



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

45 | 2010
Varia

Entre ironie philosophique et ironie romantique : les *Salons* de Diderot

Laurence Mall



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/4718>

DOI : 10.4000/rde.4718

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2010

Pagination : 5-22

ISBN : 978-2-9520898-3-8

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Laurence Mall, « Entre ironie philosophique et ironie romantique : les *Salons* de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 45 | 2010, document 2, mis en ligne le 13 janvier 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4718> ; DOI : 10.4000/rde.4718

Propriété intellectuelle

Laurence MALL

Entre ironie philosophique et ironie romantique : les *Salons* de Diderot

Si Diderot est avec Voltaire l'un des deux philosophes français du XVIII^e siècle les plus fréquemment désignés comme ironistes, c'est presque toujours en tant qu'auteur de *Jacques le fataliste* et du *Neveu de Rameau*. Les *Salons*, eux, intéressent évidemment au premier chef comme premier grand texte de critique d'art et source primordiale de l'esthétique de Diderot. Rappelons qu'échelonnés de 1759 à 1781, ils sont rédigés pour Grimm, l'éditeur de la *Correspondance littéraire*, et destinés par là à un public aristocratique et princier très limité (l'ensemble ne sera publié qu'en 1857). Dans une série de descriptions souvent imaginatives, souvent drôles, Diderot rend compte des peintures exposées tous les deux ans au Salon Carré du Louvre par les peintres et sculpteurs de l'Académie royale. S'y ajoutent et mêlent de véritables fragments d'essais sur l'art, la fiction, la société, le langage, la politique, la morale etc., dans un questionnement qui s'étend et évolue sur une vingtaine d'années. Bien que relativement peu étudiée¹, l'ironie critique y occupe une place importante, comme il sera aisé de le démontrer. Elle se manifeste globalement dans un ensemble comique démystificateur dans lequel on inclura ici le burlesque, la satire, l'humour, la raillerie et le sarcasme, le persiflage, le mot d'esprit². La présence massive de cette ironie critique

1. On peut cependant lire Albert Nahon, « Le Comique de Diderot dans les *Salons* », *Diderot Studies* X, 1968, p. 121-132.

2. La gamme de l'ironie moqueuse et démystificatrice est très étendue et les nuances permettant de passer de l'humour au comique, de la moquerie au sarcasme, de la satire au persiflage etc. sont à la fois fines et contestées... On ne tentera donc pas ici de définitions. Pour une investigation des « frontières de l'ironie » voir Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Editions du Seuil, 2001, p. 212-239. Les analyses classiques du comique, de l'ironie ou du mot d'esprit tentent toutes d'en distinguer les limites ... pour en créer d'autres. Voir par exemple Henri Bergson *Le rire. Essai sur la signification du comique* ; André Jolles, « Le trait d'esprit » dans *Formes simples*, Editions du Seuil, 1972, p.197-207 ; Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, 1996.

a peut-être affaibli la perception d'autres types d'ironie à l'œuvre dans les *Salons*. Au-delà de la raillerie, qui a sa place et sa fonction, Diderot le questionneur sait exercer une ironie plus subtile envers sa propre pensée, sa propre entreprise, et son objet même, l'art. On soutiendra même que dans le va-et-vient entre une appréciation empirique de la peinture et les tâtonnements théoriques, dans les tensions multiples entre l'élévation de l'art et le prosaïsme de la vie, et jusque dans son écriture fragmentaire propre à faire briller l'éclat du *Witz* comme à brasser la masse amorphe de la vie, Diderot se dirige vers une conception radicalement différente de l'ironie, bien au-delà de la rhétorique et du rire³ et qui se développera au XIX^e siècle sous le nom d'ironie romantique.

Démystifications

On ne remarque peut-être pas assez qu'une bonne partie des *Salons* est réservée à la description de mauvais tableaux. Or l'essentiel du comique à proprement parler est logé dans l'énumération des défauts et ridicules des compositions, comme il l'est d'ailleurs dans les libelles de l'époque sur les Salons⁴. *Castigat picturas ridendo...* Le mécanisme essentiel du ridicule est expliqué ainsi dans le texte même : il « naît souvent du voisinage et de l'opposition des qualités » (1765 ; 402)⁵, soit du maniement systématique du principe de la dissonance. Un procédé amusant consistera donc, par exemple, à traiter sur le même plan deux univers incompatibles, celui du tableau et celui de son auteur, ou encore celui de son descripteur. Par ces métalepses⁶ ou décalages saugrenus de

3. Schoentjes rappelle que non seulement en Allemagne mais aussi dans la critique anglo-saxonne du XX^e siècle l'ironie « peut être comprise comme un mode fondamentalement sérieux », *Poétique de l'ironie*, p. 216.

4. Florence Ferran écrit que les critiques de salons des années 1770 « trouvent dans la parodie un remède à l'ennui des sujets mal choisis ou des portraits [...] », « Mettre les rieurs de son côté : un enjeu des salons de peinture dans la seconde moitié du siècle », *Dix-huitième siècle*, 32, 2000, p. 194. Sur les libelles qui s'écrivent et se distribuent autour des Salons, et qui sont souvent parodiques, voir Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven, Yale UP, 1985, p. 92-96 en particulier. « This unofficial cultural channel [the *libellistes*] made available to self-conscious social criticism certain modes of parody, burlesque and grotesque humor which properly belonged to the carnivalesque oral tradition », p. 94.

5. Précédée de la date du salon, la pagination de toutes les citations tirées des *Salons* sera indiquée entre parenthèses dans le texte même et renvoie à l'édition suivante : Denis Diderot, *Salons* dans *Œuvres*, éd. Laurent Versini, Robert Laffont, vol. IV, 1996.

6. La métalepse est définie par Gérard Genette comme « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement », *Figures III*, Editions du

plans de réalité, l'auteur s'imagine rejoignant un personnage de la toile pour lui parler⁷. Dans ce que Jacques Chouillet nomme « intervention satirique »⁸, Diderot affectionne la métalepse cocasse ; si tel enfant pleure « du poids de l'énorme tête que vous lui avez faite, il a raison » (1765 ; 378). Un autre, supposément repu, a l'air noyé avec son ventre distendu. « Il est mort, écrit Diderot. Qu'on aille avertir ses parents ; qu'on fouette ses petits frères » en avertissement, « qu'on enterre celui-ci et qu'il n'en soit plus parlé » (1765 ; 340).

