

Katalin KOVÁCS

Le principe de la hiérarchie des genres dans les *Salons* de Diderot

Tout au long du XVIII^e siècle, la doctrine de la hiérarchie des genres picturaux occupe un rôle déterminant dans la pensée esthétique tant des théoriciens de l'art que des critiques des *Salons*. Hérité de l'âge classique, notamment de la Préface aux *Conférences* de Félibien¹, ce principe continue à dominer, à l'ère de Diderot, toute réflexion picturale en France, et ni les artistes ni les critiques ne mettent en question sa validité. Ils acceptent d'ordinaire qu'une peinture d'histoire vaut davantage, en raison de son sujet noble, qu'un tableau appartenant à un genre mineur. Même l'exécution la plus parfaite ne suffit pas, à leurs yeux, à ébranler la conviction de la prééminence du sujet de la toile. Cette argumentation repose, dans une large mesure, sur le critère de l'expression des passions : c'est sans nul doute le privilège des compositions mettant en scène des êtres humains, de préférence ayant une situation sociale élevée et exécutant quelque action, de toucher l'âme de leur spectateur en éveillant ses passions.

Diderot accorde, lui aussi, une place particulière au sujet du tableau. Il suffit de comparer, dans ses *Salons*, le nombre des commentaires qu'il consacre aux peintures d'histoire à celui qui concerne les autres genres pour qu'apparaisse son respect du principe de la hiérarchie. Il y a pourtant un autre fait frappant qui se dégage de ses critiques : sa prédilection pour les genres mineurs. Les tableaux que Diderot admire et qui l'incitent à recourir aux techniques de description les plus inhabituelles font partie, le plus souvent, des genres autres que la peinture d'histoire. Dans ces cas-là, les critères qui entrent en ligne de compte lors de son jugement n'ont rien à voir avec le « mérite du sujet » : ils relèvent du domaine du « mérite du faire » ou, si l'on préfère, de l'exécution.

Dans le présent article, nous envisageons de dégager la position de Diderot à l'égard de la hiérarchie des genres picturaux, en nous penchant essentiellement sur l'exposition théorique du principe de la hiérarchie, tel qu'il se manifeste dans les *Essais sur la peinture* et dans le *Salon de 1765*, de même que sur l'analyse de quelques comptes rendus des *Salons*.

Les *Essais sur la peinture*

C'est dans le cinquième chapitre des *Essais sur la peinture* (traitant de la composition) que Diderot évoque de la façon la plus explicite le rapport des genres.

¹ C'est dans la Préface aux *Conférences* que Félibien établit la hiérarchie des genres picturaux, tout en tenant compte d'une part de la nature du sujet représenté (qui se fonde sur une hiérarchie allant du sujet inanimé au sujet animé et humain) et, de l'autre, de la difficulté du travail investi par le peintre. Cf. André FELIBIEN, Préface aux *Conférences*, in Alain MEROT, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIII^e siècle*, Paris, E.N.S.B.A., 1996, pp. 50-51.

Cependant, dans le cas de Diderot, « explicitement » ne veut point dire « systématiquement » : avant d'aborder le sujet de la frontière entre les genres, la critique tourne autour du problème, tout en évoquant des aspects qui renvoient aux concepts majeurs du discours pictural français.

Ainsi, la question par laquelle Diderot aborde la problématique - le degré de difficulté du travail des peintres cultivant des genres différents - rappelle les propos de Félibien dans la Préface aux *Conférences* de l'Académie. C'est à l'égard du peintre des « compositions vastes » qu'il formule d'abord ses exigences : il lui demande des études d'après nature et souhaiterait qu' « un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique » puissent être rendus « avec la même vérité dans tous ses détails qu'une scène domestique de Greuze ou de Chardin »². Tout en songeant à une « grande peinture » avec des détails soigneusement élaborés, le critique abandonne pourtant rapidement ses positions et se hâte de justifier la négligence des détails par le peintre d'histoire³. C'est sur ce point que la question du modèle du peintre entre en ligne de compte : contrairement au peintre de genre qui, « sa scène sans cesse présente sous ses yeux », a le temps de l'étudier dans tous ses détails, « le peintre d'histoire ou n'a jamais vu ou n'a vu qu'un instant la sienne. »⁴. « Créateur d'une nature idéale et poétique », ce dernier tend toujours à l'effet général et porte un mépris envers le peintre de genre, considéré comme un « pur et simple imitateur, copiste d'une nature commune. »⁵. Quant au peintre de genre, il tient, pour sa part, le genre noble pour faux, outré et romanesque, et prétend l'emporter sur le peintre d'histoire en vraisemblance et en réalité⁶.

