

Katalin KOVÁCS

Le critère de l'expressivité dans les *Salons* de Diderot

L'expressivité constitue, tout au long du dix-huitième siècle, un critère de prime importance dans les ouvrages des critiques des Salons de peinture et de sculpture. Pareillement aux autres écrivains d'art de son temps, Diderot recourt fréquemment à ce critère dans ses jugements : il considère les toiles exposées souvent en fonction de leur force expressive qui provient principalement de l'expression énergique et claire des passions, du moins dans le cas de la représentation des sujets animés (et en particulier humains). Néanmoins, le critère d'expressivité ne s'applique pas exclusivement aux sujets vivants vu que ce ne sont pas seulement les passions mais aussi le coloris ou encore l'effet des lumières et des ombres par exemple qui peuvent conférer une valeur expressive au tableau.

Dans le présent article qui aura pour objet le parcours du champ conceptuel autour du critère d'expressivité, nous nous pencherons sur les *Salons* de Diderot. Nous tâcherons d'y examiner la valeur opératoire du double sens que l'on avait habitude d'attacher, d'après les théoriciens classiques de la peinture, à la catégorie de l'expression : l'expression générale et l'expression des passions¹. Par la suite, nous essayerons d'établir, dans les écrits du critique d'art, une typologie des tonalités expressives tout d'abord et ensuite celle des passions.

L'expression générale : la tonalité expressive et le concept d'harmonie

Les objets se séparent les uns des autres, avancent, reculent comme s'ils étaient réels ; rien de plus harmonieux, et nulle confusion, malgré leur nombre et le petit espace.

Dès que l'on propose le parcours des *Salons* de Diderot du point de vue du critère de l'expressivité, on se heurte à la difficulté suivante : le sens du terme « expression » n'apparaît pas d'une façon toujours évidente dans ces textes. La question initiale est donc de savoir si le terme désigne uniquement l'expression des passions ou s'il est quelquefois employé dans un sens plus large, épousant celui de l'expression générale. Pour pouvoir y répondre, nous procéderons d'abord par le relevé des occurrences du terme figurant dans un sens relatif au caractère d'ensemble du tableau et, ensuite, de celles de l'« harmonie », concept voisin

¹ A l'instar de la conférence de Le Brun, les théoriciens de peinture du dix-septième siècle français étaient soucieux de la catégorie de l'expression. Ils avaient soin de distinguer deux acceptions du terme : l'expression générale et l'expression particulière. Alors que l'expression générale n'est pas liée à une partie spécifique de la peinture, l'expression particulière est considérée comme une « *partie qui marque les mouvements du cœur, et qui rend visible les effets de la passion.* » LE BRUN, Charles, Conférence sur *L'expression des passions* (1668), in MEROT, Alain, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, ENS-BA, 1996, p. 148.

ayant, dans le vocabulaire diderotien, un champ sémantique très proche de celui de l'expression générale des théoriciens classiques français.

Un survol rapide des *Salons* suffit pour voir que lorsque Diderot utilise le terme « expression », il comprend par là, tout comme les théoriciens et critiques d'art de son époque, uniquement son sens restreint, à savoir l'expression particulière des figures du tableau². Le terme apparaît le plus souvent associé soit à une passion³ soit à un personnage⁴ ou encore à une partie de son corps, en général son visage⁵. Puisque ce n'est visiblement pas de cette manière que l'on pourrait retrouver chez Diderot le sens de l'expression générale, il nous paraît plus utile de déceler, dans ses comptes rendus, les termes et les formules qui, sans contenir le mot « expression », portent tout de même sur le ton général de la toile. Nous nous proposons donc de présenter, par la suite, trois tonalités expressives dominantes susceptibles de correspondre au caractère général du sujet.