La satire peut aussi consister à métaphoriser les défauts d'une peinture de sorte qu'elle paraisse faite de matériaux bas⁹. Ces nuages sont « lourds comme des ballons serrés de laine volants » (1767 ; 651) ; cette Vénus ressemble « à une grande vessie sur laquelle on n'aurait pu s'appliquer avec un peu d'action sans l'exposer à crever avec explosion » (1767 ; 650). La nourriture surtout est un domaine comparatif de choix dans la dérision. Telle eau écumeuse « ressemble à de la crème fouettée » (1761 ; 221) ; le peintre Hallé semble avoir « barbouillé » sa toile « d'une tasse de glace aux pistaches » (1765 ; 320) ; cette figure a l'air d'« un grand pain d'épices » (1765 ; 339) ; ces enfants « sont deux gros boudins étranglés par le bout pour y pratiquer une tête » (1767 ; 809) ; un tableau de Fragonard suscite une entrée en matière savoureusement swiftienne : « c'est une belle et grande omelette d'enfants » (1767 ; 755) ; ailleurs, il aura peint une « fricassée d'anges » (1767 ; 759).

Ces comparaisons appartiennent au style du burlesque, très pratiqué dans les pamphlets anonymes qui sortent à l'occasion des Salons, comme

Seuil, 1972, p. 244. La métalepse sera au cœur de l'écriture burlesque de ce « salon en délire » qu'est *La Plume du Coq de Micille, ou aventures de Critès au Sallon*, d'Antoine Joseph Gorgas, comme le remarque son préfacier, René Démoris : « C'est à coup d'entrées par effraction du narrateur dans l'espace des œuvres, et des œuvres dans l'espace du narrateur que le texte progresse », René Démoris et Florence Ferran, *La Peinture en procès : l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 271. Diderot bien sûr n'est tenté que sporadiquement par ce burlesque.

7. ...et plus, comme dans le célèbre commentaire de la « jeune fille qui pleure son oiseau mort » (*Salon de 1765*, p. 381). L'équivoque sexuelle est fréquente. Il invite telle *Madeleine dans le désert* : « Belle sainte, venez ; entrons dans cette grotte, et là nous nous rappellerons peut-être quelques moments de votre première vie », *Salon de 1761*, p. 203. La grivoiserie est parfois telle que Grimm la censurera : l'édition Versini indique qu'il supprime dans les copies de la *Correspondance littéraire* cette phrase, à propos d'une *Petite blanchisseuse* : « c'est une coquine à qui je ne me fierais pas. J'aime ma santé », *Salon de 1761*, p. 227.

8. Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot (1745-1763)*, Armand Colin, 1973, p. 592.

9. Le maniement de l'adjectif en salve (« *La Nourrice cauchoise* [de Descamps] est plate, sotté, bête, grise, raide », *Salon de 1767*, p. 792) comme procédé de description négative et souvent amusante mériterait un traitement stylistique à part.

l'a étudié Bernadette Fort dans son article sur la carnavalesque de la peinture de salon¹⁰. Le burlesque, écrit Charles Perrault, est l'espèce de ridicule basé sur une disconvenance, consistant à « parl[er] basement des choses les plus relevées »¹¹, ou d'êtres nobles, héroïques ou divins. Diderot y fait lui-même allusion lorsqu'il propose un tableau alternatif : « J'aimerais encore mieux ce sujet travesti en ridicule à la manière flamande ; Ulysse vieux bonhomme, [...] en chapeau pointu sur la tête [...], Télémaque avec le tablier de garçon brasseur » etc. (1767 ; 567). Les personnages de l'Antiquité (historique ou mythologique), omniprésents dans la peinture du XVIII^e siècle, se prêtent bien entendu à ces descriptions dégradantes, faciles et drôles. Exemples : ici, Orphée est « plus froid qu'un ménétrier de village qui suit une noce pour un écu » (1763 ; 241) ; le César de Vien est « un fesse-mathieu, un pisse-froid, un morveux » (1767 ; 549) ; Hélène, « blafarde, tirée, sucée, [a] l'air d'une catin usée et malsaine » (1765 ; 344) ; tel « Amour » « n'est non plus en état de voler qu'une oie » (1765 ; 433), ou ce calembour à propos d'une Vénus près des trois Grâces, de Vanloo fils : « il n'y a là de grasses que les fesses de celle-ci » (1771 ; 892). La dégradation peut aller jusqu'au scatologique : dans tel *Jugement de Midas*, une des figures est un « grand mannequin, malade pressé d'un besoin, qui n'a eu que le temps de jeter autour de soi sa couverture et de gagner sa chaise percée où il est » (1767 ; 786).

« Pas plus heureux dans une mythologie que dans l'autre » (1765 ; 433), écrit railleusement Diderot à propos du peintre Monnet. De l'antiquité païenne à la religion chrétienne, quel pas plus aisé à franchir pour Diderot l'athée, adepte du comique blasphématoire ? Dès qu'il s'agit de cette « fable » « ridicule » (1767 ; 729) qu'est la vie du Christ, et de l'air « benêt » (1759 ; 195) de ce dernier, qui dans une peinture « attend la fessée » (1767 ; 810), ou de tout épisode ou personnage biblique, une jubilation toute voltairienne saisit souvent l'humoriste. Dans différentes toiles, Abraham est un « vieux paillard » (1763 ; 249) ; Adam est le « plus ancien des sots maris » (1765 ; 453) ; le « Père éternel [...] se précipite, et [...] ferait certainement une chute fâcheuse, sans les anges obligeants qui le retiennent » (1763 ; 285). Le mélange du sexe et de la religion a toujours garanti une joyeuse incongruité. C'est pourquoi il est rappelé perversément aux peintres que les natures idéales de la mythologie et de la religion sont conventionnellement de chair et d'os et doivent alors

10. Bernadette Fort, « Voice of the Public : the Carnavalesque of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets », *Eighteenth-Century Studies* 22, 3, Printemps 1989, p. 368-394.

11. Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, cité par Elisabeth Bourguinat, *Le Siècle du persiflage*, PUF, 1998, p. 24-25. Sur la vogue du burlesque au XVIII^e siècle, voir cette étude p. 74-78.

l'être sur la toile (1767 ; 650) ; « les fesses de Ganymède et les tétons de la Vierge Marie doivent être aussi bons à prendre qu'à aucun Giton, qu'à aucune catin de ce monde pervers » (1767 ; 651). Les équivoques lestes prolifèrent donc. Le « chaste Joseph », qui dans la *Genèse* (39.9) résiste victorieusement à la séduction de la femme de Putiphar, se retrouve chez Lagrenée face à une fort belle femme toute nue. Diderot feint de s'étonner : « je ne sais, pour moi, ce qu'il fallait au fils de Jacob. Je n'en aurais pas demandé davantage ; et je me suis quelquefois contenté de moins » (1767 ; 537). Une chaste Suzanne de Lagrenée irrite également Diderot, qui trouve les vieillards froids, insuffisamment concupiscent. Il rapporte alors l'anecdote de cette femme à qui un homme faisait des avances en lui tenant « un discours dont le ton ne lui paraissait pas proportionné à la chose », et qui finit par s'exclamer : « Monsieur, prenez-y garde. Je vais me rendre » (1767 ; 559).