Il est temps d'explicitier le sens des catégories de peinture de genre et de peinture d'histoire selon Diderot. La question de leur rapport est soulevée dans les *Essais sur la peinture* à deux endroits qui se suivent de près. En s'appuyant sur le parallèle des arts plastiques et de la littérature, Diderot reconnaît d'abord la validité de la division en genres : « Il me semble qu'il y a autant de genres de peinture que de genres de poésie », constate-t-il, en ajoutant pourtant tout de suite que « c'est une division superflue »⁷. Il reprend cette idée quelques lignes plus bas mais, cette fois, il prend soin de l'expliquer. Ce passage occupe une place capitale du point de vue du rapport des genres et mérite donc d'être cité intégralement.

² DIDEROT, *Essais sur la peinture* (texte établi et présenté par G. May ; abrég. EP) et *Salons de 1759, 1761, 1763* (textes établis et présentés par J. Chouillet ; abrég. S1759, S1761 et S1763), Paris, Hermann, 1984, p. 63. C'est de cette édition (abrég. S-I) que nous citons.

³ D. Arasse aborde le principe de la hiérarchie des genres à l'aide d'un système établi sur la pratique du détail : alors que la nature morte permet l'accumulation de détails, la peinture historique ne peut en user que modestement. Daniel ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 48-49.

⁴ EP, S-I, p. 63.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ *Ibid.*, p. 65. Sur les problèmes soulevés par un système de correspondances entre les genres picturaux et poétiques voir René DEMORIS, « Ut poesis pictura ? Quelques aspects du rapport roman-peinture au siècle des Lumières », in *Dilemmes du roman. Essays in honour of G. May*, Stanford French and Italian Studies 65, Anna Libri, 1989, pp. 269-281.

Il me semble que la division de la peinture en peinture de genre et peinture d'histoire est sensée, mais je voudrais qu'on eût un peu plus consulté la nature des choses dans cette division. On appelle du nom de peintres de genre indistinctement et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique ; Tesniere, Wowermans, Greuze, Chardin, Loucherbourg, Vernet même sont des peintres de genre. Cependant je proteste que le Père qui fait la lecture à sa famille, le Fils ingrat et les Fiançailles de Greuze, que les Marines de Vernet qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire que les Sept Sacrements du Poussin, la Famille de Darius de le Brun, ou la Susanne de Vanloo⁸.

Diderot entre dans le vif du sujet en faisant allusion à la bipartition des genres picturaux qu'il suppose sensée, et dont il ne remet pas en cause le fondement théorique. Pourtant, la seconde proposition de la phrase est introduite par le terme « mais », marquant l'intention du critique de rectifier la théorie de la division de la peinture en genres. Diderot se montre apparemment insatisfait du contenu traditionnel de ces catégories et se demande si la classe relativement vaste de la peinture de genre qui englobe la représentation d'objets aussi différents que les fleurs, les fruits, les animaux et les scènes de la vie domestique, n'est pas trop hétérogène. La solution qu'il propose est de retracer la ligne de partage entre les deux genres et d'élargir, par là même, le champ de la peinture d'histoire⁹.

