

Katalin KOVÁCS

Quelques aspects de la perspective du spectateur dans les *Salons* de Diderot

La perspective du spectateur dans les *Salons* de Diderot est certes une question trop vaste pour être traitée de manière exhaustive dans le cadre d'un article: elle comprend plusieurs facteurs, tels la distance du spectateur en face de la toile, le temps qu'il consacre à regarder le tableau ou encore l'analyse des différents degrés de sa participation à la scène représentée. Nous nous proposons de nous concentrer ici uniquement sur ce dernier aspect et de relever dans les *Salons* les modalités les plus frappantes du contact de Diderot-spectateur avec le tableau.

En considérant l'optique du spectateur dans les écrits de Diderot critique d'art, on remarque vite que les *Salons* ne montrent pas de cohérence à cet égard. Par ailleurs, les problèmes surgissent avec la notion même de spectateur: notamment pour la question de savoir si sa présence est-elle fiction ou réalité aux yeux de Diderot?

Dans certains passages des *Salons*, le critique prêche le principe de l'exclusion de l'observateur de l'espace pictural. Tel est le cas, en général, de tout sujet représentant des êtres absorbés dans leur activité où la présence du spectateur est illicite du point de vue des personnages du tableau puisque sa place est nécessairement celle d'un voyeur. « *Une scène représentée sur la toile, ou sur les planches, ne suppose point de témoins¹* », affirme Diderot à propos de *La Chaste Suzanne* de Lagrenée. Dans les *Pensées détachées sur la peinture*, il reprend et développe cette idée, en l'appuyant par un parallèle avec l'art théâtral:

Layresse prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi, ni l'un ni l'autre ne me savaient là².

¹ DIDEROT, *Salons de 1767. Salons III. Ruines et paysages* (abrég. S1767), textes établis et présentés par E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 127.

² DIDEROT, *Pensées détachées sur la peinture* (abrég. PD), in *Salons IV. Héros et martyrs*, textes établis et présentés par E. M. Bukdahl, M. Delon, D. Kahn, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 412. Cette idée anticipe sur les thèses qui seront développées dans le *Paradoxe sur le comédien*.

Ces propos sont clairs : toute composition qui affiche le besoin d'être regardée contredit le principe d'illusion que le tableau est supposé provoquer chez l'observateur³. Au temps de la rédaction des *Pensées détachées*, Diderot s'élève en effet vigoureusement contre l'intrusion du regard du spectateur dans le tableau ou, plus précisément, dans un certain type de tableau⁴.

Néanmoins, dans d'autres passages, les *Salons* abondent en exemples qui suggèrent exactement le contraire du principe d'un espace pictural fermé devant le spectateur : Diderot y expose la théorie de l'ouverture de l'espace du tableau, selon laquelle la toile intègre, pour ainsi dire, l'observateur parmi les personnages représentés⁵. Par rapport au cas de l'espace fermé, le rôle du spectateur est beaucoup plus actif dans le cas de l'espace ouvert. L'observateur interpelle tour à tour les figures ou pénètre lui-même, quoique d'une façon imaginaire, dans la toile : ce sont, à notre avis, les cas ultimes du procédé de théâtralisation.

C'est effectivement le terme « théâtralisation » qui nous paraît être le plus apte à désigner la recomposition des tableaux par le critique. Au lieu de passer en revue, de façon systématique et exhaustive, les différents types de mise en scène auxquels Diderot recourt le plus souvent, nous préférons insister sur les cas les plus caractéristiques du contact du spectateur avec les personnages du tableau⁶. Ce disant, nous postulons également que ce contact n'est possible que dans le cas des sujets humains (parmi lesquels on compte, bien sûr, les paysages animés de Vernet), capables de ressentir de grandes passions. Trois variantes principales seront distinguées : la conversation avec les figures du tableau, l'entrée (fictive) de l'observateur dans la toile et, enfin, le recours à la vision onirique. Ces variantes peuvent être considérées, en effet, comme autant d'étapes de transgression conduisant à l'élimination progressive des éléments de la toile (réelle) du peintre.

