

L'expression de l'incertitude dans les *Salons* de Diderot

Erzsébet PROHÁSZKA

Les débuts de la critique d'art, ce genre si typiquement français, datent de la première moitié du XVIII^e siècle. Pourtant, ce ne sont pas les tout premiers critiques, initiateurs de ce genre et auteurs des brochures souvent anonymes (comme La Font de Saint-Yenne), qui ont fait s'épanouir la critique d'art. C'est en effet à partir des *Salons* de Diderot que la critique d'art en France est devenue un genre littéraire à part entière¹. En ce qui concerne les caractéristiques de ce nouveau genre, il ne suit pas de règles à l'époque de sa constitution. Faute de critères de jugement préétablis, les critiques d'art s'appuient avant tout sur leurs émotions, ce qui explique que leurs écrits sont souvent très subjectifs et que leur formulation témoigne également de cette hésitation. L'objectif du présent article est de relever l'incertitude et l'hésitation dans les commentaires des *Salons* de Diderot qu'il a exécutés au regard des peintures de Greuze. À ce propos, nous présentons premièrement la place de la critique d'art parmi les différents types de discours sur l'art de l'époque classique.

Le commencement de l'écriture sur l'art en France date de 1666, lorsque fut publié le premier volume des *Entretiens* d'André Félibien. Félibien y présente sous forme de dialogue les vies des peintres les plus connus à l'époque, commente quelques-unes de leurs œuvres et offre des réflexions importantes concernant la théorie de l'art. Il apprécie surtout les artistes italiens et, parmi les peintres français, il met en avant l'œuvre de Poussin. Il établit une « règle » selon laquelle on ne peut parler que des artistes déjà décédés. Quant à Roger de Piles, l'autre théoricien de l'art classique le plus important à côté de Félibien, il fait publier son ouvrage intitulé *Abrégé de la vie des peintres* en 1699 selon cette même règle². Pourtant, ces deux écrits sont encore bien loin de la critique d'art car ils traitent des peintres du passé et s'attardent plutôt sur leur vie. Il est pourtant vrai que Félibien et Roger de Piles ont considérablement renouvelé et modifié ce genre d'origine italienne puisqu'ils examinent à côté des vies des artistes quelques-unes de leurs œuvres, ce qui est une caractéristique unique à l'époque.

La critique d'art comme genre à part se développe à propos des expositions des Salons³. Les expositions ont une grande importance car jusque-là le public ne pouvait regarder les peintures contemporaines que dans les églises⁴. Le Salon devient alors un événement considérable. De plus, à partir du début du XVIII^e siècle, il est l'objet d'une critique spécialisée, car il offre aussi l'occasion pour les ama-

¹ LAVEZZI, Élisabeth, *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, Paris, Hermann, 2009, p. 16–21.

² FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens I et II)*, éd. René Démoris, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 9–33.

³ La première exposition de l'Académie royale de peinture et de sculpture, instituée en 1663, est organisée en 1673 à l'initiative de Colbert. En 1699, les expositions s'installent au Salon du Louvre. De 1737 à 1748, elles deviennent annuelles puis redeviennent bisannuelles de 1748 à 1791.

⁴ LAVEZZI, Élisabeth, *Op. cit.*, p. 7.

teurs, de plus en plus nombreux, d'accéder aux collections royales, exceptionnellement ouvertes au public durant une journée. La régularité des expositions de l'Académie royale entraîne le développement du genre de la critique d'art. Il est important de noter le fait qu'en 1715, après la mort de Louis XIV, le centre de la vie culturelle se déplace de Versailles à Paris. Ainsi, la peinture peut toucher des couches sociales de plus en plus variées. Toutefois, au début du XVIII^e siècle, la critique d'art est encore orale, on ne peut alors lire en matière picturale que des vies d'artistes, des réflexions et des études théoriques. La première critique moderne imprimée, qui parle des ouvrages artistiques contemporains, ne paraît qu'en 1747 lorsque La Font de Saint-Yenne fait publier ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746. Son ouvrage est crucial dans l'histoire de la pensée esthétique française, puisqu'il marque la naissance d'un nouveau genre littéraire. Son originalité réside dans le fait qu'il évite d'écrire la biographie des peintres ainsi que sur la théorie de la peinture et qu'il analyse des tableaux contemporains⁵. La Font de Saint-Yenne est amateur, au sens strict du terme : il juge des tableaux et des sculptures selon son « sentiment », autrement dit, il s'appuie sur son jugement subjectif lors de l'appréciation des œuvres exposées.