Chez Du Bos, l'opposition entre les genres consistait en la séparation du seul genre noble, la peinture d'histoire, de tous les autres, qualifiés de mineurs¹⁰. C'est, en quelque sorte, le renversement de ce rapport qu'opère Diderot : tout en conservant le principe binaire du partage des genres, il range les sujets de marine de Vernet et les scènes domestiques de Greuze parmi les tableaux d'histoire. Ainsi se dessine la possibilité d'une peinture d'histoire qui dépasserait largement l'acception traditionnelle de cette catégorie. Celle-ci se limitait à une peinture dont les sujets étaient empruntés à l'histoire, à la religion ou à la mythologie, donc aux textes préexistants. La peinture d'histoire, telle que Diderot l'entend, s'appuierait en revanche sur une histoire puisée dans les « scènes de la vie commune et domestique », autrement dit sur des textes potentiels, des textes à inventer à partir de la référence picturale. Elle a donc l'avantage de se prêter à une lisibilité facile et immédiate qui ne nécessite aucune connaissance préalable de la part du spectateur. Pour examiner le principe qui est à l'origine du système binaire des genres selon Diderot, il faudrait reprendre les *Essais* :

⁸ EP, S-I, pp. 66-67.

⁹ Le terme « histoire » dans la terminologie picturale se voit assigner deux sens : il se réfère à un sujet noble et puisé dans quelque source littéraire mais aussi à l'acte de raconter une histoire, donc au critère de narrativité. C'est essentiellement dans ce deuxième sens que Diderot emploie le terme.

¹⁰ La valorisation exclusive du « mérite du sujet », au détriment du « mérite de l'exécution », fonde chez l'abbé Du Bos un système binaire des genres où seule la peinture d'histoire est tenue pour noble. Cf. abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, E.N.S.B.A., 1993.

Voici ce que c'est. La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte ; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie.¹¹

L'interrogation sur la « nature des choses » conduit Diderot à la notion de la Nature sur laquelle repose son argumentation. Comme il a l'intention d'en finir, une fois pour toutes, avec le problème des genres, il fait appel à la présence ou l'absence du caractère animé de la représentation : cette dernière comprend, d'une part, les objets immobiles et non vivants et, d'autre part, les êtres vivants, sentants et pensants.

Bien qu'au premier abord, la solution de Diderot paraisse être logique, nous sommes tentés de nous demander si la querelle des genres était, par là, réellement finie. En guise de réponse, nous pouvons suggérer que, si Diderot avait poussé sa théorie jusqu'à son terme et s'il en avait fait un usage systématique dans ses critiques des *Salons*, les conséquences en auraient été suffisamment périlleuses. Si ayant affaire au sujet humain et ayant éventuellement une histoire à raconter, tous les tableaux appartenaient au genre noble, celui-ci comporterait une multitude de sous-genres, tels que le portrait, la scène de genre et le paysage animé. Si ces genres faisant partie, selon l'usage établi, de la peinture de genre étaient ainsi groupés sous l'étiquette de la peinture d'histoire, quel serait le sort de la peinture de genre redéfinie par Diderot ? Selon toute vraisemblance, elle serait réduite à la seule nature morte (et au paysage inanimé), à l'échelon le plus bas de la hiérarchie traditionnelle des genres, au niveau de la pratique des peintres s'occupant, au dire de Diderot, « des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes ».

Néanmoins, devant de telles conséquences, le critique abandonne ses positions à peine acquises, « en laissant aux mots les acceptions reçues »¹². Il se rétracte et revient au point de départ de sa réflexion, à la question de la difficulté propre à la peinture de genre (cette fois-ci entendue dans le sens traditionnel), différente de celle de la peinture d'histoire. Diderot tâche d'écarter l'idée reçue de la plus grande facilité des genres mineurs et essaie de prouver que les difficultés de la peinture de genre ne sont guère moindres que celles de la peinture d'histoire, mais seulement d'une nature différente¹³.