Sur un autre plan, Diderot condamne sans relâche le *ridicule* des tableaux dérogeant aux principes de l'unité, des convenances et de la vraisemblance. Par exemple, « La proximité ou rencontre d'un ancien monument est aussi ridicule que le passage d'un empereur dans le moment de l'action. Ce passage est possible, mais d'un possible trop rare pour être employé » (*Essais sur la peinture* 483). C'est le disparate de registres entre les éléments d'une toile qui fréquemment produit le ridicule, comme dans le portrait de Rousseau par La Tour puisqu'il y est « bien habillé, bien peigné, bien poudré et ridiculement assis sur une chaise de paille » (*id.* 485). D'où la critique de tant de personnages allégoriques, jugés obscurs (« Il faudrait faire sortir de la bouche de chacun de ces personnages, comme on le voit à nos vieilles tapisseries de château, une légende qui dit ce qu'ils veulent »), et un rejet radical du « mélange des êtres allégoriques et réels » (*id.* 499). Un tableau intitulé *Minerve conduisant la Paix à l'Hôtel de ville* est introduit ainsi : « Enorme composition, énorme sottise » (1767 ; 535). Et ce, parce que s'y déploie l'absurdité d'une situation triviale où la déesse de la guerre converse plaisamment avec un gros bourgeois de Paris : « On dirait que M. le prévôt des marchands invite Minerve et la Paix à prendre du chocolat » (1767 ; 536).

A cet acharnement à souligner (et parfois à produire) le ridicule des toiles individuelles répond la volonté non moins ferme de satiriser certains peintres, de fustiger « l'art de ramper en peinture » (1767 ; 731), et de révéler les coulisses peu glorieuses du milieu de l'art. Si Lagrenée, l'auteur de la misérable toile *Le Clergé ou la Religion qui converse avec la Vérité*, était un élève, le maître lui aurait tiré les oreilles, mais il aurait répondu : « vous ne savez donc pas que ces vertus sont des dessus-de-porte, pour un receveur général des finances » (1767 ; 555). Les pointes abondent contre ce peintre décidément martyrisé, qui « n'a que deux ou trois têtes qui

roulent dans la sienne, et qu'il fourre partout » (1767 ; 565) et qui est « plus avide d'argent que Greuze, et c'est beaucoup dire » (1767 ; 573). Une moquerie particulièrement insultante consiste à proposer aux mauvais peintres une occupation différente : « M. Briard, [...] faites des souliers » (1765 ; 394) ; et au peintre Le Prince, qui affectionne les étoffes : « Faites-vous fille de boutique [...] ou maître-tailleur à l'Opéra » (1767 ; 685). Louis Sébastien Mercier définira le persiflage comme « une raillerie continue, sous le voile trompeur de l'approbation »¹². Diderot n'hésite pas à s'y livrer, comme dans cette anecdote rapportée : le peintre Parrocel « est mon voisin ; c'est un bon homme [...]. Il me voit, il m'aborde : “Voilà mes tableaux, me dit-il ; eh bien ! qu'en pensez-vous ? – Mais, j'aime votre Procris, elle a de beaux gros tétons. – Eh oui ! [répond Parrocel] cela séduit, cela séduit” » (1765 ; 379). La vie personnelle des artistes et leur caractère sont des cibles légitimes, et Diderot profite de sa familiarité avec certains peintres pour amuser ses lecteurs aux dépens de ses connaissances en plaçant ici et là des sous-entendus malveillants : Louthembourg « aime le plaisir, le faste et la parure [...]. Il travaillait chez Casanove, et n'était pas mal avec sa femme » (1763 ; 269). L'auteur se gausse cruellement d'un portrait qu'a fait Greuze de sa femme et qui semble dire au spectateur : « Voyez la gorge de ma femme. – Je la vois, Monsieur Greuze ; eh bien ! votre femme a la gorge molle et jaune ; si elle ressemble, tant pis encore pour vous, pour elle et pour le tableau » (1765 ; 387). On ne peut bien sûr citer ici tous les mots d'esprit (ce « comique volatilisé » comme l'appelle Bergson), toutes les anecdotes spirituellement osées ou tous les « conte[s] polisson[s] » (1767 ; 759)¹³, bref toutes les marques de la fameuse gaieté française légèrement libertine et sacrilège que les lecteurs étrangers mais complices de la *Correspondance littéraire* ne pouvaient manquer d'apprécier¹⁴. L'ironie diderotienne est à la fois mondaine et philosophique.

Cette alliance, pourtant, est de plus en plus suspecte dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en France et Diderot lui-même est un de ceux qui installent le rire dans l'ère du soupçon. Au rire, au moins en peinture, sont attachés la discontinuité, l'accidentel, le transitoire, l'inessentiel, au point qu'il va jusqu'à soutenir qu'« un portrait qui rit est sans noblesse,

12. *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, 1994, vol. I, p. 384.

13. C'est ainsi que Diderot qualifie l'anecdote d'après laquelle le président de Brosses, doté, bien que d'une taille lilliputienne, d'un « mérite » (organe sexuel) « prodigieux » et (donc) « inattendu », se voit demander par une fille de joie (car « quand on a beaucoup admiré on réfléchit ») : « Monsieur, voilà qui est beau, il faut en convenir ; mais où est le cul qui poussera cela ? », *Salon de 1767*, p. 714-15.

14. Sur la « gaieté française », voir le chapitre du même nom dans Anne Richardot, *Le Rire des Lumières*, Champion, 2002, p. 129-147. Sur « le mal français » qu'est le persiflage, voir Pierre Chartier, *Théorie du persiflage*, PUF, 2005, pp. 107-118.

sans caractère, souvent même sans vérité et par conséquent une sottise » (*Essais sur la peinture* 507). Par ailleurs, le contempteur de Boucher condamne les plaisants clins d'œil érotiques et les sous-entendus libertins qu'il adopte pourtant lui-même sans componction. La critique de l'esprit englobe une classe entière, fustigeant la mondanité coupable des petits-maîtres, la frivolité oiseuse d'une aristocratie désœuvrée¹⁵. Jean Goldzink dans son brillant essai sur le théâtre souligne ainsi la dimension éthico-sociale de la vision négative du rire chez Diderot et d'autres dans la seconde moitié du siècle : « Le rire est aristocrate, parce qu'il est égoïste, parce qu'il est arrogant, parce qu'il est sans pitié, parce qu'il jouit de l'humiliation, parce qu'il isole, dégrade, écrase »¹⁶. Diderot critique précisément « ces gens qui ont leurs poches pleines d'esprit et qui le sèment à tout propos », êtres futiles qu'il oppose au génie grave, solitaire et asocial (1765 ; 305). Comment l'éthopée de l'homme « bon et bête comme Dieu l'a fait » (1767 ; 728) ou le « portrait du philosophe en homme sensible »¹⁷ que Diderot se construit cadrent-ils avec les attaques *ad hominem* ? Les invectives railleuses, le persiflage, ce que Diderot appelle « exercer [sa] gaieté » (1767 ; 797) sont-ils compatibles avec une critique juste ? Peut-être, parfois. Le peintre Chardin, explique-t-il, demande *de la douceur* dans la critique, mais, répond Diderot, c'est comme de demander l'aumône à des statues, car « le goût est sourd à la prière » (1765 ; 293). En dernière analyse, c'est la nature quasi privée du texte qui autoriserait la satire : « Souvenez-vous que c'est pour mon ami, et non pour le public que j'écris. Oui, j'aimerais mieux perdre un doigt que de contrister d'honnêtes gens qui se sont épuisés de fatigues, pour nous plaire » (1763 ; 290). Les *Salons* portent l'ambivalence des philosophes face au rire¹⁸ : il est évidemment négatif lorsqu'il s'oppose à la vertu, au sentiment, à la bonté, à l'enthousiasme¹⁹ et au sublime, comme