Dans la constitution de la critique d'art en France, l'autre pas décisif revient à Diderot : c'est en effet grâce à Diderot que ce nouveau genre a pu s'élever au niveau des autres genres littéraires. C'est en 1759 que Friedrich Melchior Grimm charge Diderot de rendre compte du Salon, afin d'alimenter une revue copiée à la main : *La Correspondance littéraire*, dirigée par Grimm⁶. Les commentaires de Diderot prennent chaque fois la forme d'une lettre adressée à Grimm, et celui-ci y insère pour ses lecteurs de nombreux commentaires. Les comptes rendus de Diderot, qui constituent de gros volumes, ont été appelés *Salons*, du nom du lieu des expositions. Avant d'analyser les écrits de Diderot consacrés à Greuze, nous trouvons utile de présenter le principe de la hiérarchie académique – qui influence largement la conception de Diderot – pour mieux comprendre ses textes.

C'est André Félibien qui a codifié ce principe dans sa préface aux *Conférences* de l'Académie : il place la peinture d'histoire avec ses sujets allégoriques en haut de l'échelle des genres, alors que tous les autres genres se situent en bas⁷. La

⁵ HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 132–136.

⁶ Entre 1753 et 1759 (date du premier *Salon* de Diderot) 1753, c'est Grimm qui se charge de la critique d'art pour la revue.

⁷ « Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres [...] ». FÉLIBIEN, André, « Préface » aux *Conférences* de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667, in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle* (éd. établie par Alain Mérot), Paris, ENSB-A, 1996, p. 50-51. Il est notable que Félibien distingue hiérarchiquement les catégories et les sujets différents sans pour autant utiliser le terme de « genre ». Voir ARASSE, Daniel, « Sept réflexions pour la

peinture d'histoire n'est pourtant pas une catégorie homogène car elle comprend les tableaux à sujets religieux, mythologiques ou historiques qui doivent être porteurs d'un message moral. Viennent ensuite, en valeur décroissante : les scènes de la vie quotidienne, dites scène de genre, les portraits, puis le paysage et enfin la nature morte. On passe en fait du genre qui exige le plus d'imagination et de créativité – et pour lequel il faut plus de talent – à ceux qui sont considérés comme de la copie pure du réel. Il est vrai que Félibien ne mentionne pas directement la scène de genre, il y fait cependant implicitement allusion (« en peignant des figures humaines »). Le critère de la représentation de l'homme n'est pourtant pas propre aux seuls portrait et genre historique : il caractérise également la peinture de genre. D'après la préface de Félibien, les théoriciens classiques ont placé la scène de genre au-dessous de la peinture d'histoire sur l'échelle de la hiérarchie picturale. Bien que ce principe reste fortement dominant même au cours du XVIII^e siècle, Diderot donne des descriptions très détaillées sur des tableaux appartenant à des genres mineurs et plus particulièrement sur des peintures de genre qui – selon les théoriciens d'art de son temps – ne nécessitent pas l'imagination de l'artiste. L'objet des scènes de genre est un état de la nature qui peut par conséquent être copié alors que les scènes historiques reposent sur un modèle imaginaire et, par là, exigent davantage l'imagination de l'artiste, car elles représentent un événement du passé historique ou mythologique. En principe, Diderot admet cette thèse, pourtant, il se plaît à donner de longues descriptions sur les peintures qualifiées d'inférieures, créant souvent une histoire autour d'elles.

Ces histoires mettent en scène, pour la plupart des cas, des événements fictifs : Diderot s'appuie sur son imagination et utilise des expressions comme « peut-être », « il a l'air », « sembler ». Par la suite, nous essayerons de comprendre pourquoi il place ces « éléments d'hésitation » dans ses critiques des peintres de genre.

