

Katalin BARTHA-KOVÁCS

Une théorie des genres picturaux, à travers l'écriture discontinue : les *Pensées détachées* de Diderot¹

Au XVIII^e siècle, le paradigme est un terme de grammaire, désignant un modèle de déclinaison ou de conjugaison, comme l'atteste l'article « Paradigme » de l'*Encyclopédie* écrit par Nicolas Beauzée : « Les paradigmes sont des exemples, des modeles pour d'autres mots analogues ; & c'est le sens littéral du mot » (*Encyclopédie* 1966–1967 : t. XI, 889). À l'époque des Lumières, l'usage du mot « paradigme », entendu au sens d'exemple et de modèle, se limite donc à cette acception, et l'appliquer au domaine de la théorie ou de la critique littéraire relèverait de l'anachronisme. Le sens littéral – celui des « exemples de déclinaisons & de conjugaisons, qui peuvent servir ensuite de modeles aux autres mots » par l'usage ou par l'analogie (*Encyclopédie* 1966–1967 : t. XI, 889) – n'a conduit en effet que bien plus tard au sens figuré, pour désigner une œuvre exemplaire, ayant une valeur de modèle et servant à illustrer une série de phénomènes². Pour cette raison, étudier la notion de *théorie* – terme qui figure bien souvent dans les encyclopédies et dictionnaires du XVIII^e siècle – en rapport avec les écrits sur l'art de Diderot nous semble plus pertinent que celle de paradigme.

Dans la présente étude, il s'agit de réfléchir sur la possibilité d'une théorie des genres dans les *Pensées détachées sur la peinture* (1776) de Diderot, en rapport avec l'écriture discontinue. Ce dernier ouvrage théorique de Diderot sur les arts tient une place singulière tant dans l'œuvre du philosophe que parmi les écrits sur l'art de son temps. Le sens de l'adjectif *théorique* n'allant pourtant pas de soi, il convient de le préciser. Emprunté au grec où il signifie tantôt « contemplation », cette activité contraire à la pratique, tantôt « délégation solennelle », le mot est défini dans l'article « Théorie » de l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert qui en recense plusieurs acceptations, et donne une définition restrictive de son usage en philosophie : « doctrine qui se borne à la considération de son objet, sans aucune application à la pratique, soit que l'objet en soit susceptible ou non » (*Encyclopédie* 1966–1967 : t. XVI, 253). Si les dictionnaires spécialisés en beaux-arts de la même époque, ceux de Pernety ou de De Marsy, ne présentent pas d'article « Théorie », ils distinguent tout de même ce terme de celui de *pratique*. Le *Dictionnaire portatif* de Pernety précise à l'entrée « Règle » que les règles sont les principes « reconnus vrais et constans, que l'on propose & que l'on doit suivre quand on veut pratiquer les arts », alors que la théorie comprend « [t]outes les règles réunies » (Pernety 1757 : 494).

¹ Le présent texte s'inscrit dans le projet scientifique du Ministère hongrois de l'Innovation et de la Technologie (NKFIH, projet n° 134719) intitulé « Communication esthétique en Europe (1700–1900) ».

² L'usage généralisé du concept de paradigme, proposé par Thomas Kuhn dans *The Structure of Scientific Revolution* (1962), est encore plus tardif : Kuhn lui attribue le sens d'un « modèle de pratique scientifique qui s'inscrirait de façon normative à l'origine d'une tradition cohérente » (Damisch 1993 : 47).

Comme la plupart des mots hérités de la tradition gréco-latine, au fil du temps, le terme français « théorie » n'a gardé que son acceptation utilisée même de nos jours. Le *Vocabulaire d'esthétique* définit la théorie comme un « système abstrait et spéculatif qui vise à expliquer un vaste ensemble de faits en les reliant à des principes, à former une synthèse cohérente d'idées et de connaissances » (Souriau 2004 : 1346). Dans ce sens, une théorie artistique est une construction intellectuelle méthodique qui suppose la constitution d'un champ, l'élaboration des concepts, le critère de la systématicité et le principe de la cohérence (Lichtenstein 1997). Selon ces critères, l'écrit de Diderot n'est certainement pas un ouvrage théorique, et il serait difficile d'y retrouver une quelconque théorie des genres. Pourtant, si l'on remonte au sens originel du terme et qu'on désigne par « théorie » l'*activité théorique* – à savoir l'observation des œuvres artistiques allant de pair avec un effort de théorisation –, les *Pensées détachées* sont bel et bien un écrit théorique. Il s'agit d'un texte où, tout en refusant la démarche systématique, Diderot réfléchit sur divers sujets esthétiques dont celui des genres picturaux. À ce titre, on peut sans doute parler d'une théorisation souvent implicite, au sens de l'*« esthétique sans concepts »*, selon l'expression d'Agnès Minazzoli (2000).