La conversation avec les figures de la toile

La critique d'art de Diderot obéit au principe dialogique : il a constamment besoin d'un partenaire, réel ou fictif, à qui il peut s'adresser et avec qui il peut engager une polémique. Tout au long de ses *Salons*, il traite son ami Grimm comme

³ Voir l'article de WAGNER, Nicolas, « Greuze / Diderot : La fiction mélancolique », in *Diderot et Greuze*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, textes réunis par A. et J. Ehrard, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986, p. 25-31.

⁴ Dans l'un de ses premiers *Salons*, Diderot déclare (en parlant du *Fermier incendié* de Greuze) aimer « dans un tableau un personnage qui parle au spectateur sans sortir du sujet. » Cf. *Salon de 1761* (abrégé. S1761), in *Salons de 1759, 1761, 1763*, textes établis et présentés par J. Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 158.

⁵ M. Fried met l'accent sur la coexistence de ces deux conceptions de l'art dans les *Salons* de Diderot. Voir FRIED, Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. fr. par C. Brunet, Paris, Gallimard, 1990, p. 142.

⁶ Pour ce faire, on se reportera à l'analyse de J. CHOUILLET, « Du langage pictural au langage littéraire », in *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons de 1759-1781*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1984, p. 41-54 ainsi qu'à l'article de COHEN, Huguette, « Diderot et les limites de la littérature dans les *Salons* », *Diderot Studies*, n° XXIV, 1991, p. 25-45.

un partenaire présent (mais plutôt passif) partageant ses réflexions⁷. De même, il a l'habitude de s'adresser à d'autres destinataires : aux peintres⁸, aux spectateurs⁹, à ses lecteurs supposés¹⁰, voire à des personnages des tableaux qu'il analyse. De surcroît, il lui arrive parfois de se mêler de la conversation d'autres spectateurs du Salon¹¹, ou encore de se mettre en scène et de présenter son compte rendu sous la forme d'un dialogue¹². De ces modalités de discours si variées, considérons à présent le cas qui nous semble être le plus intéressant, à savoir lorsque Diderot-spectateur entre en conversation avec les figures de la toile.

Présent dès les premiers commentaires de Diderot, ce procédé gagne en relief de façon de plus en plus marquée d'un *Salon* à l'autre. Le *Salon de 1761* en porte déjà les traces : en dépit de sa critique du lieu de la scène de la *Magdelaine dans le désert* de Carle Vanloo, Diderot trouve la figure charmante. Il l'interpelle ainsi : « *Belle sainte, venez ; entrons dans cette grotte, et là nous nous rappellerons peut-être quelques moments de votre première vie*¹³. » Ce sont, en général, les figures féminines qui incitent le critique à leur adresser la parole. Il peut pourtant arriver que Diderot soit insatisfait de leur représentation : bien qu'il les apostrophe, il ne sent aucune envie de s'occuper d'elles. Mécontent de la *Bacchante endormie* de Pierre, « *grande nudité de femme ivre, âgée, chairs molles, gorge flétrie, ventre affaissé, cuisses plates, hanches élevées*¹⁴ », il n'a pas la moindre intention de la réveiller : « *Dormez, charmante, dormez. Personne ne sera tenté d'abuser de votre état et de votre sommeil*¹⁵. » Quelquefois cependant - même si cela est plus rare -, le critique s'adresse au personnage masculin de la toile, afin que celui-ci approche la figure féminine et achève l'action suggérée par le tableau. Profondément touché par

⁷ Cf. par exemple le *Salon de 1767* où Diderot, en réfléchissant sur l'influence du luxe sur les beaux-arts, met en scène un dialogue entre lui-même et Grimm. S1767, p. 164-169.

⁸ Des maintes occasions où Diderot interpelle les peintres, citons son conseil malicieux à Bachelier parce qu'il désapprouve le *Milon de Croton* du peintre : « *Mon ami, Bachelier, retournez à vos fleurs et à vos animaux.* » S1761, p. 147.

⁹ Cf. le passage à propos de l'effet des tableaux de Chardin : « *Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Eloignez-vous, tout se crée et se reproduit.* » *Salon de 1763* (abrégé. S1763), in *Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. cit., p. 220.