Dans le *Salon de 1765*, Diderot blâme le tableau de Carle Vanloo intitulé *Auguste fait fermer les portes du temple de Janus* parce que celui-ci pêche au niveau du caractère général impliqué par le sujet : « *Fermer le temple de Janus, c'est annoncer une paix générale dans l'Empire, une réjouissance, une fête, et j'ai beau parcourir la toile, je n'y vois pas le moindre vestige de joie*⁶. » Au lieu de cela, le tableau suggère un effet entièrement contraire, un silence morne et une tristesse profonde qui n'ont certainement rien à voir avec la gaieté. Il n'est guère surprenant que lorsque Diderot recompose la toile, c'est sous le signe de la tonalité joyeuse qu'il ordonne sa composition imaginaire : « *J'aurais voulu surtout que ma scène fût bien éclairée ; rien n'ajoute à la gaieté comme la lumière d'un beau jour*⁷. » Notons dans ce passage le rôle de l'éclairage de la scène auquel Diderot

² Chez la plupart des écrivains d'art du dix-huitième siècle, le terme d'expression se trouve associé à la représentation des passions. Ainsi, dans le *Traité de peinture* de Dandré-Bardon, ce terme est utilisé dans le sens de l'expression des passions : « *L'EXPRESSION est l'image vive & frappante de la passion qui affecte l'ame ; c'est son langage & le portrait de sa situation.* » DANDRE-BARDON, *Traité de peinture* suivi d'un *Essai sur la sculpture* (1765), Genève, Minkoff Reprint, 1972, p. 56. Watelet s'exprime dans la même veine dans l'entrée « Expression » de son dictionnaire. Il attire l'attention sur l'application restrictive du terme qui ne comprend que les « *signes extérieurs par lesquels s'annoncent sur le visage & dans toute l'habitude du corps les affections intérieures & tous les sentimens de l'ame.* » WATELET, Claude-Henri et LEVESQUE, P-C, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1792), Genève, Minkoff Reprints, 1972, t. 2, p. 221.

³ Dans le cas de *La Magdelaine* de Lagrenée : « *L'expression de son repentir est tout à fait douce et vraie.* » DIDEROT, *Salon de 1765* (édition critique et annotée, présentée par E. M. Bukdahl et A. Lorenceau ; abrégé. S1765), Paris, Hermann, 1984, p. 91. Cette édition (abrégé. S-II) sera notre édition de référence.

⁴ A propos du tableau de Lagrenée par exemple : « *L'expression de la Susanne est grande et noble* » DIDEROT, *Salon de 1763* in *Essais sur la peinture* (texte établi et présenté par G. May ; abrégé. EP) et *Salons de 1759, 1761, 1763* (textes établis et présentés par J. Chouillet ; abrégé. S1759, S1761 et S1763), Paris, Hermann, 1984, p. 205. C'est de cette édition (abrégé. S-I) que nous citerons.

⁵ Diderot vante ainsi la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze : « *Que son visage a d'expression !* » S1765 in S-II, p. 179.

⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

revient également dans ses autres critiques : il appartient aux moyens picturaux privilégiés qui peuvent concourir à l'expressivité du tableau.

Quant au ton général de la tristesse que le tableau manqué de Vanloo inspire, il y a maintes occasions où Diderot le trouve tout à fait adéquat à la nature du sujet. C'est le cas d'un paysage de Louthembourg montrant une matinée après la pluie où le peintre a réussi la tâche difficile de rendre la « tristesse de l'atmosphère qui annonce encore du mauvais temps pour le reste de la journée » et l'« aspect blême et mélancolique que la pluie de la nuit a laissé sur les champs (...) »⁸. De même, Diderot s'adonne, à propos d'une peinture d'histoire de Deshays, à une méditation sur l'effet des lumières artificielles aptes à suggérer la tristesse. Il se montre satisfait de cette composition « bien triste, bien lugubre, bien sépulcrale »⁹ parce que grâce à l'accord de tous ses éléments, il y règne partout un même ton.

