblesse qui y conserve encore quelques restes de beauté, malgré la décrépitude de l'âge. Enfin tous les visages, toutes les attitudes des Personnes représentées dans ce magnifique Tableau, ont les expressions convenables à leur âge, à leur situation, & à leurs conditions. On y remarque de la surprise, de la curiosité, de l'étonnement, de la douleur, du respect, de l'admiration. Les uns prient, les autres implorent ; leurs habillements même, indiquent la différence de leur état. Voyez dans ce coin, derrière ces Princeses, un Esclave prosterné la face contre terre : accoutumé à l'humiliation de l'esclavage, il se cache le visage, il a les mains jointes par dessus sa tête, il n'ose lever les yeux sur ses Maîtres (p. 18).

Bachaumont reprend un thème déjà traité par l'abbé Du Bos, celui de la conformité aux « coutumes » dans la représentation vraie, qui n'est pas nécessairement en accord avec l'art des coloris et du mélange des lumières :

On voit dans [le tableau] de M. Le Brun la composition, l'ordonnance, le dessein, l'expression, le *Costume*, & les bienséances ; le tout porté à la plus grande perfection. Dans celui de Paul Véronèse, la plus belle couleur, la plus belle pâte, la touche la plus large, la plus ferme, & le pinceau le plus moëlleux & le plus léger (p. 21).

L'entretien se termine sur un sujet qui attirera toute l'attention du Diderot salonnier, c'est le rapport entre l'original et la copie d'un tableau, qui entraîne le regard à s'exercer au niveau intellectuel et technique du jugement :

Vous voyez, ajoutai-je en continuant d'adresser la parole à mon Ami, vous voyez que jusqu'ici je ne suis point entré dans les détails, ils sont immenses. Je n'ai point traité, par exemple, la façon de distinguer un bon Original d'avec une bonne Copie. Les plus habiles Connoisseurs s'y trompent souvent : il est même arrivé à des Peintres de s'y méprendre sur leurs propres ouvrages. En effet, quand ils ont répété le même Tableau, ne sont-ce pas deux Originaux ? il n'est cependant pas impossible d'y trouver quelque différence. Le premier fait à presque toujours un certain feu que le second peut ne pas avoir. Quand un bon Peintre a fait copier son Tableau par son meilleur Elève, & qu'il l'a retouché partout, c'est son propre Ouvrage ; comment le distinguer ? à moins qu'il n'ait eu l'attention d'y mettre des différences : ce qui est arrivé quelquefois. On doit donc être très-réservé à prononcer sur cela : pour le faire avec sûreté, il faut bien examiner, bien comparer, & avoir une grande expérience (pp. 26-27).

À la suite de ces observations sur l'art de distinguer les traits techniques pertinents par rapport à l'expérience du sujet, vers la fin du premier *Mémoire sur le Louvre*, on lit une conclusion intéressante pour la nouvelle position du critique d'art devant ses tableaux. Bachaumont y cite les vers célèbres d'Horace, bien connus de Diderot au début de son activité de critique d'art, qui prennent ce sens : « Toi ! spectateur, aie le courage de commencer à te servir de ton propre entendement ! » :

Il n'est question aujourd'hui que de bien commencer, & de travailler petit-à-petit sur un même Plan général bien conçu; le temps fera le reste. *Dimidium facti ; qui bene coepit, habet ; Sapere, aude, incipe...* HORAT. *Epist.* 2. Lib. I (p. 100).

Paolo QUINTILI
Université de Rome « Tor Vergata »