¹⁰ Mécontent de son portrait peint par Michel Vanloo, Diderot parle ainsi à la postérité : « *Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu'ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux coquet-là ?* » S1767, p. 82.

¹¹ Cf. le *Salon de 1763* à propos des paysages de Vernet : « *Je ne regarde pas toujours ; j'écoute quelquefois.* » Rapportant l'opinion de deux spectateurs, le critique y ajoute la sienne. S1763, p. 229.

¹² Cf. le dialogue avec le peintre Naigeon à propos du *Dauphin mourant* de Lagrenée (S1767, S-III, p. 158-164) ou tout le *Salon de 1775* qui est, en effet, un long dialogue entre Diderot et le peintre Saint-Quentin.

¹³ S1761, p. 116.

¹⁴ S1763, p. 201.

¹⁵ *Ibid.* Cf. également le *Jupiter et Antiope* de Deshays : « *... je ne suis pas tenté de crier : Antiope, réveillez-vous ; si vous dormez un moment de plus, vous... C'est qu'elle n'est pas belle et que je ne me soucie pas d'elle.* » DIDEROT, *Salon de 1765* (abrégé. S1765), textes établis et présentés par E. M. Bukdahl et A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1984, p. 97.

le charme d'Hersé dans la composition de Lagrenée¹⁶, Diderot ne comprend pas pourquoi le Mercure du tableau ne se laisse pas emporter à la vue de tant de beautés :

*O Mercure que fais-tu ? qu'attends-tu ? tu laisses reposer cette cuisse sur la tienne, et tu ne t'en saisis pas, et tu ne la dévoreras pas ? et tu ne vois pas l'ivresse d'amour qui s'empare de cette jeune innocente, et tu n'ajoutes pas au désordre de son âme et de ses sens, le désordre de ses vêtements ; et tu ne t'élanças pas sur elle*¹⁷.

On est témoin ici d'une véritable mise en scène, d'une reconstitution imaginaire de la toile, que le critique réalise par le changement du moment du tableau. Ce procédé entraînerait ensuite la modification de toute la composition : le résultat serait un tableau conçu sur un ton passionnel, qui montrerait l'action accomplie.

Néanmoins, le plus bel exemple du procédé de conversation est le commentaire de la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze, avec qui Diderot entame un dialogue relativement long. Plus précisément, le compte rendu de la toile ressemble à un soliloque qui montre pourtant une logique dialogique. Au demeurant, Diderot lui-même met en évidence ce principe : en regardant la fille enchanteresse du tableau, le spectateur « *se surprend conversant avec cette enfant et la consolant*¹⁸. » Le grand chagrin de la jeune fille, démesuré par rapport à la perte de son serin, touche profondément le critique¹⁹ : désireux de déchiffrer le tableau et de trouver la véritable cause de la douleur de la figure, Diderot met en scène toute une histoire qui aurait pu avoir lieu au moment précédant celui que Greuze a choisi. Sans vouloir décider si l'interprétation de Diderot est juste ou si, au contraire, elle est une lecture entièrement subversive, notons seulement que le critique ressent le besoin de justifier sa transgression de l'espace de la toile²⁰. Par l'artifice du recours à la conversation, il atteint un effet inattendu : tout se passe comme si, pour reprendre la formule de Du Bos, les « fantômes de passions »²¹ étaient capables d'être pris au

¹⁶ « *J'y porte mes lèvres, et je couvre de baisers, tous ces charmes* » - dit-il à propos du tableau représentant *Mercuré, Hersé et Aglaure jalouse de sa sœur*. S1767, p. 134.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 180.

¹⁹ « *Ne pensez-vous pas qu'il y aurait autant de bêtise à attribuer les pleurs de la jeune fille de ce Salon à la perte d'un oiseau, que la mélancolie de la jeune fille du Salon précédent à son miroir cassé. Cette enfant pleure autre chose, vous dis-je.* » *Ibid.*, p. 183. Voir STAROBINSKI, Jean, *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1991, p. 50-51.