Du point de vue de l'unité expressive, il réagit tout autrement devant *Le Miracle des Ardents* de Doyen où il reproche au peintre d'avoir perturbé l'effet général du tableau par une petite idée gaie, une dispute entre deux groupes d'anges et de chérubins, « qui va mal avec la tristesse du sujet »¹⁰. Le jugement de Diderot n'est guère indulgent à l'égard du mélange des tonalités expressives opposées qu'il repousse, dans la plupart des cas, sans appel puisqu'un tel mélange, en détruisant l'effet d'ensemble du tableau, risque de le rendre discordant. Il y a, effectivement, peu d'exceptions à cette règle générale où le contraste entre les divers éléments de la toile est applaudi par le critique. La peinture de Poussin, les *Bergers d'Arcadie* dont Diderot conçoit la tonalité dominante comme l'expression de la pitié¹¹ appartient pourtant à ces rares exemples-là : il tient le tableau pour « sublime et touchant » puisque celui-ci joue, du moins selon son interprétation, sur l'opposition merveilleusement réussie de la scène riante et des pensées mélancoliques suggérées par l'inscription sépulcrale.

C'est en parlant de la tonalité tranquille que Diderot réclame encore davantage l'homogénéité de l'effet d'ensemble du tableau. Son jugement est élogieux devant le *Saint Germain* de Vien (*Salon de 1761*) parce qu'il y règne « une tranquillité, une convenance d'actions, une vérité de disposition qui charment »¹². Il s'exprime dans des termes presque identiques à propos du tableau de Challe, le *Socrate condamné* exposé au même Salon de 1761 : « Il y règne une simplicité, une tranquillité, surtout dans la figure principale, qui n'est guère de notre temps »¹³. Bien que ses propos concernent dans le premier cas l'ensemble de la composition et dans le deuxième la figure centrale dont l'expression influe sur la

⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁹ Il s'agit de *l'Artemise au tombeau de Mausole*. *Ibid.*, p. 99.

¹⁰ DIDEROT, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767* (textes établis et présentés par E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau ; abrégé. S1767), Paris, Hermann, 1995, p. 257. C'est de cette édition (abrégé. S-III) que nous citerons.

¹¹ *Ibid.*, p. 400.

¹² S1761 in S-I, p. 132. De même, il vante *La Marchande à la toilette* de Vien à cause de la « tranquillité dans la composition. » S1763 in S-I, p. 203.

¹³ S1761 in S-I, p. 141.

tonalité de toute la toile, les deux exemples témoignent, en fait, du même effet d'ensemble que l'on pourrait désigner par le terme d'harmonie.

La notion d'harmonie que Diderot utilise relativement souvent dans ses commentaires mérite certainement que l'on s'y arrête pour expliciter le sens dans lequel nous l'entendons. Puisque ce terme, rapporté à la peinture, est employé dans plusieurs sens au dix-huitième siècle - Diderot parle tantôt de l'harmonie des couleurs ou des effets de lumière, tantôt de l'harmonie de l'ensemble de la toile -, il faut préciser que nous ne nous intéressons ici qu'à celui qui signifie l'effet total du tableau.

Diderot est très soucieux du critère d'harmonie tout au long de ses *Salons* : l'harmonie générale de la composition, due dans une large mesure à sa tonalité expressive unique, est tellement importante à ses yeux qu'elle suffit parfois pour contrebalancer les expressions froides ou d'autres manquements du tableau. C'est le cas, par exemple, d'une peinture de Restout où même le caractère « mesquin » des figures est pardonné grâce à l'« harmonie générale », à la « distribution des groupes », à la « liaison des parties de la composition¹⁴. » A propos de cette citation, il importe de noter que le terme « harmonie » figure souvent, dans les textes de Diderot, avec la distribution des éléments de la toile et avec leur parfaite liaison : ils contribuent à ce que la composition soit aisément compréhensible pour le spectateur. La plupart des peintures de ruines d'Hubert Robert, exposées au Salon de 1767, répondent à cette exigence : dans l'*Ecurie et magasin à foin* par exemple, Diderot loue « la variété infinie d'objets, pittoresques sans confusion » dont l'effet est « une harmonie qui enchante.¹⁵ » Cependant, c'est avant tout le nom de Chardin qui inspire au critique des éloges où il incombe une large part à l'effet d'ensemble tranquille et harmonieux de la toile. Écoutons comment il s'exprime, dans le *Salon de 1765*, devant *Les Attributs de sciences* de Chardin :

