



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

54 | 2019
Diderot et l'argent

Nathalie Kremer, *Traverser la peinture : Diderot – Baudelaire*

Leyden, Brill, « Faux Titre », 2018

Arnaud Buchs



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/6338>

DOI : [10.4000/rde.6338](https://doi.org/10.4000/rde.6338)

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2019

Pagination : 297-299

ISBN : 978-2-9543871-6-1

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Arnaud Buchs, « Nathalie Kremer, *Traverser la peinture : Diderot – Baudelaire* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 54 | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 31 janvier 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/rde/6338> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.6338>

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2021.

Propriété intellectuelle

Nathalie Kremer, *Traverser la peinture : Diderot – Baudelaire*

Leyden, Brill, « Faux Titre », 2018

Arnaud Buchs

RÉFÉRENCE

Nathalie Kremer, *Traverser la peinture : Diderot – Baudelaire*, Leyden, Brill, « Faux Titre », 2018

- 1 Le rapprochement de la critique d'art de Diderot et de Baudelaire, abondamment commenté depuis les travaux de Jean Pommier, de Jean Thomas et de Gita May, est traité ici par Nathalie Kremer dans une perspective novatrice et stimulante, qui vise à mettre en lumière, du tableau à l'écriture, une « continuité créative » conçue comme « l'effet d'une rupture à la fois dans l'œuvre et avec l'œuvre » (p. 217). La démarche critique des deux salonniers est ainsi abordée comme une *traversée* de la peinture de leur époque – une traversée qui implique une adhésion empathique et en même temps un détachement du regard. Une telle traversée ouvre alors la voie à une approche moderne de l'art (comme l'indique la 4^e couverture) dépassant toute visée purement descriptive pour devenir une véritable *création*. Ce qui revient à dire que la critique est d'abord, et peut-être uniquement, une question d'écriture, de travail sur la langue, et la lecture de N. Kremer a le mérite de ne jamais dissocier le regard de l'écriture, de questionner inlassablement le passage du visuel au scriptural.
- 2 S'appuyant sur une vaste bibliographie, cet ouvrage n'hésite pas, dès les premières lignes (et dans la lignée d'un précédent *Diderot devant Kandinsky. Pour une lecture anachronique de la critique d'art*, Paris, Passages d'encre, « Trace(s) », 2013, voir le compte rendu d'Élise Pavy-Guilbert dans *RDE* n° 49), à bousculer la chronologie en s'interrogeant sur ce que Diderot aurait imaginé devant la figure de *La Madeleine dans le désert* peinte par Delacroix (p. X). La question est tout sauf incongrue, si l'on sait que

Delacroix fut un grand lecteur des *Salons* de Diderot et que ce dernier, critiquant une autre *Madeleine dans le désert*, de Carle Van Loo cette fois, reprochait à ce tableau de manquer pour « peu de chose » le sublime... Un « peu de chose » qui donne justement à rêver aussi bien Diderot et Delacroix que finalement Baudelaire, dont une grande partie de l'esthétique est précisément fondée sur le choc que constitua la toile de son contemporain. Un « peu de chose », un « vide » ou encore une « absence » que l'écriture comme la peinture ne cessent de vouloir combler et que N. Kremer poursuit à son tour, de Van Loo à Baudelaire, en passant par Diderot puis Delacroix. D'un art à l'autre, d'une époque à l'autre, peinture et écriture sont placées de manière suggestive dans une perspective qui fait de l'inachèvement le principe même du moment esthétique.