Comme le remarque Gianluigi Goggi dans son introduction aux *Pensées détachées ou Fragments politiques échappés du portefeuille d'un philosophe*, « pensées détachées » est un titre que Diderot affectionne tout particulièrement : le philosophe entend par ce terme « un ensemble de réflexions qui abordent et traitent sous différents points de vue un sujet unique, ou des thèmes entretenant entre eux des liens qui les unifient. Chaque pensée, bien que dotée d'une autonomie particulière, s'intègre dans l'ensemble des autres pensées » (Goggi 2011 : 27)³. À propos de ce titre, on peut se livrer à une interprétation qui découle d'associations personnelles. Dans l'expression *pensées détachées*, le participe passé suggère une analogie entre le texte et un morceau de musique : les réflexions ne sont pas liées à la manière des notes jouées *legato*, mais *détachées*, en un phrasé *staccato*, ou piqué, comme autant d'anacrouses. De ce fait, la liaison entre les pensées est établie moins par la syntaxe que par le rythme du texte. En tant que principe structurant, le rythme organise le texte autant que les regroupements thématiques des pensées lorsqu'il produit une sorte de flottement entre les idées explicitement énoncées et celles qui sont à peine suggérées, et témoigne d'une réflexion en mouvement.

Les *Pensées détachées* sont un texte dont la force provient de l'expressivité du style qu'implique l'écriture fragmentaire. Celle-ci est marquée par des ruptures aux multiples fonctions : outre la remise en cause de toute volonté de synthèse, elles mettent en évidence le caractère réflexif de l'écriture, car elles permettent à Diderot de dialoguer avec lui-même, de s'interroger sans cesse, parfois même de se contredire. Parmi les formes littéraires très variées que Diderot utilise dans ses *Pensées détachées*, une attention particulière incombe aux formes brèves comme la pensée et la maxime, cette dernière se caractérisant par un effet de densité, par une

³ Avec les *Pensées détachées*, Diderot revient à une expérience tentée une trentaine d'années auparavant lorsque, en 1746, il avait publié les *Pensées philosophiques* et, en 1753, les *Pensées sur l'interprétation de la nature*.

condensation de l'idée. Chez Diderot, cependant, l'écriture discontinue ne s'assimile pas nécessairement à la forme brève : la longueur de ses « pensées détachées » est bien variable, allant de la maxime de quelques lignes à l'anecdote développée en plusieurs pages.

Ce dynamisme de l'écriture va de pair avec celui de la lecture. Les ruptures textuelles – la suppression des liaisons entre les idées – attribuent au lecteur un rôle plus actif que ne le font les formes continues. L'écriture discontinue favorise les lectures plurielles, non-linéaires et superposables. À ce titre, elle peut être mise en parallèle avec l'esquisse picturale, très prisée par Diderot⁴. Le texte fragmentaire ressemble à l'esquisse en ce que les deux sont à la fois une unité (un tout) et un élément (une partie d'un tout). Tout comme dans le cas de l'esquisse, et pour l'artiste et pour le spectateur, ce type de texte offre une grande liberté non seulement à l'imagination de l'écrivain, mais aussi à celle du lecteur qui peut compléter – et interpréter – le texte à sa guise⁵.

Assurément, Diderot a emprunté certaines idées de ses *Pensées détachées* au théoricien allemand Christian Ludwig von Hagedorn, auteur des *Betrachtungen über die Malerei*⁶, mais cela n'a guère d'incidence sur notre question : l'écriture discontinue est-elle compatible avec une théorie des genres picturaux ? Certes, tout au long de son ouvrage, la question des genres préoccupe Diderot. Mais qu'est-ce qu'on entend, à l'époque des Lumières, par une théorie des genres picturaux ? Peut-on la distiller en quelque sorte dans les *Pensées détachées* ? Sans doute oui, si le mot *théorie* n'est pas pris dans son sens moderne – celui d'une construction intellectuelle systématisée –, mais entendu comme une suite de réflexions qui incite à la formulation d'hypothèses.