C'est la nature même pour la vérité des formes et de la couleur ; les objets se séparent les uns des autres, avancent, reculent comme s'ils étaient réels ; rien de plus harmonieux, et nulle confusion, malgré leur nombre et le petit espace.¹⁶

Cette phrase contient, en fait, tous les éléments que Diderot reprend, avec des légères modifications, dans ses critiques sur les natures mortes du peintre : il ne cesse de s'émerveiller devant l'art de Chardin qui entend admirablement garder l'harmonie même au milieu de la plus grande variété des formes et des couleurs¹⁷. Bien que Diderot sente profondément cette harmonie, il paraît, malgré tous ses efforts, incapable de la verbaliser. Cela nous rend suffisamment difficile la

¹⁴ Il s'agit de l'*Orphée descendu aux enfers pour en ramener Euridice*. S1763 in S-I, p. 187.

¹⁵ S1767 in S-III, p. 351. De même, il apprécie la *Cuisine italienne* de Robert parce qu'on y « discerne sans fatigue les objets » ce qui concourt à l'effet général de la toile : « Tout est doux, facile, harmonieux, chaud et vigoureux dans ce tableau que l'artiste paraît avoir exécuté en se jouant. » *Ibid.*, p. 355 et 366.

¹⁶ S1765 in S-II, p. 119.

¹⁷ « Combien d'objets ! Quelle diversité de formes et de couleurs ! et cependant quelle harmonie ! quel repos ! » *Ibid.*, p. 121.

détermination du trait commun entre l'harmonie de la composition et sa tonalité générale que nous soupçonnons résider, dans le cas des peintures de Chardin, d'une part dans la lisibilité sans équivoque de la toile et, de l'autre, dans l'effet singulier de son coloris grâce auquel on prend « *ses imitations d'êtres inanimés pour la nature même*¹⁸. » Le critique avoue honnêtement, dans le *Salon de 1763*, qu'il ne comprend rien à ce phénomène qui pourtant le fascine fortement :

*Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflé sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée.*¹⁹

A bien lire ces lignes - qui portent sur *La Raie* de Chardin -, on ne peut pas ne pas être attentif aux mots tels que le verbe « transpirer » ou les substantifs « vapeur » et « écume » suggérant tous, en quelque sorte, l'effet de vie de la toile, et cela en dépit du fait que les tableaux de Chardin représentent généralement des sujets inanimés²⁰. L'exemple de Chardin montre donc clairement que pareillement à l'harmonie des lumières et des ombres, le coloris peut concourir à l'expressivité de la composition. Une dernière remarque au sujet du caractère harmonieux des tableaux de Chardin : Diderot l'associe fréquemment à l'effet de tranquillité qu'ils inspirent grâce à l'accord parfait de leurs éléments.

Toutefois, cet accord se manifeste, dans la plupart des toiles à propos desquelles Diderot utilise le terme « expression », principalement au niveau des expressions particulières. Cela nous conduit au champ de la représentation des passions auquel Diderot réserve, en fait, ce terme. Avant de nous pencher sur ce domaine qui jouit, vers le milieu du dix-huitième siècle, d'un regain d'intérêt autant parmi les peintres que parmi les écrivains d'art français²¹, essayons de résumer l'apport de nos investigations concernant la catégorie de l'expression prise dans le sens général.

Il est démontré que le terme bien classique d'expression générale avait beau manquer dans le texte de Diderot, son sens - signifiant l'organisation intérieure de la composition - était pourtant présent, voire très important dans les *Salons*. Nous avons vu Diderot prétendre que sans cet effet total harmonieux, résultat dans une large mesure d'une tonalité expressive unique, il n'y a pas de tableau excellent. Et cette tonalité expressive est produite, pour sa part, essentiellement de l'accord des expressions des passions auxquelles Diderot attache une attention particulière.

¹⁸ *Essais sur la peinture* in S-I, p. 24.

¹⁹ *Ibid.* Voir CARTWRIGHT, Michael T., *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, in *Diderot Studies* XIII, 1969, p. 120.

²⁰ Voir DEMORIS, René, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991, p. 158.