Lorsque Diderot écrit des critiques, il reste avant tout écrivain. Il inaugure un espace nouveau dans la littérature, et définit la tâche du critique : ce n'est pas seulement de décrire les œuvres exposées au Salon, mais aussi d'en suggérer la qualité littéraire et stylistique par ses propres moyens d'écrivain. Dans son ouvrage intitulé *Genèse de l'esthétique française moderne*, Annie Becq affirme que « Diderot propose même de ne pas négliger les rapprochements bizarres qu'établissent les rêves, dont les libres associations ont peut-être aussi à voir avec la démarche essentielle de l'interprétation du savant⁸. » Effectivement, les critiques de Diderot sont souvent semblables aux rêves, car il hésite – ou fait semblant d'hésiter – lorsqu'il décrit une peinture. Cette illusion de rêve se retrouve la mieux développée dans la critique d'un tableau d'histoire, le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard. Il présente cette peinture sous forme d'un dialogue avec Grimm mais celui-ci est en effet imaginaire et Diderot fait semblant de lui raconter son rêve. Il prétend ne pas avoir vu le tableau en question : « Il m'est impossible, mon ami, de vous entretenir de ce

préhistoire de la peinture de genre », in *Majeur et mineur ? Les hiérarchies en art*, sous la dir. de G. Roque, Nîmes, J. Chambon, 2000, p. 33–51.

⁸ BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice. 1680–1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 660.

tableau ; vous savez qu'il n'était plus au Salon, lorsque la sensation générale qu'il fit, m'y appela⁹. » Il affirme raconter une vision qu'il dit avoir vu dans son rêve :

Mais pour remplir cet article Fragonard, je vais vous faire part d'une vision assez étrange dont je fus tourmenté la nuit qui suivit un jour dont j'avais passé la matinée à voir des tableaux et la soirée à lire quelques *Dialogues* de Platon.¹⁰

Il commence sa description avec le verbe « sembler », qu'il utilise également plusieurs fois dans la suite de l'article¹¹. Il prétend avoir imaginé la scène et raconte les événements du tableau avec une certaine hésitation, comme s'il ne se souvenait pas exactement de son rêve. Nous pourrions alors nous demander pourquoi il recourt à cette méthode de description. Le rêve est souvent une illusion, il met en scène un monde qu'on voudrait atteindre et où on voudrait vivre. En recourant à la fiction d'un rêve, Diderot peut exploiter son imagination à son gré, sans s'occuper des critères de la vraisemblance et de la bienséance.

Pour ce qui est de notre thème principal, à savoir la critique des peintures de genre, Diderot y a également souvent l'air de ne pas bien se souvenir des événements, même si en réalité, c'est bien lui qui les invente, et qui crée des histoires autour des scènes. Les descriptions que Diderot offre à propos des scènes de genre ressemblent à celles qu'il écrit à propos des peintures d'histoire, car il dote les peintures de genre des propriétés qui sont – selon des théoriciens de l'art de l'époque – des qualités des peintures d'histoire : elles racontent des événements, les protagonistes des tableaux représentent des passions. Tout se passe comme si Diderot voulait élever la peinture de genre à un niveau supérieur, niveau où se trouve à l'époque seule la peinture d'histoire¹².

Diderot suit cette méthode lors de la description de *L'Accordée de Village* de Greuze. Dès le début de sa critique, il parle d'un sentiment inexplicable qui le touche en regardant le tableau : « Le sujet est pathétique, et l'on se sent gagné d'une émotion douce en le regardant¹³. » Il donne une description détaillée des protagonistes et des objets de la peinture et, ensuite, examine de plus près les personnages et essaie de deviner leurs pensées d'après l'expression de leur visage. Il écrit par exemple sur le notaire : « Il a bien l'air un peu matois et chicanier, comme il convient à un paysan de sa profession¹⁴. » Il n'affirme en effet rien de sûr en ce qui concerne la personnalité du protagoniste, mais tente seulement de deviner ses qualités

⁹ DIDEROT, Denis, *Salons 1765*, in *Œuvres*, tome IV, Esthétique-Théâtre, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 423. (Désormais : *Œuvres*.)

¹⁰ DIDEROT, Denis, *Op. cit.*, p. 423. Sur l'analyse du tableau de Fragonard voir STAROBINSKI, Jean, *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de *Le sacrifice en rêve*, Paris, RMN, 1991.

¹¹ « Il me *sembla* que j'étais renfermé dans le lieu qu'on appelle l'antre [...] il me *semblait* même qu'on regardait de mauvais œil [...] je le remarquai, et il me *sembla*, dans le cours de mon rêve ». DIDEROT, *Salons 1765*, in *Op. cit.*, p. 423–425.

¹² DÉMORIS, René, « Peinture, sens, et violence au siècle des Lumières : Fénelon, Du Bos, Rousseau », in *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, éd. Gisèle Mathieu-Castellani, PUV, 1994. <http://www.fabula.org/colloques/document630.php>, site consulté le 10/01/2010.