Mais en laissant aux mots les acceptions reçues, je vois que la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la peinture historique ; qu'elle exige autant d'esprit, d'imagination, de poésie même ; égale science de dessin, de la perspective, de la couleur, des ombres, de la lumière, des caractères, des passions, des expressions, des draperies, de la composition ; une imitation plus stricte de la

¹¹ EP, S-I, p. 67.

¹² *Ibid.*

¹³ Sur cette même question, cf. également le peintre Tocqué : « Mais souvent on se trompe en croyant trouver moins de difficulté dans un genre que dans un autre. Chaque talent a les siennes lorsqu'on veut l'exercer de manière à se faire un nom. » TOCQUE, *Discours sur le genre du portrait* (1750), avant-propos et notes par A. Doria, Paris, J. Schemit, 1930, pp. 13-14.

*nature, des détails plus soignés ; et que nous montrant des choses plus connues et plus familières, elle a plus de juges et de meilleurs juges.*¹⁴

Dans cette citation, Diderot prend clairement position en faveur de la peinture de genre qu'il tente de revaloriser par rapport à la peinture d'histoire. Il affirme que la représentation des « scènes de la vie commune et domestique » demande à l'artiste le même talent et les mêmes connaissances que la peinture des sujets historiques. Il attire l'attention sur l'avantage majeur de la peinture de genre : elle montre des événements familiers avec l'univers quotidien du spectateur. Un peu plus loin, dans le chapitre qui clôt les *Essais sur la peinture*, il est tout à fait clair à ce sujet : il affirme que le secret de l'art est de « présenter des objets d'un grand intérêt, des pères, des mères, des femmes, des enfants »¹⁵. En fin de compte, Diderot voit le trait distinctif majeur séparant les deux genres en ce que « la peinture d'histoire demande plus d'élévation, d'imagination peut-être, une autre poésie plus étrange ; la peinture de genre, plus de vérité » mais aussi « quelque étincelle de génie »¹⁶. Il affirme par là la possibilité de rapprocher la peinture de genre de la peinture d'histoire en réhabilitant la première.

Toutefois, l'idée du rapprochement des genres concerne également la nature morte. Vers la fin du chapitre des *Essais sur la composition*, Diderot évoque la possibilité d'effacer la seule frontière qu'il a gardée entre les genres. Il exprime son souhait de voir, par exemple, autour d'un vase « une danse d'enfants, les joies du temps de la vendange, une bacchanale » ; de même, il aimerait transformer les anses du vase en « deux serpents entrelacés »¹⁷. Le motif du serpent conduit Diderot à la conclusion suivante : « Mais il faudrait savoir animer les choses mortes ; et le nombre de ceux qui savent conserver la vie aux choses qui l'ont reçue, est facile à compter »¹⁸. La voie ouverte par cette conception mènerait certainement à de lourdes conséquences, puisque la nature morte rendue animée appartiendrait à la nature « sensible et vivante », en un mot, aux peintures d'histoire selon Diderot. De là, il ne reste qu'un pas à franchir jusqu'au fantasme d'une catégorie de peinture de genre, vidée d'éléments... Toutefois, cette idée dépend de trop de facteurs hypothétiques et, à l'exception du seul Chardin, qui peint plus parfaitement la chair que les peintres des sujets nobles, Diderot ne connaît aucun peintre de la nature inanimée qui serait capable de remplir ses exigences¹⁹.

Le temps est venu de conclure la présentation théorique de la question du rapport des genres dans les *Essais sur la peinture*. Bien qu'en élargissant le champ de la peinture d'histoire, Diderot ait proposé le déplacement de la ligne de partage séparant les genres, ce mouvement s'opère à l'intérieur d'un cadre préétabli, hérité de la doctrine classique de la théorie picturale. Après cela, nous trouvons plus pertinent de parler dans le cas de Diderot moins de hiérarchie des genres, que de

¹⁴ EP, S-I, p. 67.

¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ « Et ce Chardin, pourquoi prend-on ses imitations d'êtres inanimés pour la nature même ? C'est qu'il fait de la chair quand il lui plaît. » *Ibid.*, p. 24.

division de la peinture en deux catégories majeures, en peinture de genre et en peinture d'histoire. La solution proposée par Diderot se fonde sur le critère de la présence ou l'absence de l'âme, donc sur le caractère inhérent aux sujets représentés. Par le fait que Diderot tienne solidement au principe binaire des genres picturaux, ses idées s'inscrivent dans l'orientation générale de la pensée esthétique de son époque²⁰. Pourtant, au lieu de nous engager dans une étude comparative de l'attitude de Diderot et de celle des critiques contemporains, nous nous proposons d'examiner sa position à l'égard de la même problématique dans le *Salon de 1765*.

Le *Salon de 1765*

Parmi les *Salons* de Diderot, c'est essentiellement celui de 1765 qui contient des remarques concernant l'exposition théorique du rapport des genres picturaux. Puisque ces observations s'y trouvent exprimées le plus souvent d'une façon éparpillée, nous les rassemblerons pour les comparer aux énonciations des *Essais sur la peinture*.

La première question qui se pose touche à l'attitude de Diderot, qui tente de redéfinir les domaines respectifs de genres différents. Bien que le *Salon de 1765* contienne une phrase qui semble être prometteuse à cet égard, elle ne l'est qu'à première vue. En réalité, Diderot n'y fait qu'esquisser la possibilité d'une division : « La peinture se divise en technique et en idéale, et l'une et l'autre se sousdivise en peinture en portrait, peinture de genre et peinture historique »²¹. N'étant point suivi de quelque éclaircissement, ce passage ne fait que renforcer la confusion concernant la division des genres. Au lieu de la bipartition exposée dans les *Essais*, Diderot parle de la tripartition de la peinture et complète le paradigme des deux genres fondamentaux par un troisième, le portrait. Vu que cette idée n'est développée nulle part ailleurs dans les *Salons*, nous pensons plus utile de la laisser de côté et de nous tourner vers les passages portant sur le rapport de la peinture d'histoire et de la peinture de genre.

La question qui se pose ensuite est la suivante : y a-t-il des endroits dans les *Salons* où Diderot utilise les catégories de peinture d'histoire et de peinture de genre conformément à sa définition dans les *Essais sur la peinture* ? Dans le *Salon de 1765*, méditant devant les compositions de Chardin, il constate que la peinture « qu'on appelle de genre devrait être celle des vieillards ou de ceux qui sont nés vieux ; elle ne demande que de l'étude et de la patience, nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité, et puis c'est tout »²². Le critique entend assurément dans ce passage par peinture de genre la représentation de la nature inanimée : cette conception du « genre des vieillards » diffère de celle qui a été exposée dans les *Essais*. C'est dans le même ordre d'idées qu'il remarque, au

²⁰ Voir Pierre ROSENBERG, « Diderot critique d'art conformiste », *Revue de l'Art*, n° 66, 1989, pp. 5-8.

²¹ DIDEROT, *Salon de 1765* (édition critique et annotée, présentée par E. M. Bukdahl et A. Lorenceau ; abrégé. S1765), Paris, Hermann, 1984, p. 285. Cette édition (abrégé. S-II) sera notre édition de référence.

²² *Ibid.*, p. 118.

sujet du modèle du peintre de la nature inanimée, que ses « objets ne changent point sous les yeux de l'artiste, tels il les a vus un jour, tels il les retrouve le lendemain »²³.