²¹ J. M. Wilson souligne l'intérêt accru des académiciens pour l'expression qui se manifeste dans leurs discours, traités de peinture, dictionnaires et poèmes sur l'art. WILSON, John Montgomery, *The painting of the passions in theory, practice and criticism in later eighteenth century France*, New York & London, Garland Publishing, 1981, p. 33.

L'expression particulière : l'expression des passions dans les *Salons*
Il fallait lever au ciel des bras désespérés, avoir la tête renversée en arrière ; les cheveux hérissés ; une bouche ouverte qui poussât de longs cris ; des yeux égarés.

En traitant de la représentation des passions dans les *Salons*, Diderot se contente, selon la règle générale, d'évoquer simplement le nom de la passion en question et de dire si son expression est bien ou mal rendue. A d'autres occasions, il s'occupe pourtant également de la manifestation corporelle de la passion, du changement des traits du visage aussi bien que des mouvements du corps qui l'accompagnent.

C'est justement à l'image des effets causés par les passions, telle que Diderot la décrit d'après les toiles qu'il analyse, que nous nous intéressons. Notre examen comportera deux facteurs principaux : la recherche des passions les plus fréquentes dans les *Salons* tout comme l'observation de leur portée dans la réflexion de Diderot sur l'expression. Après la présentation des signes distinctifs des passions que nous considérons comme les plus typiques, nous tenterons de les répartir en deux catégories majeures établies selon si elles peuvent être caractérisées ou non par le trait d'intensité.

Nous passerons en revue, sans prétention d'exhaustivité, les passions suivantes : la tristesse ou la douleur, le désespoir, l'effroi ou l'horreur et la terreur (que Diderot tend à confondre) ainsi que l'admiration. Les commentaires de Diderot que nous citerons se rapportent aux expressions des passions des tableaux réels aussi bien qu'à celles que le peintre a manquées et qui n'existent ainsi que sur les toiles recomposées dans l'imagination du critique.

Commençons par la figure de la tristesse (que Diderot appelle également douleur ou affliction), passion remarquable et par sa fréquence et par son importance dans les *Salons*. Puisqu'elle convient particulièrement - mais pas exclusivement - aux scènes de martyr et de sacrifice, c'est là que nous espérons trouver la description la plus complète de son expression. Considérons tout d'abord le commentaire du *Grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé* de Fragonard (1765) où Diderot s'attarde sur la figure du grand-prêtre : ce personnage, « absorbé dans la douleur et la réflexion la plus profonde » a « les bras croisés sur la poitrine, la tête tout à fait penchée²². » Par la suite, l'affliction du grand-prêtre devient plus intensément marquée : il relève sa tête « en tournant les yeux vers le ciel en poussant l'exclamation la plus douloureuse²³. » Il est intéressant d'enchaîner ce passage par le compte rendu d'une peinture de martyr, *Le Miracle des Ardents* de Doyen (1767) où la même passion de douleur se voit illustrée par l'expression d'une mère agenouillée qui, « les bras et les regards tournés vers le ciel et la sainte, la bouche entrouverte, l'air éploré demande le salut de son enfant²⁴. » La différence entre les deux expressions de la douleur est

²² S1765 in S-II, p. 258.

²³ *Ibid.*

²⁴ S1767 in S-III, p. 258.

flagrante : alors que dans le premier cas, la manifestation de la tristesse est d'abord silencieuse et mélancolique²⁵, la figure de la toile de Doyen, avec sa gesticulation énergique, exprime la forme extrême de cette passion. Il existe, par ailleurs, des manifestations de la douleur encore plus violentes que celle que nous venons de décrire : c'est le cas du *Fils puni*, esquisse de Greuze mettant en scène le retour à la maison d'un fils ingrat²⁶ qui y retrouve son père mourant. Diderot appelle l'expression de ce fils - dont la tête « tombe en devant », et qui « se frappe le front avec le poing²⁷ » - consternation : elle correspond, à notre avis, à une forme excessive de la douleur.