¹³ DIDEROT, Denis, *Salons 1761*, in *Œuvres*, p. 232.

¹⁴ *Ibid.*, p. 233.

en s'appuyant sur son expérience de vie et sur le caractère du visage du notaire. Il décrit de la même façon le chef de la famille :

Le père est un vieillard de soixante ans [...] Il a un air de bonhomie qui plaît. [...] Les bras étendus vers son gendre, il lui parle avec une effusion de cœur qui enchante. Il semble lui dire : « Jeannette est douce et sage, elle fera ton bonheur, songe à faire le sien », ou quelque autre chose sur l'importance des devoirs du mariage... Ce qu'il dit est sûrement touchant et honnête.¹⁵

Diderot émet ses hypothèses à partir de l'apparence physique et l'attitude du père. Il improvise tout un dialogue d'après les gestes des personnages, cependant, l'incertitude y est toujours présente : le verbe « sembler » montre que l'écrivain n'est pas tout à fait convaincu de ce qu'il écrit. De même, il présente les autres personnages avec une certaine hésitation : « il en a l'air pénétré »¹⁶, dit-il en rapport avec le fiancé lorsque le père lui adresse la parole, ou bien quand il essaie de deviner le dialogue entre les deux servantes : « [elles] semblent dire d'attitude et de visage : Quand est-ce que notre tour viendra¹⁷ ? ».

La peinture est silencieuse par son essence même et, contrairement aux œuvres littéraires, les tableaux ne parlent pas. C'est pourtant le titre et l'image peinte à l'aide desquels la peinture peut raconter une histoire. Les peintures d'histoire se basent, pour la plupart des cas, sur des documents historiques ou religieux qui racontent les événements que le peintre a l'intention de représenter et, à la base desquels le critique peut verbaliser la toile. Par contre, dans le cas des scènes de genre, le critique d'art n'a pas de tels moyens pour rendre intelligible le tableau. Les scènes de genre sont avant tout anecdotiques car elles mettent en scène des personnages tirés du quotidien. Dans ce cas-là, Diderot compense ce « mutisme » de la peinture par le fait qu'il relate des événements en les illustrant par des dialogues. Ce faisant, il rend compte souvent de ces incertitudes. La question suivante qu'il se pose à la fin de sa description est un bon exemple de son hésitation : « Cette sœur aînée, est-ce une sœur, ou une servante ? »¹⁸.

Il nous semble que l'idée d'Ernst Cassirer qu'il formule dans son livre intitulé *La philosophie des Lumières* pourrait concerner aussi la démarche critique de Diderot à propos des scènes de genre, lorsqu'il parle de la raison *esthétique* :

[...] non seulement elle supporte une certaine marge d'*indétermination* mais elle l'exige et la provoque, car l'imagination esthétique ne s'enflamme et ne se développe qu'en présence de ce qui n'est pas encore pleinement déterminé, pas tout à fait pensé jusqu'au bout. Il ne s'agit pas ici de simple contenu de la pensée et de sa vérité objective mais du *déroulement* de la pensée [...] Ce n'est pas le simple résultat, mais la manière dont il est obtenu, le fait même de résulter qui est ici décisif.¹⁹

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 234.

¹⁸ *Ibid.*, p. 235.

¹⁹ CASSIRER, Ernst, *La philosophie des Lumières*, trad. Pierre Quillet, Paris, Fayard, 1966, p. 296.

La notion d'imagination esthétique peut être également appliquée aux critiques d'art de Diderot. Nous trouvons important d'insister dans le cas de Diderot également sur la « marge d'indétermination » exigée par les commentaires du critique de même que sur le processus de la formulation de ses comptes rendus qui est parfois aussi (sinon plus) important que le résultat, le texte même des *Salons*. Le genre de la critique d'art se laisse, en effet, « saisir dans le devenir même de son élaboration, lorsqu'elle doute et cherche, lorsqu'elle renverse et construit. »²⁰ Nous avons l'impression que, tout au long du commentaire, Diderot réfléchit à haute voix, comme si la description de *l'Accordée de Village* n'était pas la version finale. Nous imaginons que nous assistons au processus de la formation de son écrit.