Quant à la peinture d'histoire, la réflexion sur le caractère souvent schématique des figures porte Diderot à imaginer ce qui se passerait si l'on ne voyait plus de personnages empruntés à la mythologie ou à l'histoire religieuse sur les toiles. Dans ce cas-là, dit-il, « nous en serions réduits à l'histoire et aux scènes publiques ou domestiques de la vie, et peut-être n'y aurait-il pas grand inconvénient »²⁴. Aussi sa déclaration n'est-elle guère surprenante : « Je ne rougirai pas d'avouer que les *Fiançailles* de Greuze m'intéressent plus que le *Jugement de Pâris* »²⁵. Ce passage où le terme « histoire » se réfère également aux sujets des scènes de la vie quotidienne, fait écho aux *Essais*. C'est le signe évident de la tendance du rapprochement de la peinture d'histoire et de la peinture de genre, entendues cette fois-ci dans le sens traditionnel, rapprochement qui peut s'opérer par deux moyens essentiels. Il s'agit d'élever la peinture de genre grâce au choix d'un sujet capable de captiver l'intérêt du spectateur. Diderot est on ne peut plus clair sur ce point quand il prétend être davantage intéressé par les scènes de genre, à la manière de Greuze, que par les sujets historiques ou mythologiques.

Le rapprochement des deux catégories picturales peut également s'opérer du côté du genre noble. Pour l'attitude typique des peintres d'histoire - leur tendance à un effet d'ensemble frappant au prix de la négligence des détails -, les propos sur Deshayes (par lesquels Diderot rend hommage au peintre décédé en 1765) sont révélateurs. Tout en affirmant que l'artiste « sacrifiait sans balancer les détails à l'ensemble »²⁶, il lui pardonne pourtant « les incorrections et les formes outrées »²⁷ en raison de son exécution excellente. En revanche, il est moins indulgent avec Hallé dont il trouve l'*Empereur Trajan* plein d'incorrections de dessin. Cela le conduit à une sortie violente contre les peintres d'histoire : « Les peintres d'histoire traitent ces menus détails de bagatelles, ils vont aux grands effets ; cette imitation rigoureuse de la nature les arrêtant à chaque pas, éteindrait leur feu, étoufferait leur génie : n'est-il pas vrai, Monsieur Hallé ? »²⁸ Selon toute vraisemblance, Diderot veut que les peintres de sujets nobles se donnent la peine de soigner les détails de leurs tableaux. C'est dans la même veine qu'il exprime, en 1767, son désir de voir introduit « un bas-relief d'une grande force, dans une composition historique », car le peintre s'imposait, par là, « la nécessité d'achever l'ouvrage avec la même vérité et le même effet »²⁹. L'exécution soignée des détails dans une peinture d'histoire ne ferait qu'ajouter au mérite de la composition.

²³ *Ibid.*, p. 122.

²⁴ *Ibid.*, p. 88.

²⁵ *Ibid.* Le *Jugement de Pâris* dont il s'agit correspond probablement, selon la note de l'édition Hermann, au tableau exposé par le peintre Pierre au Salon de 1761.

²⁶ S1765, S-II, p. 103.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 68.

²⁹ A propos d'*Un Crucifix de bronze* de Roland de la Porte. 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. 296.

En dépit de ces tendances du rapprochement des différentes catégories picturales, la terminologie de Diderot s'inscrit dans le vocabulaire traditionnel de la peinture : il entend par le terme « histoire » généralement la peinture d'histoire et par le terme « genre » les scènes de genre. Par ailleurs, Diderot n'admet que rarement qu'un artiste spécialisé en nature morte soit également capable de représenter les sujets vivants. Il suffit de citer l'exemple du peintre Bachelier : Diderot ne cesse de lui répéter qu'il devrait retourner à la représentation de fleurs et d'animaux au lieu de s'aventurer dans la peinture d'histoire³⁰. De même, il ne croit guère qu'un peintre de genre (entendu dans le sens traditionnel) puisse exécuter un bon tableau d'histoire.

Le tableau d'histoire d'un peintre de genre

Bien qu'en 1767, Diderot ne doute pas que Greuze qui maîtrise suffisamment la « partie idéale » de son genre, soit capable de traiter une matière historique, d'exposer « sur la toile, la mort de Henri IV » ou de montrer « le jacobin qui enfonce le couteau dans le ventre à Henry III »³¹, il change radicalement d'avis sur la composition historique de Greuze, présentée au Salon de 1769.