À ce propos, il convient de rappeler les fondements de la théorie des genres dans la réflexion artistique française. La constitution de la théorie de l'art en France est inséparable des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. C'est au sein de cette institution que s'est établi, à partir de 1667, l'usage régulier des conférences, au cours desquelles les artistes examinaient une question particulière de peinture. L'ensemble des lectures, interventions et résolutions énoncées lors des conférences formait un corps de doctrine qui permettait au discours sur l'art de s'élever au niveau de la réflexion théorique. Correspondant *grosso modo* à la distinction des catégories poétiques, la hiérarchie des genres picturaux tient une place particulière dans cette réflexion. Elle n'est pourtant pas formulée par les peintres académiciens, mais par le théoricien de l'art André

⁴ Sur la catégorie théorique du fragment et, en particulier, du fragment pascalien – ce mode d'écriture bien spécifique qui comprend en effet plusieurs types de fragments voir Gefen 2002.

⁵ Il est également possible de rapprocher le fragment littéraire de la ruine en tant qu'objet artistique. Dans son *Salon de 1767*, Diderot s'enthousiasme pour les peintures de ruines d'Hubert Robert qui l'incitent à formuler sa « poétique des ruines » (Szabolcs 2018).

⁶ Diderot s'est approprié maintes idées du théoricien allemand – dont l'écrit, dans la traduction française de Michael Huber, s'intitule *Réflexions sur la peinture* (1775) –, mais il les a personnalisées, tantôt en les complétant, tantôt en les resserrant en des formules concises ou en des images frappantes (May 1970 : 50, 61). Dans le titre de l'ouvrage de Hagedorn, le mot allemand *Betrachtung* pourrait être traduit en français non seulement par « examen » ou « réflexion », mais aussi par « contemplation » ou « méditation », qui renvoient aux acceptations du terme « théorie » en grec.

Félibien qui en expose le principe, en 1667, dans sa Préface aux *Conférences de l'Académie*. Sans entrer dans le détail de l'analyse du passage de cette Préface qui a déterminé la réflexion artistique pendant plus d'un siècle en France, nous nous contenterons de remarquer que Félibien n'y parle pas de genres, mais des sujets picturaux, plus précisément des peintres qui se spécialisent dans un certain type de sujets (Félibien 1996 : 50 ; Démoris 2009).

Le théoricien procède par une série de comparaisons : il part de la catégorie des sujets inanimés (le peintre des fruits, des fleurs, des coquilles) qui correspond au genre désigné aujourd'hui par le terme « nature morte ». Le peintre qui s'occupe de la représentation des objets inanimés est tenu pour inférieur à celui des animaux vivants. Félibien trouve l'imitateur de la figure humaine le plus excellent des peintres, mais il hiérarchise aussi les tableaux à sujet humain et attribue au portraitiste une place inférieure à celle du peintre de plusieurs figures. La catégorie supérieure comprend le peintre d'histoire, celui qui représente le corps humain en action et traite des matières historiques ou des sujets poétiques (Félibien 1996 : 51). C'est pourtant le peintre des compositions allégoriques qui occupe, selon Félibien, le sommet de la hiérarchie puisque c'est lui qui doit se montrer le plus ingénieux dans ses inventions (Kirchner 1997).

Toutefois, il faut se garder d'attribuer à la pratique de la hiérarchie des genres en peinture une valeur absolue au XVII^e siècle. Dès que l'on replace le texte de Félibien dans son contexte, il devient clair que l'Académie n'a pas repris à son compte le principe de la hiérarchie des genres (Michel 2008 : 167). L'usage académique a notamment distingué deux catégories : celle des peintres ayant un talent universel, et celle des artistes spécialisés dans un genre particulier. De plus, la hiérarchie établie par Félibien n'est pas exhaustive : passant directement du portrait à la peinture d'histoire, elle omet des sujets que les peintres de son époque traitaient pourtant bien souvent, comme les scènes de genre représentant la vie quotidienne (Arasse 2000).