La comparaison de l'expression vive de la douleur à celle du désespoir donne un résultat bien frappant. Diderot a beau chercher dans le *Jason et Médée* de Carle Vanloo (1759) la figure du désespoir : puisqu'il trouve l'expression des personnages de la toile fade et niaise, il retrace, par des traits fortement marqués, l'image de la passion qu'il souhaiterait voir sur le tableau. « Il fallait lever au ciel des bras désespérés, avoir la tête renversée en arrière ; les cheveux hérissés ; une bouche ouverte qui poussât de longs cris ; des yeux égarés²⁸. » Lors de la représentation du désespoir, il revendique donc une gesticulation intense et d'autres signes - la bouche poussant des cris déchirants et les yeux hagards - qui ne sont pas très différents, du moins du point de vue de leur énergie, de ceux de la tristesse profonde.

Quant aux cheveux hérissés des figures, ils sont presque une marque constante apte à souligner l'intensité d'une passion. Outre le désespoir, ils caractérisent également l'horreur comme dans le tableau déjà évoqué de Doyen, le *Miracle des Ardents*, qui rend possible le déploiement peut-être le plus complet des passions violentes. Diderot ne cesse de vanter l'expression effrayée d'un enfant de la composition, ses cheveux hérissés : « On ne donne pas plus d'expression, on ne montre pas mieux l'incertitude et l'effroi.²⁹ » La représentation de l'horreur peut pourtant devenir encore plus palpable à l'aide d'un autre signe utilisé par Doyen, les « deux grands pieds nus qui sortent de la caverne ou de l'égout³⁰. » C'est à propos de cette image, mentionnée non seulement dans le contexte de l'expression de l'horreur mais aussi parmi les « scènes de terreur isolées³¹ », qu'il nous faut remarquer la tendance de Diderot à confondre les deux passions³².

²⁵ Pour l'expression de la tristesse mélancolique, cf. la description de *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze. S1765 in S-II, p. 179-180.

²⁶ L'histoire du fils ingrat est le sujet d'une autre esquisse, pendant du *Fils puni*, exposée au même Salon de 1765.

²⁷ S1765 in S-II, p. 199.

²⁸ S1759 in S-I, p. 92.

²⁹ S1767 in S-III, p. 265.

³⁰ *Ibid.*, p. 265.

³¹ S1767 in S-III, p. 260.

³² A propos de la confusion des deux passions chez Diderot voir DEMORIS, René, « Peinture et cruauté chez Diderot » in *Denis Diderot 1713-1785*, Colloque International (Paris - Sèvres - Reims - Langres), 4-11 juillet 1984, Actes réunis et préparés par A.-M. Chouillet, Paris, Amateurs de Livres, 1985, p. 299-307.

Si l'image des deux pieds nus est réservée chez Diderot aux scènes d'horreur (et, en l'occurrence, aux scènes de terreur), il en va autrement avec les autres signes recensés auparavant. Ainsi, la bouche ouverte ou entrouverte convient non seulement à marquer la tristesse ou le désespoir mais aussi, entre autres, le désir et l'amour tout comme une passion plus tranquille qu'est l'admiration. La description sans doute la plus complète de l'admiration se trouve dans le *Salon de 1767* où par un artifice adroit, Diderot met en scène lui-même. Conséquence de cette opération inhabituelle : il s'intègre parmi les personnages des tableaux de Vernet et, en tant que tel, exprime son admiration : « *J'étais immobile ; mes regards erraient sans s'arrêter sur aucun objet ; mes bras tombaient à mes côtés. J'avais la bouche entrouverte*³³. » Contrairement au cas de la tristesse violente, la bouche entrouverte demeure ici silencieuse. En ce qui concerne les autres signes qui marquent l'admiration, les regards errants peuvent être rapprochés des yeux égarés de la figure du désespoir et les bras qui tombent éventuellement de celle de la douleur silencieuse³⁴.