Nous retrouvons cette incertitude dans d'autres commentaires de Diderot également : par exemple dans celui qu'il a exécuté à propos de *La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze que nous allons examiner de plus près. La peinture en question diffère des scènes de genre habituelles puisqu'elle ne représente qu'un seul personnage, une fille alors que les peintures de genre mettent en scène le plus souvent plusieurs figures sur la scène. En plus, on ne peut pas la classer parmi les portraits non plus car les portraits typiques de l'époque représentent, en général, un seul personnage d'habitude immobile sur la toile, qui n'exécute pas d'actions et ne montre pas de passions. Par contre, la toile de Greuze présente une figure féminine montrant la passion de la tristesse. Ce tableau n'est pas une peinture d'histoire, pourtant il enchante Diderot. L'écrivain se plaît toujours à rédiger des commentaires sur des peintures de genre qui laissent plus de liberté à son imagination que les tableaux appartenant au seul genre tenu pour noble et qui s'appuient sur des textes préexistants. La description de l'œuvre de Greuze est également plus détaillée et ainsi plus longue que les autres commentaires de Diderot dans le même *Salon*. Il en fait l'éloge ainsi : « Tableaux délicieux, le plus agréable et peut-être le plus intéressant du Salon²¹. » Diderot encadre à nouveau sa description d'une histoire détaillée. Il recourt également à sa fantaisie et essaie de deviner la cause de la tristesse de la jeune fille. Il raconte des événements à l'aide des dialogues qu'il invente, mais souvent il met en question ses propres pensées et commence son histoire par la phrase suivante : « Que signifie cet air rêveur et mélancolique²² ? » La question initiale révèle son incertitude et détermine le ton de la description ultérieure. Le lecteur lit probablement l'article avec un certain scepticisme après une telle question. Selon Diderot, la jeune fille ne pleure pas son oiseau mais elle est malheureuse à cause de son amour qui a dû lui rendre visite lors de l'absence de la mère, et a offensé la fille. Dans la suite de l'article, nous rencontrons également des questions que Diderot se pose : nous avons l'impression que là aussi, il réfléchit à haute voix, comme nous l'avons déjà mentionné auparavant à propos du commentaire de *L'Accordée de Village* : « Et pourquoi pleurer ? [...] est-ce qu'il me reste encore quelque chose à dire ?

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

²¹ DIDEROT, Denis, *Salon de 1765, Op. cit.*, p. 381.

²² *Ibid.*

[...] Mais quel âge a-t-elle donc ? »²³. Sur la peinture, nous ne voyons qu'une fille triste et son oiseau, pourtant, Diderot détaille longuement la cause probable de sa mélancolie. Par cette méthode, il essaie de prouver que ce ne sont pas seulement les peintures d'histoire qui peuvent avoir un caractère narratif mais, grâce aux stratégies discursives qu'il invente, certaines scènes de genre le possèdent également. Nous assistons alors à une véritable théâtralisation des tableaux par la mise en valeur de leur aspect narratif.

À notre avis, les expressions marquant l'incertitude contribuent largement à ce caractère narratif puisque, avec cette « méthode d'hésitation », le discours devient plus naturel et spontané comme un entretien de tous les jours. En même temps, le caractère narratif a une implication importante sur la hiérarchie des genres picturaux où, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les genres mineurs se voient de plus en plus valorisés, parfois même au détriment des peintures d'histoire. Quant aux scènes de genre de Greuze – à propos desquelles nous avons tenté de démontrer la présence relativement forte des expressions de l'incertitude –, elles deviennent à la mode. La représentation du réel animé, souvent issu du commun, et qui était considéré comme vulgaire tend alors à devenir un genre plus sérieux. Ce genre a en effet connu une évolution fondamentale au XVIII^e siècle dont les *Salons* de Diderot témoignent avec subtilité. La hiérarchie des genres picturaux s'affaiblit au cours du temps et finit par disparaître vers la fin du siècle, parallèlement à l'effondrement des structures académiques. Ce fait est dû, entre autres, au changement du goût de l'époque, car on a tendance alors à préférer tout ce qui représente la réalité et le naturel. Nous pensons que Diderot recourt aussi à l'utilisation des expressions d'incertitude pour rendre ses écrits plus naturels et plus spontanés. Cette idée s'inscrit, en effet, dans la tendance générale de la pensée esthétique française au siècle des Lumières qui détermine non seulement les critiques d'art mais aussi les autres types d'écrits sur l'art de l'époque.

²³ *Ibid.*, p. 382–383.