15. L'ironie, écrit Mercier avec mépris, est la « figure favorite » du « beau monde », *Du Théâtre*, dans *Mon Bonnet de nuit* suivi de *Du Théâtre*, éd. Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, 1999, p. 1212.

16. *Les Lumières et l'idée du comique*, Fontenay/Saint-Cloud, Cahiers de Fontenay, 1992, p. 109. P. Chartier à propos du persiflage (qu'il qualifie de « proche » de l'ironie) nuance cette position en estimant que philosophie et mondanité sont dans un rapport d'équilibre « fragile » et « éphémère », et de connivence instable, *Théorie du persiflage*, *op. cit.* p. 122.

17. C'est le titre d'un chapitre de Richardot, dans *Le Rire des Lumières*, *op. cit.* Richardot explique le « conflit de personnalité » (p. 236) chez Diderot à propos du rire en particulier, dans le chapitre qu'elle lui consacre.

18. Cette ambivalence a été exemplairement analysée par Richardot dans la conclusion de son livre *Le Rire des Lumières*, *op. cit.* p. 269-273.

19. E. Bourguinat explique que la familiarité des philosophes avec le persiflage, non pas acquis mais développé au contact des mondains, et « cet enjouement, et cette

le répétera le XIX^e siècle romantique²⁰ ; il est positif, dans sa veine satirique qui est la généralisation de la *dévaluation*²¹, comme juste punition de la médiocrité, comme arme de démystification – ruine des préjugés, déboulonnage des dogmes, dégonflement des prétentions et dégradation des autorités abusives.

Même ainsi justifiés, les objets de l'ironie critique des *Salons* ne seraient-ils pas dégradés aux yeux du militant des Lumières ? De curieux éclairs d'impatience et de dérision surgissent ici et là, comme si, à tant railler, Diderot le philosophe ressentait la culpabilité de la frivolité. Ne ferait-il pas mieux d'exercer ses talents de polémiste et de défenseur de la vérité sur des objets plus dignes de ses foudres ? « Réservez notre fouet pour les méchants, les fous dangereux, les ingrats, les hypocrites, les concussionnaires, les tyrans, les fanatiques et les autres fléaux du genre humain » (1763 ; 290). Et à nouveau, dans un dialogue avec Naigeon, Diderot fait dire à ce dernier : « je veux [...] que vous réserviez votre bile et votre fureur pour les dieux, pour les prêtres, pour les tyrans, pour tous les imposteurs de ce monde » (1767 ; 580). Par ailleurs, il n'est pas indifférent que Diderot utilise le terme de « bagatelles » pour désigner les points de débats furieux entre les critiques d'art. Après cette conversation fictive avec Naigeon, le « je » rêve « à part [soi] sur l'importance que nous mettons à des bagatelles, tandis que... Rassurez-vous. Je crains la Bastille, et je m'arrêterai là tout court » (1767 ; 582). Est donc explicitement souligné le retrait de l'engagement politique, et peut-être du combat pour la vérité²². Il se pourrait bien que Diderot ironise sur

légèreté [...] leur permettaient de se prémunir contre le risque de tomber eux-mêmes, au moment où ils dénonçaient le dogmatisme ou le fanatisme, dans un enthousiasme d'un nouveau genre, non moins dangereux », ce qui est exact si l'on considère que l'enthousiasme compris d'une façon négative peut bien être « l'écueil peut-être le plus dangereux des Lumières, et le plus opposé, par exemple, à la tolérance [...] », *Le Siècle, op. cit.* p. 178. Mais l'enthousiasme sous un autre angle, c'est l'indispensable passion créatrice du génie, qui rit peu...

20. Germaine de Staël condamne « l'habileté » typiquement française « dans l'art de saisir et de montrer le ridicule » ; le poids des convenances et des règles qui définissent l'usage du monde est tel que ces formes « disposent de l'existence entière ; elles ont miné par degrés l'amour, l'enthousiasme, la religion, tout, hors l'égoïsme que l'ironie ne peut atteindre, parce qu'il ne s'expose qu'au blâme et non à la moquerie », *De l'Allemagne*, Flammarion, 1967, vol. I, p. 94-95.

21. L'équation du « rire esthétique » selon Charles Lalo est la suivante : « *Contraste + Dégradation = Dévaluation* », *Esthétique du rire*, Flammarion, 1949, p. 33 (en italiques dans le texte). On voit assez combien Diderot applique cette équation aux tableaux qu'il juge mauvais.

22. Grimm avait défendu dans une note personnelle le *Scilurus* d'Hallé critiqué par Diderot et destiné au roi de Pologne (abonné à la *Correspondance littéraire*), et Diderot réagit contre « un littérateur pusillanime [qui] épargnerait à ce roi la critique de ces

l'emploi parfois dérisoire de son ironie instrumentale, et sur la petitesse apparente de ses objets (bagatelles). Lukács parle de « l'éternelle petitesse du travail le plus profond de la pensée en regard de la vie », petitesse à laquelle l'essayiste doit se conformer « ironiquement » et qu'il doit même souligner « avec une ironie modeste »²³. Il me semble que c'est ici ce que fait Diderot.