²⁰ « *Mais, mon ami, ne riez-vous pas, vous d'entendre un grave personnage s'amuser à consoler une enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu'il vous plaira ?* » S1765, p. 182.

²¹ Cette formule admirablement évocatrice de Du Bos peut à juste titre être considérée comme la théorie centrale de ses *Réflexions critiques*. Il définit ainsi les « passions artificielles » ou « fantômes de passions » : « *Les peintres et les poètes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables.* » DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris, E.N.S.B.A., 1993, 1^{ère} partie, sect. 3, p. 9.

sérieux et de provoquer des réactions fort réelles chez le spectateur²². Par le biais de ce procédé, le tableau de référence se décompose et s'efface graduellement pour se transformer en une sorte de petit roman ou, pour employer les termes de Diderot, en une idylle à la Gessner²³.

L'entrée du spectateur dans le tableau

Tout comme la conversation avec les figures de la toile, la pénétration du spectateur dans l'espace du tableau appartient également aux stratégies par lesquelles Diderot repousse les limites du genre de la critique d'art. Cette méthode concerne surtout le paysage et la peinture de ruines, mais parfois aussi la peinture de genre. Elle recourt à certains motifs pertinents qui constituent un groupe relativement homogène, tels la ruine, la grotte ou le paysage champêtre avec tous ses accessoires. On peut distinguer deux cas principaux de cette stratégie : d'une part celui où le critique, satisfait de la toile, la décrit sans opérer un changement significatif de ses éléments et, d'autre part, celui où il modifie les données de la composition originale afin d'entrer ensuite dans le tableau recomposé à son gré.

La version de 1765 des *Grâces* de Carle Vanloo donne un exemple fort typique de ce deuxième cas. Mécontent de l'expression froide des figures, Diderot passe, au beau milieu d'un paragraphe, du tableau réel à la description poétique de la scène d'après Horace. Par la suite, il devient si enthousiaste des Grâces, telles qu'il les conçoit, qu'il finit par entrer dans sa propre composition imaginaire : « *Je les vois, je les entends aussi ; que leurs chants sont doux ! qu'elles sont belles²⁴ !* » La fonction primordiale du registre acoustique et du registre visuel réside dans ce qu'ils rendent palpable, aux yeux du spectateur, l'abolition des frontières entre le tableau réel et la composition fictive.

À l'opposé de la peinture allégorique de Vanloo, le critique approuve d'habitude les paysages de Louthembourg. En 1763, il est tellement étonné de la vérité des toiles du peintre qu'il ne peut pas s'empêcher d'y entrer, en y conviant également le « vous » à qui il s'adresse (et qui peut correspondre à Grimm aussi bien qu'à son lecteur supposé) : « *Ah, mon ami, que la nature est belle dans ce petit canton ! Arrêtons-nous-y²⁵.* » Cette invitation à pénétrer dans l'espace pictural fonctionne comme un signal d'appel : le verbe « arrêter » à la première personne du pluriel est suivi d'autres verbes qui ont la même forme. D'après la description de

²² Cf. Mathon de la Cour : « *Il m'est impossible, Monsieur, de faire passer jusqu'à vous l'attendrissement extrême que m'a causé cette figure.* » MATHON DE LA COUR, *Lettres à Monsieur *** sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées au Salon du Louvre en 1765*, s.l.n.d., Troisième Lettre, p. 4.

²³ Cf. S1765, p. 179.

²⁴ *Ibid.*, p. 33. Voir CHOUILLET, Jacques, « La poétique du rêve dans les Salons de Diderot », *Stanford French Review*, VIII, 1984, FALL, p. 245-256.

²⁵ S1763, p. 224.

Diderot, la composition originale se voit progressivement effacée et réduite au statut d'un simple prétexte au détriment d'un autre paysage, imaginaire²⁶.