Au début du XVIII^e siècle, sous l'influence des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de l'abbé Jean-Baptiste Du Bos, la théorie des genres picturaux prend de plus en plus en compte la perspective du spectateur. Si le choix du sujet reste chez Du Bos un facteur décisif, l'abbé met également l'accent sur la force émotive de celui-ci. Le critère de l'intensité des passions que le spectateur est censé ressentir devant le tableau se trouve à la base de sa conception des genres picturaux : il fonde un système binaire qui s'appuie sur l'opposition entre le seul genre noble, la peinture d'histoire aux sujets touchants, et tous les autres genres, dépourvus de force émotive et tenus pour mineurs. Puisque selon Du Bos, « l'imitation agit toujours plus faiblement que l'objet imité » (Du Bos 1993 : 18), il déconseille aux peintres de représenter des sujets incapables d'émouvoir, dont les objets inanimés, les paysages sans personnages et les sujets des scènes de genre flamandes (Du Bos 1993 : 18). Du Bos apprécie pour leur pouvoir émotif les peintures d'histoire, mais il condamne sans appel les compositions allégoriques dont les sujets souvent difficiles à déchiffrer risquent de fatiguer le spectateur (Du Bos 1993 : 68).

La conception de Diderot à l'égard des genres picturaux est marquée par les idées de Du Bos. Si dans son dernier ouvrage théorique sur les arts, Diderot ne conteste pas les fondements du principe hiérarchique, par sa préférence accordée à certains peintres cultivant les genres mineurs, il reconside à tout de même le rapport des genres. Dans les *Pensées détachées*, ses remarques sur les genres picturaux figurent de manière éparses, et résistent alors à une présentation systématique. Nous analyserons, par la suite, les passages où il est question soit de la « valeur » intrinsèque des genres, soit des rapports qu'ils entretiennent entre eux.

À certains endroits de son texte, Diderot parle explicitement des genres, à d'autres, il y fait allusion par le biais de quelques peintres et de quelques compositions emblématiques : ses remarques dans les *Pensées détachées* se nourrissent de ses souvenirs de tableaux qu'il a vus lors de ses voyages. Hormis l'allégorie et la peinture de genre, Diderot n'y traite pas de genres, mais des peintres qui les cultivent. Il ne fait pas mention de peintres de la nature inanimée, et est fort laconique sur le paysagiste qu'il évoque en rapport avec l'« enthousiasme particulier », nécessaire pour inspirer une « espèce d'horreur sacrée » (Diderot 1995 : 396). Il ne s'attarde longuement ni sur le peintre de ruines, ni sur le peintre de bataille dont il souligne la capacité d'imagination (Diderot 1995 : 407). Il est encore plus concis au sujet du portrait, et l'exemple qu'il cite n'est pas un peintre portraitiste mais Pigalle, donc un sculpteur (Diderot 1995 : 448).

Tout comme Du Bos, Diderot déprécie les peintures allégoriques qu'il trouve obscures et froides (Diderot 1995 : 391). C'est au chapitre intitulé « Du naïf et de la flatterie » qu'il exprime son refus catégorique de l'allégorie qu'il appelle « une espèce de mensonge que son obscurité sauve du mépris » (Diderot 1995 : 441). Certes, à partir du début du XVIII^e siècle, la peinture allégorique connaît un déclin, en raison de la promotion du sentiment lors de la réception du tableau : l'effort qu'exige le déchiffrement des allégories de la part du spectateur s'oppose à l'immédiateté de la réaction émotionnelle de celui-ci. La conséquence en est la revalorisation, dans la théorie de l'art, de la peinture d'histoire, qui occupera dès lors le sommet de la hiérarchie des genres.