Auto-ironie

C'est bien qu'est à l'œuvre une ironie à cible interne, en quelque sorte, par où une affirmation sérieuse peut être contre-balancée par sa mise en question, voire sa négation, dans un art du contrepoint. Il s'agit de ce que le philosophe Jankélévitch nomme « diplomatie » : dans une « justice de coexistence », l'ironie consiste à accepter la coprésence de multiples points de vue « qui se corrigent mutuellement »²⁴. Personne ne mettrait en doute l'intérêt passionné que Diderot éprouve face à l'art, ni l'intensité et le sérieux de sa réflexion sur ce qu'est l'art et sur ce qu'il fait – les quelque 900 pages des *Salons* en témoignent assez. Mais il n'a pas non plus érigé systématiquement l'art en mesure supérieure de l'excellence humaine, ni n'a fait de la création artistique une expression suprême de la vérité, ou de sa contemplation la source du plus grand bonheur. La « cruelle énergie » (1767 ; 694) qui meut le créateur peut prendre bien des formes selon « l'organisation de tête » (1767 ; 753) ; l'art en est une parmi d'autres. Le « spectacle [des] plus belles productions » des peintres ne procurera jamais le plaisir suprême « d'être à moi, [...] le plaisir plus doux encore de m'oublier », ou encore celui de revoir les « grands yeux » de Sophie Volland... (1767 ; 605). Diderot n'hésite pas à mettre parfois en jeu certaines de ses propres convictions sur l'art, qui ne sera pas pour lui une

tableaux ». Il s'adresse ainsi à Grimm : « Quoi ! vous n'avez pas de honte d'envoyer aux souverains la satire de l'évidence [dans la théorie des Economistes où l'« évidence » tient une grande place, dit la note Versini], et vous n'osez leur envoyer la satire d'un mauvais tableau ? », *Salon de 1767*, p. 549. L'euphorisation de l'inégalité (Goldzink, *Les Lumières et l'idée du comique*, op. cit., p.102) que produit la gaieté sous la monarchie a ses limites...

23. Georges Lukács, « A propos de l'essence et de la forme de l'essai : une lettre à Leo Popper », dans *L'Ame et les formes* (1911), trad. Guy Haarscher, Gallimard, 1974, p. 23.

24. La « justice de succession », née du principe d'« économie », « tournée à la fois vers l'arrière et vers l'avant, soumet notre conscience à l'ironie du corps et de la société » ; « On devient un ironiste, non seulement par l'« économie » mais par la « diplomatie » selon laquelle la conscience « compose l'une avec l'autre, si l'on peut dire, la *justice de succession* et la *justice de coexistence*. Etre juste, c'est faire à chaque chose sa part, n'avoir pas de « point de vue » ; ou mieux encore : c'est adopter tour à tour une infinité de points de vue, en sorte qu'ils se corrigent mutuellement », Jankélévitch, *L'Ironie*, p. 30.

autre religion, dogmatique et inattaquable. L'écriture génériquement fragmentaire des *Salons* permet le jaillissement d'éclairs critiques inattendus lorsque, dans une sorte de burlesque conceptuel, la solennité des prétentions de l'art est minée, lorsqu'est moquée l'instabilité de ses pouvoirs, et qu'est soulignée l'ambiguïté du bonheur qu'il nous procure. Deux exemples suffiront ici, concernant la relation entre art et vérité, ce dernier terme se révélant infiniment plastique.

Diderot admire l'art religieux, reconnaissant que si « jamais aucune religion ne fut aussi féconde en crimes que le christianisme » (1763 ; 257), ces crimes et « le sang que l'abominable croix a fait couler de tous côtés » (1763 ; 256) sont de superbes ressources pour l'artiste²⁵. Or l'art religieux se révèle être une excellente ressource dans une tout autre perspective : parce qu'« [...] un peintre d'église est une espèce de prédicateur plus clair, plus frappant [...] que le curé [...] », la peinture a toujours été un précieux appui de l'Eglise. On pourrait presque soutenir que ce sont les images qui ont sauvé la religion catholique de la théologie et de ses déli-rantes disputes : « Supprimez tous les symboles sensibles, et le reste bientôt se réduira à un galimatias métaphysique qui prendra autant de formes et de tournures bizarres qu'il y aura de têtes » (1765 ; 419). Mais aux yeux des hommes pour qui la vérité est première, l'art religieux ne peut qu'être nocif et nuisible. Qui sont ces hommes ? Ironiquement, les philosophes, certes, qui méprisent la manipulation affective qu'exercent les tableaux pour promouvoir ce qu'ils considèrent comme une superstition généralisée, mais aussi bien les chrétiens purs et durs, ces « absurdes rigoristes » qui voudraient rompre le règne des images et supprimer toute matérialité propice à l'idolâtrie. La conclusion s'impose : « je regarde les iconoclastes et les contempteurs des processions, des images, des statues et de tout l'appareil du culte extérieur comme des exécuteurs aux gages du philosophe ennemi de la superstition, avec cette différence que ces valets lui font bien plus de mal que leurs maîtres » (1765 ; 419). Dans un éclair d'*esprit*, Diderot conclut : « Mon ami, si nous aimons mieux la vérité que les beaux-arts, *prions Dieu pour les iconoclastes* » (1765 ; 420 ; mes italiques). Cette formule, d'une élégante perversité chez le salonnier athée, magnifie une tension à la fois irréductible et légèrement ridicule entre art et vérité, tension dont Diderot ne peut développer les termes sans tomber dans l'absurde, mais que ses propres raisonnements font inévitablement apparaître.

25. Voir le bel article de Béatrice Didier, « La peinture religieuse dans les *Salons* », dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet 1915-1990*, éd. Sylvain Auroux, Dominique Bourel et Charles Porset, PUF, 1991, p.169-186, pour une élucidation du goût de Diderot pour la peinture religieuse.

La question est tournée et retournée dans le *Salon de 1767*, où l'auteur procure lui-même des objections de taille à sa propre théorie de l'art moralisant, procédant à ce que Hamon appelle « ironie syntagmatique », où la logique de l'enchaînement des moyens aux fins, ou des causes aux effets, est mise en question et moquée²⁶. Diderot pose d'abord qu'historiquement les ouvrages à sujets vertueux ont plus de chances de survivre dans le temps. Pourquoi ? parce que les « productions déshonnetes » sont tôt ou tard détruites par « la probité, la vertu, l'honnêteté, le scrupule, le petit scrupule superstitieux » (1767 ; 669). Dans une égalisation rhétorique mais inquiétante de la probité et de la superstition, les philosophes et les prêtres sont encore mis dos à dos. Il avait été demandé dans le *Salon de 1765* : « Quand il n'en coûte aucun sacrifice à l'art, ne vaut-il pas mieux mettre la vertu que le vice en scène ? » (375). Oui, certes, mais quand bien même le « vice » fournirait à l'artiste un de ses plus beaux sujets, le sacrifice serait valide, proclame Diderot, scandaleusement, sans doute. C'est avec raison que le philosophe éthiquement responsable est prêt à sacrifier l'art à la vertu, car « Quelle compensation y a-t-il entre un tableau, une statue, si parfaite qu'on la suppose, et la corruption d'un cœur innocent ? ». Que doivent par exemple devenir ces œuvres obscènes et superbes qu'on vient de tirer des ruines d'Herculanum ? Si elles sont brisées par un fanatique choqué,

qui de nous osera blâmer la main honnête et barbare qui aura commis cette espèce de sacrilège ? Ce n'est pas moi, qui cependant n'ignore pas ce qu'on peut m'objecter, *le peu d'influence que les productions des beaux-arts ont sur les mœurs générales* [...]. Je sais que celui qui supprime un mauvais livre ou qui détruit une statue voluptueuse, ressemble à un idiot qui craindrait de pisser dans un fleuve, de peur qu'un homme ne s'y noyât. Mais laissons là l'effet de ces productions sur les mœurs de la nation, restreignons-le aux mœurs particulières (1767 ; 669 ; mes italiques).