Il est surprenant de constater que l'on obtient des signes d'expression semblables à ceux de l'admiration lorsqu'on envisage la passion de repentir dans *La Magdeleine* de Lagrenée : là, la figure a « *les yeux tournés vers le ciel, des larmes coulent sur ses joues, ce n'est pas des yeux seulement, c'est de la bouche et de tous les traits de son visage qu'elle pleure.* » Elle a, en outre, « *les bras croisés sur sa poitrine* » de façon que « *l'extrémité de ses doigts s'enfoncent légèrement dans sa chair*³⁵. » Si les yeux levés vers le ciel peuvent être considérés presque comme un cliché dans les peintures d'histoire de l'époque, il est plus intéressant de voir que Diderot met en relief ici, avant tout, les altérations du visage causées par les pleurs³⁶ auxquelles correspond également la position des bras. Bien que Diderot tienne cette expression du repentir pour « *tout à fait douce et vraie*³⁷ », nous croyons que les doigts enfoncés dans la chair y ajoutent un léger trait de violence et augmentent l'intensité de la passion.

Certes, la ressemblance des marques sensibles des passions de nature différente n'est guère un hasard : d'après les exemples relevés, il semble comme si le répertoire des signes que Diderot utilise pour décrire les différentes expressions était relativement restreint. Il est temps de tirer des conséquences de notre recherche qui a renforcé l'hypothèse de l'existence, dans le langage des peintres français vers le milieu du dix-huitième siècle, des signes relativement stéréotypés, ainsi les yeux tournés vers le ciel, la bouche entrouverte ou les bras levés. Leurs combinatoires, en effet fort semblables, génèrent des expressions correspondant à

³³ S1767 in S-III, p. 183.

³⁴ Cf. l'expression de la figure de Callirhoé dans le tableau de Fragonard : « *Elle avait le visage tourné vers le ciel, ses yeux étaient fermés, ses deux bras que la vie semblait avoir déjà quittés pendaient à ses côtés ...* » S1765 in S-II, p. 259.

³⁵ *Ibid.*, p. 91.

³⁶ Les pleurs conviennent également à l'expression de l'innocence, de la pudeur et de la modestie. S1767 in S-III, p. 152.

³⁷ S1765 in D-II, p. 91.

des passions différentes. Pour ce qui est de la position de Diderot à l'égard de cette question, nous l'avons vu approuver les expressions des toiles des peintres des *Salons* à condition qu'elles soient représentées avec des détails satisfaisant son goût d'intensité³⁸. De toute manière, ce sont les expressions idéales des passions, telles que Diderot les décrit dans ses compositions imaginaires, qui nous semblent être les plus intéressantes. Nous avons observé que dans ces tableaux reconstitués, Diderot recourt, en fait, aux mêmes signes pour marquer les passions que ne le font les peintres contemporains dans leurs tableaux réels. Cela laisse supposer que Diderot avait une sorte de catalogue d'expressions en tête qui ne différait pas sensiblement du registre des passions où puisaient les artistes.

Dans ces conditions, l'effort visant à établir, dans la critique d'art de Diderot, une typologie rigoureuse des passions, ayant pour objet principal leur classification, n'a pas véritablement de sens. Répétons que dans le cas de Diderot, il vaudrait mieux parler non pas de groupes de passions mais de tendances dominantes où le rôle capital incombe certainement au critère de l'intensité : c'est ainsi que l'on peut distinguer, d'une part, l'expression violente des passions et de l'autre, sa variante plus atténuée entre lesquelles il y a, bien sûr, des degrés infinis. Afin d'illustrer ce principe, nous avons relevé l'exemple des différentes manifestations de la tristesse allant de la douleur silencieuse en passant par la douleur plus énergique jusqu'à la forme excessive de la même passion.

Au lieu de parler donc des passions fortes ou des passions douces en elles-mêmes, nous trouvons plus heureux d'utiliser la formule un peu lourde mais sans doute plus précise des passions constituant soit la tonalité énergique et violente, soit la tonalité tranquille de la toile qui représentent, nous semble-t-il, les deux tendances expressives déterminantes des *Salons*. Cela d'autant plus que Diderot considère, dans sa critique, non pas les passions en elles-mêmes mais leur expression concrète à l'intérieur d'une composition donnée. C'est ainsi que les deux aspects du terme « expression », générale et particulière, d'après la terminologie des théoriciens classiques de la peinture, se rejoignent dans la réflexion esthétique de Diderot.

³⁸ Voir DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, P.U.F., 1988.