L'introduction du spectateur dans le tableau devient, en 1765 et en 1767, l'une des stratégies préférées par lesquelles Diderot aborde les toiles champêtres. C'est surtout dans ses comptes rendus des œuvres de Le Prince qu'il emploie cette méthode dont il mesure l'efficacité. Il l'avoue d'ailleurs dans ses propos évoquant, en 1767, ses commentaires sur les tableaux du peintre : « *C'est une assez bonne méthode, pour décrire des tableaux surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène, par le côté droit ou par le côté gauche, et s'avançant sur la bordure d'en bas, décrire les objets à mesure qu'ils se présentent*²⁷. » En 1765 déjà, il trouvait cette méthode la plus apte à présenter les tableaux du peintre alors débutant, avant tout son morceau de réception, *Le Baptême russe* qu'il loue sans retenue. Il est intéressant que Diderot se soucie de préparer le commentaire de cette toile par celui qui le précède dans le Salon : dans le dernier paragraphe du compte rendu d'*Un Paysage orné de figures vêtues en différentes modes*, il s'introduit dans le tableau, en compagnie de son interlocuteur²⁸. La présentation du *Baptême* commence d'une façon *in medias res* : les termes « *nous y voilà*²⁹ » montrent Diderot et son compagnon plongés dans la scène. Après avoir feint d'assister réellement à la cérémonie, le critique dévoile sa supercherie par une phrase qui semble être énoncée fortuitement : « *Je veux dire que j'oubliais que je vous parle d'un tableau*³⁰. » Par la suite, Diderot devient tellement enchanté de l'atmosphère de la toile, qu'il finit le texte en exprimant sa tentation « *d'aller voir quel temps il fait dans ce pays-là*³¹. »

En dépit de son enthousiasme émoussé, en 1767, pour les scènes de genre de Le Prince³², Diderot tient à sa méthode inventée pour les tableaux champêtres et commence la critique de la peinture intitulée *On ne saurait penser à tout* par l'introduction du spectateur dans la toile : « *Entrez et vous verrez à droite sur le fond une espèce de chaumière très pittoresque*³³. » A ces propos font visiblement écho ceux par lesquels il décrit la *Cuisine italienne* d'Hubert Robert, exposée au même Salon de 1767 : « *Entrons dans cette cuisine ; mais laissons d'abord monter ou descendre cette servante qui nous tourne le dos*³⁴. » La suite du texte est également

²⁶ Ce procédé s'avère tellement efficace que le critique l'utilise, en 1767 aussi, pour présenter un *Paysage* de Louthembourg. Cf. S1767, p. 396.

²⁷ *Ibid.*, p. 301.

²⁸ S1765, p. 236-237. Cf. également le commentaire du *Berceau pour les enfants* qui renferme des allusions au *Baptême russe*. *Ibid.*, p. 231-233.

²⁹ *Ibid.*, p. 236.

³⁰ *Ibid.*, p. 237.

³¹ *Ibid.*, p. 238.

³² Il trouve que les tableaux du peintre sont pleins d'incorrections, tant au niveau du dessin que du coloris ou de la représentation des passions. Il en dit, non sans malice, que « *le principal mérite de Le Prince est de bien habiller*. » S1767, p. 319.

³³ *Ibid.*, p. 303.

³⁴ *Ibid.*, p. 354.

écrite du point de vue du spectateur qui, comme une figure du tableau, se promène parmi les objets de la composition.

Cette technique de description caractérise la présentation de plusieurs compositions de Robert : elle semble convenir, davantage que toute autre méthode, aux peintures de ruines. Diderot l'utilise, entre autres, dans le commentaire d'un *Pont* du peintre où l'intrusion du spectateur dans la toile est sensible dès le début : le premier mot du texte est « imaginez », à la forme impérative, suivi par « brisez », « descendez » et « regardez »³⁵. Du reste, la formule « entrer dans le tableau » elle-même apparaît sous la plume de Diderot, à propos de la *Grande Galerie éclairée du fond*, mais seulement en tant que virtualité : malgré son envie de pénétrer dans l'espace pictural, Diderot est ennuyé par la présence inopportune des nombreuses figures. Il garde ses distances avec la composition : il s'arrête d'abord et passe ensuite rapidement devant la toile³⁶.