Conclusion dévastatrice : le philosophe est d'accord avec un idiot ; et conclusion non-conclusive : la partie est simplement abandonnée. Le philosophe se retourne contre l'art au nom de la vérité morale et de l'efficacité didactique, mais dans un retournement supplémentaire, il met ironiquement cette vérité en question, la ridiculise même, et l'abandonne dans un tourniquet permanent avec son contraire. Les pouvoirs et les devoirs éthiques de l'art ne sont ni pleinement niés ni pleinement affirmés, mais demeurent incertains.

Qu'en est-il de notre goût pour l'art paysager, pour ses campagnes sereines et ses forêts sauvages ? L'art est « un des moyens infinis d'être

26. Voir Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit. p. 70.

heureux » (1767 ; 584), estime Diderot. Atteignons-nous ce bonheur en nous entourant de ses images sentimentales au sens schillérien du terme ?

[...] si nous ne pouvons retourner dans les forêts notre premier asile, nous sacrifions une portion de notre opulence à appeler les forêts autour de nos demeures ; mais là elles ont perdu sous la main symétrique de l'art leur silence, leur innocence, leur liberté, leur majesté, leur repos. [...] Dans l'impossibilité [...] d'errer dans une campagne, de suivre un troupeau, d'habiter une chaumière, nous invitons à prix d'or et d'argent le pinceau de Wouwermann, de Berghem ou de Vernet à nous retracer les mœurs et l'histoire de nos anciens aïeux. Et les murs de nos somptueuses et maussades demeures se couvrent des images d'un bonheur que nous regrettons, et les animaux de Berghem ou de Paul Potter paissent sous nos lambris, parqués dans une riche bordure. [...] Nous sommes des malheureux autour desquels le bonheur est représenté sous mille formes diverse (1767 ; 604-605)

La vérité de l'homme (« la vraie vie, le vrai séjour de l'homme ») serait dans ses origines, dans cette vie « authentique » simple et sans art que l'art s'efforcerait dérisoirement de restituer. Dérisoirement, parce que le vrai bonheur de la vraie nature nous est désormais radicalement interdit ; nous ne pouvons plus que le contempler en fragment et en miniature dans son simulacre, ersatz inerte dans son cadre séparateur. L'homme civilisé, ce malheureux, aime jouer « la pantomime de l'homme de la nature » et s'entourer des imitations de son bonheur désormais imaginaire. Mais enfin, ce passage apparaît dans la célèbre promenade Vernet, où sur une trentaine de pages Diderot décrit des paysages naturels de rêve, pour révéler à la fin que tout du long il parlait des tableaux de Vernet²⁷. La belle nature qu'il oppose à l'artifice des tableaux est en fait elle-même tout entière inspirée par des tableaux ; c'est sous les cieux de Vernet qu'elle se déployait si glorieusement : « [...] ses compositions prêchent plus fortement la grandeur, la puissance la majesté de Nature, que la Nature même : il est écrit : *Coeli enarrant gloriam Dei*, mais ce sont les cieux de Vernet, c'est la gloire de Vernet » (1767 ; 628). L'art seul nous révèle la nature dans sa beauté. Mais cette beauté-là, à se *savoir re-présentable*, n'est plus vérité vivante ; elle ne peut se reconnaître que quand elle est perdue dans sa force originelle, que quand elle est paralysée dans un cadre. Il en va de même pour le bonheur, d'où le paradoxe

27. Sur ces pages et la « moquerie » que constitue l'oscillation entre l'art et la nature pour un lecteur pris entre une lecture naïve imposée et l'examen non moins imposé de cette lecture naïve, voir l'analyse subtile de Marian Hobson dans *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1982, p. 58-61.

d'une ironie élégiaque. La nature belle et heureuse telle que l'homme cultivé se la représente n'est-elle pas toujours ce simulacre mental que l'art saisit ? L'art dirait donc le vrai de ce mensonge qu'est « la nature ». Mais justement, l'intuition d'un mensonge induit la nostalgie d'une vérité plus profonde, de sorte que la conscience d'une facticité n'en est pas moins puissante pour être elle-même ludiquement produite. On trouve bien là l'ambiguïté inhérente à l'ironie, son indécidabilité, qui fait que dans le même geste Diderot évoque et révoque la vérité de la nature, révoque et évoque la vérité de l'art²⁸.

L'art et la vie

La spécificité de l'art comme domaine de l'activité et de l'expérience humaines qui possède ses moyens et ses effets propres, Diderot ne cesse d'y réfléchir. Mais les *Salons* constituent autant une méditation continue sur ce qui lie l'art à la vie, sur les voies infiniment nombreuses de l'intégration de l'art dans la vie, et de la vie dans l'art. On peut poser que le texte prend en charge ce que l'art, épurement de tout ce qui n'est pas lui, ne veut ni ne peut dire. Friedrich Schlegel admirera ce qu'il nomme « l'incomparable impertinence » de Diderot écrivant sur la peinture²⁹. En fait partie l'inscription obstinée de la non-pertinence apparente de tant de réflexions qui a priori ne relèvent pas directement de la discussion de la peinture. C'est que les excursions du texte retracent les incursions de la vie. Une critique d'art authentiquement critique, consciente d'elle-même ne peut que se *situer*, et situer son objet au croisement de différents domaines de pensée et d'expression, de différents niveaux de réalité, d'objets variés d'expérience et de réflexion³⁰. La réflexion sur la création, ce n'est pas seulement la quête du modèle idéal ; ce n'est pas seulement la différence quasi sacrificielle de l'artiste génial. Certes, « se jeter dans les extrêmes, voilà la règle du poète, garder en tout un juste milieu, voilà la règle du bonheur. Il ne faut point faire de poésie dans la vie » (1767 ; 615). Mais la vie force toujours une voie dans la

28. On emprunte ici la formule à Maurice Blanchot : « Le “je” du poète, voilà donc ce qui finalement importerait seul, non plus l'œuvre poétique, mais l'activité, toujours supérieure à l'ouvrage réel, et seulement créatrice lorsqu'elle se sait capable à la fois d'évoquer et de révoquer l'œuvre dans le jeu souverain de l'ironie », *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 524.

29. Friedrich Schlegel, *Fragments critiques* 189 dans *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, présenté par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Editions du Seuil, 1978, p.123.