Il condamne le tableau d'histoire intitulé *L'empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner*, en premier lieu à cause de l'inconvenance des caractères : « Le Septime Sévère est ignoble de caractère ; il a la peau noire et basanée d'un forçat ; son action est équivoque »³². La figure de Caracalla n'est pas non plus épargnée : Diderot la trouve « plus ignoble encore que son père, c'est un vil et bas coquin ; l'artiste n'a pas eu l'art d'allier la méchanceté avec la noblesse »³³. L'indignation de Diderot ne manque pas de surprendre dès que l'on considère que la peinture de Greuze respecte scrupuleusement le texte historique et représente des têtes copiées d'après les médailles : le critique lui-même note que le « Caracalla est fait d'après l'Antonin »³⁴. Cependant, Diderot trouve que Greuze n'a pas su surmonter les difficultés qu'une telle tâche lui avait imposées : son jugement, sans doute trop sévère, ne contient que des reproches. Le défaut majeur consiste, selon Diderot, dans l'expression des figures quotidiennes, ainsi que dans la « psychologisation » excessive des traits de leur visage. C'est pourquoi le critique appelle Greuze, qu'il considère par ailleurs comme « le plus habile homme du monde », un « ignorant lorsqu'il tente une chose qu'il n'a jamais faite »³⁵. Il affirme par là que la faute majeure de Greuze est d'avoir transgressé la ligne de partage séparant la peinture d'histoire et la peinture de genre.

³⁰ Cf. par exemple le S1765, S-II, p. 105.

³¹ S1767, S-III, p. 131.

³² *Ibid.*, p. 88.

³³ *Ibid.*, pp. 88-89.

³⁴ DIDEROT, *Salons IV. Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781* (textes établis et présentés par E. M. Bukdahl, M. Delon, D. Kahn, A. Lorenceau ; abrég. S1769, S1771, S1775 et S1781), Paris, Hermann, 1995, p. 89. C'est de cette édition (abrég. S-IV) que nous tirons nos citations. Voir Jean SEZNEC, « Diderot et l'affaire Greuze », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1966, pp. 339-356.

³⁵ S1769, S-IV, p. 89.

*Greuze est sorti de son genre. Imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique. Son Caracalla irait à merveille dans une scène champêtre et domestique ; ce serait dans un besoin le frère de ce grand garçon qui écoute debout ce Vieillard qui fait la lecture à ses enfants.*³⁶

Tout au long de ses commentaires des *Salons*, Diderot exprime sa conviction de l'infériorité de la peinture de genre à la peinture d'histoire. Lors de son jugement du *Septime Sévère* de Greuze, il déclare qu'« on a relégué dans la classe des peintres de genre les artistes qui s'en tiennent à l'imitation de la nature subalterne et aux scènes champêtres, bourgeoises et domestiques, et qu'il n'y a que les peintres d'histoire, qui composent l'autre classe »³⁷. Des aveux témoignant de sa préférence des *Fiançailles* de Greuze aux compositions historiques lui échappent parfois, mais il est fermement attaché à la distinction des sujets d'histoire domestique et des sujets puisés dans l'Histoire.

Même si théoriquement, Diderot semble encourager les peintres à franchir la frontière entre les genres picturaux et à s'élever à une place supérieure sur l'échelle hiérarchique, son attitude, en pratique va dans le sens inverse. Paradoxalement, le même critique que nous avons vu suggérer à son peintre de genre préféré d'attaquer enfin un sujet noble, devient impitoyable lorsqu'il voit Greuze sortir de son genre original et exécuter une peinture d'histoire inhabituelle. Par la condamnation du tableau péchant contre la hiérarchie officielle des genres, Diderot agit à l'encontre de ses propres principes formulés dans les *Essais sur la peinture*. Il refuse la conception effectivement novatrice de Greuze qui aurait pourtant pu se frayer un chemin vers une voie originale de la peinture d'histoire, en s'appuyant sur la lisibilité parfaite du langage du corps.

³⁶ *Ibid*

³⁷ S1769, S-IV, pp. 84-85.