Nous avons jusqu'ici passé en revue deux types de tableaux - la scène de genre champêtre et la peinture de ruines -, susceptibles, selon Diderot, d'inviter le spectateur à s'y projeter. Il est temps de compléter maintenant cette typologie par une troisième sorte de composition, le paysage que nous avons déjà évoqué en parlant de Louthembourg³⁷. A cette occasion, remarquons la parenté évidente des comptes rendus du *Salon de 1767* consacrés à la peinture d'Hubert Robert et à celle de Vernet : celle-ci se manifeste au niveau des motifs dominants, ressortissant tous du champ notionnel du sublime (la grotte, la ruine et l'idée du passage du temps) ainsi qu'au niveau des techniques descriptives à l'aide desquelles Diderot aborde ces textes. A l'aune de ce dernier critère, il y a cependant une différence significative entre les commentaires sur ces deux artistes : alors que les peintures de Robert, tout en accrochant le critique, l'empêchent pourtant d'y entrer, celles de Vernet parviennent presque toujours à intégrer leur spectateur dans l'espace du tableau.

C'est avec les paysages de Vernet que s'accomplit, dans le *Salon de 1767*, le plus pleinement - et de la façon la plus systématique - la fiction d'une pénétration physique du tableau par Diderot-spectateur³⁸. Cette dernière se passe d'une manière fort inattendue : au début de la longue section de la « Promenade Vernet », on trouve seulement une allusion rapide au nom de l'artiste. Ce n'est pourtant qu'une prompte indication et Diderot se hâte de traiter de ce qu'il appelle son véritable sujet : la présentation des sites remarquables d'une campagne pour laquelle il dit être parti³⁹.

³⁵ Le titre entier est *Un Pont sous lequel on découvre les campagnes de Sabine, à quarante lieues de Rome. Ibid.*, p. 334.

³⁶ *Ibid.*, p. 338.

³⁷ J. Proust recense les éléments grâce auxquels l'artifice de Diderot - la fiction de l'entrée du spectateur dans la toile - est supérieur, dans le *Salon de 1767*, à celui du *Salon de 1763*. Voir PROUST, Jacques, « Le *Salon de 1767* et les *Contes* : fragments d'une poétique pratique de Diderot », *Stanford French Review*, VIII, 1984, FALL, p. 257-271.

³⁸ Alors que les peintures de Greuze déclenchent chez Diderot un récit dramatique, celles de Vernet l'incitent en général à un récit poétique.

³⁹ S1767, p. 174.

La fiction ingénieuse est donc suggérée dès la première ligne de la section : tout au long des commentaires des œuvres de Vernet, Diderot explore les limites floues entre les tableaux réels et les sites imaginaires qu'il met en scène. Il énonce par ailleurs ainsi son entreprise : « *mon projet est de vous les décrire [les sites], et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres*⁴⁰. » Les textes sur Vernet présentent une mise en scène fort différente du cas de la conversation avec les figures des tableaux : Diderot s'introduit dans les compositions sans pourtant s'identifier ou s'adresser à quelque personnage représenté. Ce n'est que lors de la description du Sixième site qu'il révèle son secret à son interlocuteur (et, en l'occurrence, à son lecteur), par des termes qui ne vont pas sans rappeler ceux qu'il employait, en 1765, en parlant de Le Prince :

*Entraîné par le charme du Clair de lune de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent : que je m'étais supposé devant la nature, et l'illusion était bien facile ; et tout à coup je me suis retrouvé de la campagne, au Salon...*⁴¹

Ces propos sont curieux puisque, à partir de ce moment du texte, le lecteur se sent déçu et la première idée qui lui vient à l'esprit est de mettre en question la validité de toute la série des comptes rendus sur Vernet. Nous pensons cependant qu'au lieu de décider de la légitimité d'une telle méthode, il vaut mieux considérer le passage sur Vernet comme l'un des sommets de la critique d'art de Diderot, d'autant plus que c'est également dans ces textes que se soulève la question du réel et du rêve : elle nous conduira vers le troisième et dernier cas des techniques descriptives les plus particulières de Diderot.