30. Voir le riche article de Massimo Modica, « Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot », *RDE* 33, octobre 2002, p. 73-95.

poésie. L'alliance irréductible de la nécessité et du hasard est une condition à la fois implacable et incertaine de la création, dont la « fatalité » interne est prise dans la contingence extérieure. L'idée sublime « est tellement liée à l'ordre fatal de la vie du poète et de l'artiste qu'elle n'a pas pu venir ni plus tôt ni plus tard, et [...] il est absurde de la supposer précisément la même dans un autre être, dans une autre vie, dans un autre ordre de choses » (1767 ; 629).

D'où l'insistance sur l'enracinement existentiel de la création, fût-elle géniale, dans le quotidien : « Les besoins de la vie [...] disposent impérieusement de nous » (1767 ; 730) et dans les *Salons* la vie ordinaire (incluant les faiblesses du corps, la famille, l'argent, le sexe, l'érosion du temps, les rivalités mesquines etc.) fournit à la discussion des artistes, jusqu'aux plus grands, une toile de fond envahissante. La position exaltée de l'artiste coexiste avec une appréciation lucide et souvent féroce de son humanité. Les plongées inopinées et cocasses dans les réalités du quotidien de l'artiste soulignent l'importance de cette veine ironique selon laquelle nos idées ne seraient par exemple que des « malentendus du corps »³¹, veine chère à Montaigne. Diderot s'interroge ainsi sur l'irrégularité dans la qualité des productions d'un artiste donné, sur la nature infime des accidents qui peuvent empêcher la création, sur sa fragilité :

C'est l'affaire du moment, de l'état du corps, de l'état de l'âme ; une petite querelle domestique, une caresse faite le matin à sa femme, avant que d'aller à l'atelier : deux gouttes de fluide perdues et qui renfermaient tout le feu, toute la chaleur, tout le génie ; un enfant qui a dit ou fait une sottise, un ami qui a manqué de délicatesse [...] : que sais-je ? un lit trop froid ou trop chaud, une couverture qui tombe la nuit, un oreiller mal mis sur son chevet, un demi-verre de vin de trop, un embarras d'estomac, des cheveux ébouriffés sous le bonnet, et adieu la verve (1767 ; 629).

Non seulement la création mais l'appréciation des œuvres est profondément soumise à la contingence et au temps, qui interdisent la *pureté*. Rendre compte d'une expérience esthétique totale, comme Diderot cherche à le faire, c'est prendre en compte les *limites* de cette expérience, non pas cette fois dans le sens exalté de ses plus grandes avancées (1765 ; 403)³² mais dans celui de ses insuffisances, ses lacunes,

31. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.* p. 28.

32. « L'inspiré est lui-même incertain quelquefois si la chose qu'il annonce est une réalité ou une chimère, si elle exista jamais hors de lui ; il est alors sur la dernière limite de l'énergie de la nature de l'homme et à l'extrémité des ressources de l'art », *Salon de 1767*, p. 684. Voir Huguette Cohen, « *Ut Pictura Poesis Non Erit* : Diderot's Quest for the Limits of Expression in the *Salons* », *Studies in Eighteenth-Century Culture* 26, 1998, p.195-207.

ses déceptions, ses ratages. L'art pictural n'intègre pas une analyse de ses propres échecs. C'est à l'essai dans sa forme infiniment plastique d'en dire la fragilité, et d'inclure son autocritique.

La plénitude d'un tableau, Diderot le remarque tout au long de ses *Salons*, est finitude aussi bien. La réussite même est fugitive, entre sublimation et mystification, fondée sur un jeu tout-puissant mais provisoire d'illusions (« ...le meilleur tableau, le plus harmonieux, n'est [...] qu'un tissu de faussetés qui se couvrent les unes les autres » [1763 ; 259]). L'amour de l'œuvre et l'émotion qui l'accompagne s'affaiblissent selon des goûts collectifs fluctuants, et au gré d'affects individuels instables (« S'il m'arrive d'un moment à l'autre de me contredire, c'est que d'un moment à l'autre j'ai été diversement affecté [...] » [1767 ; 749]³³). La beauté la plus irrésistible glisse dans le temps, peut s'éteindre et s'éteindre ; « les tableaux sont tous destinés à périr » (1765 ; 459) ; les grandes admirations, un jour, ne sont plus (« Je n'aime plus Greuze [...] » [1769 ; 866]). La représentation artistique peut être célébrée comme présence agissante mais peut aussi être déplorée comme un substitut spectral dont la mémoire ne s'assure pas toujours : un Grimm fictif explique : « Quand on perd son tableau de vue pour un moment, on craint toujours que sa toile ne se replie comme la vôtre, et que ces fantômes intéressants et sublimes ne se soient évanouis comme ceux de la nuit » (1765 ; 429). Le plus grand tableau n'est après tout que l'ombre minuscule du réel, la plus profonde peinture est dérisoire en regard de la complexité de la vie, la toile la plus touchante n'offre jamais qu'une émotion en porte-à-faux (« nous aimons le plaisir en personne, et la douleur en peinture » [1767 ; 610]). L'écriture obscurcit encore cette ombre, simplifie encore la simplification, et éloigne encore l'émotion. Diderot enfin, conscient des réussites de ses *Salons*, l'est aussi d'un certain *ridicule*, parfois, de l'entreprise descriptive qui d'un coup lui apparaît presque comique³⁴. Il sait qu'il oscille dangereusement entre « les poètes, prophètes et presbytes, [...] sujets à voir les mouches comme des éléphants ; [et] les philosophes myopes, [sujets] à réduire les éléphants à des mouches » (1767 ; 704-05). Il sait aussi que l'implacable réseau épideictique où viennent se prendre toiles après toiles est tissé partiellement par sa « sensation particulière qui ne fait pas loi » (1767 ; 529).

33. Dans le *Salon de 1769*, Diderot donne un exemple concret « de la manière dont on est diversement affecté d'un même morceau en différents instants », puis ironise : « Et puis ayez quelque confiance dans mes connaissances dans l'art, et prêchez-moi, si vous l'osez, de publier mes réflexions », p. 862.

34. Dans le *Traité des insectes* de Réaumur vous démêlerez, écrit-il, « le même ridicule qu'à mes descriptions », qui grossissent les détails, *Salon de 1767*, p. 704.