- 3 Ce qui distingue Diderot et Baudelaire des autres écrivains critiques d'art, aux yeux de N. Kremer, c'est leur capacité unique à traverser la peinture, à la pénétrer pour la penser de l'intérieur : c'est « à partir d'une dépossession de soi qui permet l'abandon total – et la perte de soit totale – dans l'image que les salonniers abordent la peinture, au point où la perception se dissout dans les lignes des couleurs pour épouser les formes, suivre le trajet du pinceau et enfin générer une pensée intime de l'œuvre » (p. 9). Il s'agit donc moins de décrire ou de rendre simplement compte d'une image que d'imaginer, à partir d'un tableau, un « texte littéraire comme œuvre d'art inéquivalente à l'image » (p. 10). La force de ce livre est alors de ne jamais perdre de vue les enjeux d'une écriture qui doit sans cesse, chez les deux salonniers, se réinventer pour dire ce qui est au-delà du langage, pour restituer « l'émotion muette que cause la beauté d'un spectacle visible » (p. 5).
- 4 Si les deux parties consacrées à Diderot puis à Baudelaire s'ouvrent sur une synthèse qui permettra aux non-spécialistes de se familiariser avec leur pratique des *Salons*, les chapitres centraux sont dédiés aux reconfigurations constantes de leur écriture critique. Chez Diderot, il s'agit avant tout de restituer « l'idéal », la « grande idée » qui, le plus souvent, manque dans ce que tel ou tel tableau donne à voir (p. 54). L'impossibilité pure et simple de décrire fidèlement une image ouvre donc la voie à l'écriture d'une nouvelle image, recrée par l'imagination de l'écrivain. Trois procédés sont en particulier utilisés par Diderot pour ce travail de réécriture : il convient tout d'abord de compléter l'image, car le texte du salonnier « n'observe pas seulement ce que [l'image] offre à voir, mais aussi ce qui lui manque, ses lacunes que sa connaissance de la tradition picturale, autant que son imagination facile à échauffer, mettent en relief » (p. 62). L'écriture de Diderot accomplit également une « transgression sémiotique » (p. 64) en pratiquant notamment diverses formes de métalepses ; enfin, la discontinuité est peut-être la marque de génie de Diderot, « qui produit ce discours éclaté comme le façon la plus forte d'émouvoir le lecteur et ainsi de l'amener à voir ce qui est écrit » (p. 68). Des premiers *Salons* (1759 et 1761) aux ultimes *Pensées détachées sur la peinture* (1781), ce sont plus de 20 années de réflexions esthétiques qui sont ainsi perçues comme une écriture particulière, sans cesse réinventée au contact des œuvres les plus diverses.
- 5 Chez Baudelaire également, c'est l'écriture qui retient toute l'attention de N. Kremer : le poète des *Fleurs du Mal* voit avant tout avec ses mots. Si l'imagination visuelle de Diderot fut en quelque sorte modelée par une gravure d'*Esther devant Assuérus*, de Poussin, c'est un dessin de Delacroix figurant la *Douleur* qui aurait joué ce rôle pour Baudelaire. Le peintre de la *Madeleine dans le désert* tient en effet lieu de fil rouge que N. Kremer suit tout au long de sa partie consacrée au poète. C'est ainsi « l'admiration

extrême pour Delacroix » qui aurait empêché Baudelaire de comprendre « le développement du réalisme en peinture » (p.133) – alors que la question du « réalisme » est une dimension essentielle de la pensée esthétique de Baudelaire, bien au-delà de ses écrits sur la peinture. Si l'on peut d'ailleurs formuler un reproche à ce *Traverser la peinture*, c'est peut-être de ne pas aborder la question « poétique », de ne pas suivre la piste indiquée par Baudelaire lui-même dès le *Salon de 1846* : « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie » (cité p. 168). Là se fait jour une remise en question des codes esthétiques de l'époque qui influencera certainement plus en profondeur la pensée et l'écriture baudelairiennes que la rencontre – en fait ratée – avec l'œuvre de Delacroix. La Modernité notamment plonge ses racines dans une forme de « poétisation » du monde que le « réalisme », le vers puis la prose poétique explorés par Baudelaire ne cesseront de (re)définir. Cela dit, les pages consacrées à la critique d'art baudelairienne demeurent tout à fait convaincantes, et le rapprochement avec Diderot particulièrement éclairant lorsqu'il s'agit de souligner l'enjeu de leur démarche critique : « Ainsi, Diderot et Baudelaire font d'une image invisible, celle qu'ils forgent à partir de l'image perçue, l'enjeu réel de leur écriture » (p. 182). Dans une troisième et dernière partie, N. Kremer synthétise utilement les principaux éléments de la « continuité créative » qu'elle a bien mise en relief de Diderot à Baudelaire, de la peinture à l'écriture, des Lumières au Romantisme finissant : « le processus de création ne s'arrête pas au moment où l'artiste ou l'écrivain cesse de (re)travailler l'œuvre pour la livrer au public, mais [...] il excède le point final du livre ou dépasse le cadre du tableau, dans la mesure où l'œuvre incite son récepteur à la continuer, compléter ou imaginer autrement, ne fût-ce que mentalement pour lui-même » (p. 193). Nul doute qu'une telle « continuité créatrice » est également à l'œuvre au-delà de Baudelaire, qu'elle traverse notamment la critique d'art d'Apollinaire, d'André Breton, d'Yves Bonnefoy, de Pascal Quignard ou encore de Charles Juliet, et tout le mérite de N. Kremer est alors d'avoir su montrer comment, à partir de Diderot, l'écriture se nourrit de ce que seuls les mots peuvent voir.

AUTEURS

ARNAUD BUCHS

Université de Lausanne