La vision onirique

Le compte rendu du Septième site de la *Promenade Vernet* se distingue des précédents sous plusieurs angles : d'abord parce qu'il s'intitule non pas « site » mais « tableau » et, ensuite, parce que Diderot constate au début du texte qu'il ne s'adresse plus à l'abbé-précepteur, son compagnon lors du parcours des autres sites, mais à un « vous » non précisé⁴². Toutefois, le commentaire prend, vers son milieu, une tournure surprenante : après avoir formulé son intention de quitter enfin les tableaux de Vernet, Diderot s'engage dans une méditation sur l'état de rêve et l'état de veille : « *Veillé-je, quand je crois rêver ? rêvé-je, quand je crois veiller ? qui m'a dit que le voile ne se déchirerait pas un jour, et que je ne resterai pas vaincu que j'ai rêvé tout ce que j'ai fait et fait réellement tout ce que j'ai rêvé*⁴³. » Le texte

⁴⁰ *Ibid.*, p. 175.

⁴¹ *Ibid.*, p. 223.

⁴² *Ibid.*, p. 224. Voir CARTWRIGHT, *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, *Diderot Studies XIII*, 1969, p. 197.

⁴³ S1767, p. 230. Dans son article, J. Chouillet remarque que ce passage sur le rêve et la réalité annonce déjà la digression du *Rêve de d'Alembert* : il pourrait être considéré comme une préface à celle-ci. J. CHOUILLET, « La poétique du rêve dans les *Salons* de Diderot », éd. cit., p. 245-256.

continue par la description des tableaux que le critique dit avoir vus dans son rêve et qui n'ont visiblement pas de lien logique entre eux : ils ont pourtant un point commun assez important, leur thématique qui met en scène un naufrage et une tempête que Diderot se plaît à décrire en raison de leur caractère pathétique⁴⁴. Dans ces scènes dramatiques imaginaires, il nous faut encore souligner le rôle du regard : les phrases du passage commencent presque sans exception par « j'ai vu » ou par « je vois », signes infaillibles de la participation de Diderot au spectacle rêvé⁴⁵.

La participation du spectateur a lieu, dans ce cas-là aussi, par le moyen de son identification aux personnages souffrants qui essaient désespérément de se sauver et dont seulement quelques-uns y parviennent : en regardant « toutes ces scènes touchantes », Diderot-spectateur ne peut ni ne veut s'empêcher de verser « des larmes réelles »⁴⁶. On a de nouveau affaire aux « fantômes de passions », dont la représentation émouvante provoque des passions réelles - notamment la compassion - chez le spectateur. Ces visions reconduisent le critique à la digression sur le rêve, digression qu'il a précédemment entamée, puis abandonnée : sa méditation aboutit, par la suite, au passage sur l'expérience du sublime.

C'est sans nul doute en 1765, dans le commentaire du *Corésus et Callirhoé* de Fragonard, que le recours à la fiction onirique - qui compte également parmi les cas-limites des procédés de transgression que Diderot utilise dans ses critiques - atteint son plus haut degré. Conscient du caractère exceptionnel de cette peinture d'histoire - qu'il trouve remarquable avant tout pour l'emploi virtuose du clair-obscur et du coloris -, Diderot adopte une stratégie de description tout à fait particulière⁴⁷. Il ne s'introduit pas cette fois-ci en personne dans la scène de sacrifice mais choisit de la présenter, en tant que son rêve étrange, sous la forme d'un dialogue fictif avec Grimm. L'illusion que le compte rendu est censé procurer au lecteur est soigneusement préparée : elle est présente dès la première phrase, dans laquelle Diderot regrette de ne pas pouvoir parler du tableau, parce que, lors de sa visite, celui-ci n'était plus au Salon⁴⁸. Faute de mieux, il décide de faire part à son interlocuteur (à Grimm, son destinataire explicite et, à la fois, au lecteur, son destinataire implicite) « d'une vision assez étrange », dont il prétend avoir été tourmenté la nuit après une journée où il avait vu des tableaux exposés au Salon le matin et où il avait lu des *Dialogues de Platon* le soir⁴⁹.

⁴⁴ Voir DELON, Michel, « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 15, oct. 1993, p. 31-39.