La posture critique de l'auteur des *Salons* tout du long est dédoublée : d'un côté, le critique adhère aux valeurs et aux croyances qui autorisent le lyrisme expressif de l'émotion esthétique et surtout une réflexion suivie sur la nature authentique de l'art (qu'elle soit aboutie ou non, cohérente ou non) ; d'un autre côté il marque un détachement analytique, un scepticisme à l'égard de certaines de ces valeurs et croyances, se jouant de la *gravitas* de l'art et de l'artiste. Il laisse proliférer des registres et des positions variables sans chercher à escamoter, atténuer, ou diffuser ces décalages internes. Il me paraît que dans le battement entre sérieux et rire, entre adhésion et démythification, Diderot tient en suspens et son propre scepticisme, et son propre engagement envers l'art, incluant son propre texte. Que la vision et l'œuvre soient pour l'artiste si souvent éloignées – la plus profonde ironie pour le créateur –, Diderot le dit et le redit tout au long des *Salons*³⁵. Il n'écrira alors que « la première ligne de la poétique des ruines » (1767 ; 699). La langue est lacunaire (« A tout moment je donne dans l'erreur, parce que la langue ne me fournit pas à propos d'expression de la vérité. J'abandonne une thèse, faute de mots qui rendent bien mes raisons ; j'ai au fond de mon cœur une chose, et j'en dis une autre » [1767 ; 660]), et la confusion menace (« Malgré l'impulsion qui me presse, je n'ose me suivre plus loin, de peur de m'enivrer et de tomber dans des choses tout à fait inintelligibles » [1767 ; 684]). Sa propre œuvre est encore et toujours à faire (« Je n'ai pas la conscience d'avoir encore employé la moitié de mes forces. Jusqu'à présent, je n'ai que baguenaudé » [1767 ; 532]), toujours ouverte et en puissance.

Mais c'est cette incomplétude fragmentaire qui permet que soit dit le moment extatique de la beauté pure ; que, comme dans la rêverie, l'idée ou le sentiment naisse « de lui-même comme d'un sol heureux » (1767 ; 605) ; que se déploient les arabesques de l'imagination ; que s'amorce alors ce qui sera fameusement nommé *Witz* par les romantiques allemands, ces saillies paradoxales, trouvailles, synthèses-éclaircs de la pensée apparaissant dans « une de ces pages du moment qui tiennent à un certain tour de tête qu'on n'a qu'une fois » (1767 ; 684). Schiller admirera en Diderot « chacun de ses aphorismes [...] [qui] est un éclair qui illumine les secrets de l'art »³⁶. En contrepoint, c'est le texte amorphe, indéfiniment extensible, série d'esquisses, qui porte vigoureusement en

35. F. Schlegel, *Fragments* 432 « [...] entre la connaissance la plus intuitive, la claire vision de ce qu'il faut produire, et l'achèvement, la distance reste toujours infinie », *L'Absolu*, p. 174.

36. Lettre à Goethe du 12 décembre 1796, cité par Roland Mortier, *Diderot en Allemagne (1750-1850)*, PUF, 1954, p. 309. Schiller parle ici de l'*Essai sur la peinture* publié par Buisson en 1795. Pour la réception en Allemagne de Diderot critique d'art, voir les pages 302-325 de l'étude de Mortier.

lui le mouvement informe de la vie, le poids des contingences³⁷, l'instabilité de l'inspiration, la trivialité dans la profession d'artiste ou d'écrivain, la réalité de l'échec, aussi³⁸, si lourde dans le texte. Ce qui arrache l'art à lui-même, le chaos de la vie, est pourtant ce qui *informe* le texte du salonnier qui sait « conserver son esquisse » (1767 ; 734)³⁹.

Tout cela ne fait pas de Diderot un romantique avant la lettre (on n'en est pas à la « bouffonnerie transcendante » de Schlegel⁴⁰), mais marque les affinités de cette œuvre avec l'ironie romantique⁴¹. Les grands poètes français du XIX^e siècle, de Musset à Baudelaire, diront leur détestation de l'ironie philosophique mâtinée d'esprit mondain telle que Voltaire et son « hideux sourire » seront supposés la quintessencier⁴² ; cette ironie, écrit déjà Schlegel, n'a rien avoir avec le *Witz*⁴³. Les *Salons*, qui la pratiquent abondamment, on l'a vu, présentent néanmoins cette originalité de la dépasser en même temps. Diderot est à la fois trop profondément ironique et trop passionné pour ne pas ironiser sur l'ironie même, de quelque nature qu'elle soit. Son propre drapé vertueux lui pèse, il revient de ses extases ; il sait que le génie a sa trivialité, et qu'il

37. « J'allais entamer Loucherbourg, mais [...] ma fille qui se trouvera mal tout à l'heure de son dîner, ne veut pas attendre plus longtemps », *Salon de 1769*, p. 859.

38. « [...] vous vous levez du matin, vous vous asseyez à votre bureau pour travailler, rien ne vous vient ; et voilà précisément le rôle que je fais. Voyons pourtant », *Salon de 1769*, p. 863.

39. Claire de Obaldia commente ainsi Lukács sur l'essai : « "Life" views the ordering principle of "form" as a restriction, and form, for its part, views life as inherently unordered or chaotic. The essay succeeds simultaneously in providing form with life (without which it remains an empty shell, pure abstraction), and life with form (without which it remains inarticulate, inchoate immediacy) », *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 105.

40. F. Schlegel, *Fragments* 42 dans *L'Absolu*, *op. cit.*, p. 86.

41. Dans son article classique sur les *Salons*, Jean Starobinski avait distingué les *Pensées détachées sur la peinture* où, écrivait-il, « on voit s'annoncer le genre du fragment où le Romantisme, particulièrement en Allemagne, exprimera son sentiment de l'impossibilité, pour la conscience libre, de s'asservir à une forme déterminée, fermée sur elle-même. Ainsi, dans les textes sur l'art, dans *Le Neveu* et surtout dans *Jacques*, l'on voit poindre ce pouvoir de la liberté négatrice qui sera désigné, par la suite, sous le nom d'ironie romantique » *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de *Le Sacrifice en rêve*, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 62.

42. Emerson, écrit Baudelaire, « aurait pu faire un joli chapitre [dans ses *Représentants de l'humanité*] intitulé : *Voltaire*, ou *l'anti-poète*, le roi des badauds, le prince des superficiels, l'anti-artiste » etc., *Mon Cœur mis à nu* dans *Œuvres complètes*, Gallimard, 1968, p. 1282. Diderot estime déjà que « l'effet de l'esprit philosophique sur la poésie » est désastreux, *Salon de 1767*, p. 624.

43. Sur le passage de l'ironie de type voltairien à l'ironie romantique voir l'excellent article de Marie de Gandt, « Schlegel et le *Witz* : l'ironie romantique contre l'esprit du XVIII^e siècle », *Texte* 37/38, 2005, p. 47-61.

n'est pas de beauté pure ; sa fascination pour l'art ne l'empêche pas d'en considérer les limites, non pas seulement en relation avec les autres arts, mais dans la perspective élargie de son rôle et de son importance dans la vie humaine. Mais il ne saurait supporter qu'une raillerie généralisée et étroite à la fois affaiblisse la pensée, ralentisse l'élan créateur, immobilise les ressorts de l'admiration et suffoque l'enthousiasme. L'ironie diderotienne dans les *Salons* est logée dans ce tourniquet que meut le jeu serré de la démystification railleuse et de la croyance passionnée, dans un rapport de critique mutuelle.

Laurence MALL
University of Illinois, Urbana-Champaign