⁴⁵ S1767, p. 230-231.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁷ A la différence de Diderot, les autres critiques - par exemple Mathon de la Cour - ne sont pas tellement enthousiastes face à la toile de Fragonard et ne lui consacrent que quelques lignes. Cf. MATHON DE LA COUR, *Lettres à Monsieur ****, Troisième Lettre, éd. cit., p. 21.

⁴⁸ S1765, p. 253.

⁴⁹ *Ibid.* Le compte rendu porte un double titre : celui du tableau de Fragonard et, quelques lignes après, un autre, donné par Diderot, l'*Antre de Platon*. Pour l'analyse du texte de Diderot sur le tableau de Fragonard, voir J. STAROBINSKI, *Le Sacrifice en rêve* faisant suite à *Diderot dans l'espace des peintres*, éd. cit., p. 71-99.

A la différence des autres commentaires, ce texte ressemble moins à une description qu'à une narration gouvernée par le principe dialogique. Il est un enchaînement d'images, semblables à des tableaux vivants qui se succèdent d'abord sans aucun lien visible, mais qui s'organisent ensuite et se dirigent vers le moment culminant du récit de Diderot, celui du geste de sacrifice⁵⁰. C'est donc grâce au recours à la fiction de rêve que le critique recompose - ou, si l'on préfère, réinvente - le tableau de Fragonard supprimé au début de son commentaire : sa vision onirique produit, en fin de compte, une composition à tous égards identique à celle du peintre⁵¹. Pour conclure son expérience extraordinaire, il fait dire, à la fin de son compte rendu, ces mots à Grimm : « *Quoi qu'ils [les juges d'un goût sévère] en disent, croyez que vous avez fait un beau rêve et Fragonard un beau tableau*⁵². »

La nature du sujet détermine dans une large part les passions que le spectateur est amené à ressentir devant la toile de Fragonard : le sujet sacrificiel produit chez lui des passions relevant du champ de la pitié. Puisque c'est Diderot qui compose et met en scène les tableaux préparant celui du peintre, on peut supposer qu'ils révèlent ses préférences en matière de passions, tant représentées que censées être éprouvées par le spectateur. Les différentes variantes de la commisération sont loin de constituer le seul type des passions que le critique, en tant que spectateur idéal, se plaît à ressentir : la vue du « *spectacle de joie extravagante, de licence effrénée, d'une ivresse et d'une fureur inconcevable*⁵³ » suscite chez lui un sentiment d'horreur⁵⁴. C'est encore à Grimm, assumant le rôle d'interlocuteur, qu'incombe la tâche de tirer la conclusion : les passions produites par le tableau appartiennent aux émotions cathartiques ; au groupe de la commisération et à celui de l'effroi⁵⁵.

L'évocation des passions cathartiques constitue l'un des thèmes majeurs des textes relevant du champ du discours sur l'art français vers le milieu du dix-huitième siècle : il est susceptible de nous conduire au terme de notre parcours. Pour conclure cet article, qui avait pour objectif l'étude des modalités les plus frappantes de l'entrée de Diderot dans l'espace de la toile, nous trouvons important de souligner que nombre de compositions qui incitent le critique à des techniques de description audacieuses ne sont pas des tableaux d'histoire. Nous avons vu Diderot s'adresser à des figures des peintures de genre et s'introduire dans les paysages ou des peintures de ruines, ce qui prouve éloquemment que ce n'est guère le privilège de la peinture d'histoire, le seul genre que, pour son sujet, les critiques de son temps tiennent pour intéressant, d'amener Diderot à de nouvelles méthodes d'approche des tableaux.

⁵⁰ Le commentaire de Diderot est plein d'allusions à la peinture : il ne cesse d'utiliser des termes comme « tableaux » ou « grande toile » pour les images de son rêve.

⁵¹ La différence peut-être la plus flagrante entre les visions de Diderot et la composition de Fragonard est que les tableaux rêvés par le critique sont tous conçus en noir et blanc. Voir J. CHOUILLET, « La poétique du rêve dans les *Salons* de Diderot », éd. cit., p. 245-256.

⁵² S1765, p. 264.

⁵³ *Ibid.*, p. 256-257.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 260-261.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 262.