Dans les *Pensées détachées*, la peinture d'histoire est loin d'être une catégorie homogène. Les exemples évoqués par Diderot permettent de supposer une opposition implicite entre deux types de compositions, celles des écoles du Nord et celles des écoles italiennes⁷. L'attitude du critique d'art à l'égard de ces deux écoles montre une oscillation entre l'admiration spontanée – l'éloge de la couleur, de la « magie » de l'art des peintres hollandais et flamands – et l'estime pour les maîtres de la « grande manière » italienne. Alors que sa sensibilité le conduit à s'enthousiasmer pour les compositions de Rubens et de Rembrandt, son érudition l'incite à reconnaître les mérites de Raphaël et de Poussin (May 1970 : 53). Il s'agit là d'une opposition qui jalonne les *Pensées détachées* : ces deux sortes de

⁷ Dans les *Pensées détachées*, la réflexion picturale de Diderot est devenue plus nuancée par rapport à celle qu'il avait énoncée dans les *Essais sur la peinture* (1766), son autre ouvrage théorique sur les arts. La cause en est que, dans l'intervalle de dix ans séparant la rédaction de ces deux ouvrages, Diderot a fait des voyages en Hollande et à travers la Prusse, où il avait l'occasion de voir les tableaux des maîtres des écoles du Nord (Droixhe 2014).

sympathie, guère conciliaires, engendrent une tension que l'écriture discontinue ne fait que souligner.

La peinture d'histoire apparaît dans l'ouvrage à travers les références aux peintres emblématiques de ces deux écoles. La « valeur » de l'art de Raphaël est discutée dans le dialogue que Diderot rapporte d'avoir eu avec une « femme de peuple » devant la *Vierge au voile*. Tandis que le critique d'art qualifie le tableau de « sublime », son interlocutrice estime que la composition en « est fort mal » et que Raphaël « n'est qu'un âne » (Diderot 1995 : 398). La forme dialogique, souvent mise en valeur dans ses écrits sur l'art, permet à Diderot de montrer un même tableau sous plusieurs aspects et de confronter ses idées entre elles.



Giovanni Francesco Penni, *La Vierge au voile* (ou *La Vierge au diadème bleu*),
vers 1512–1518, huile sur bois, 68x48,7 cm, Paris, Louvre⁸

Ailleurs dans le texte, l'adjectif « sublime » est rattaché au nom de Poussin dont Diderot évoque le *Testament d'Eudamidas*. Il offre la description de l'image en une seule phrase, sans aucun détail narratif, dans un style on ne peut plus lapidaire. La référence à Poussin accompagne l'allusion à des peintures des écoles du Nord : « Otez aux tableaux flamands et hollandais la magie de l'art, et ce seront des croûtes abominables. Le Poussin aura perdu toute son harmonie, et le *Testament d'Eudamidas* restera une chose sublime » (Diderot 1995 : 414). Diderot prétend que l'unique valeur des tableaux des écoles du Nord résiderait dans leur « magie », alors que la composition de Poussin resterait sublime par le seul choix du sujet. Comme le critique d'art ne précise ni les peintres ni les genres qu'il a à l'esprit, nous pouvons

⁸ Le tableau a été autrefois attribué à Raphaël, mais il doit s'agir d'une fausse attribution car son auteur est plus probablement l'artiste florentin Giovanni Francesco Penni. Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Vierge_au_diad%C3%A8me_bleu#/media/Fichier:La_Vierge_au_voile,_by_Raffaello_Sanzio,_from_C2RMF_retouched.jpg.

interpréter ses propos selon deux hypothèses : d'une part, en identifiant les peintures du Nord à celles de Rembrandt, d'autre part, en les comprenant comme des scènes de genre à la manière de Teniers.



Nicolas Poussin, *Le Testament d'Eudamidas*, 1644–1648, huile sur toile,
110,5x138,5 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst⁹

Dans le chapitre sur le coloris, les lumières et le clair-obscur, Diderot se réfère d'abord aux peintres coloristes de l'école vénitienne, Tintoret et Titien, puis à *L'Enlèvement de Ganymède* de Rembrandt :

J'ai vu ce *Ganimede de Rimbrandt* : il est ignoble, la crainte a relâché le sphincter de sa vessie, il est polisson ; l'aigle qui l'enlève par sa jaquette met son derrière à nu ; mais ce petit tableau éteint tout ce qui l'environne. Avec quelle vigueur de pinceau et quelle furie de caractère cet aigle est peint ! (Diderot 1995 : 420).



Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *L'Enlèvement de Ganymède*, 1635,
huile sur toile, 177x129 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen¹⁰

⁹ Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_The_Testament_of_Eudamidas_-_WGA18337.jpg.

¹⁰ Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Abduction_of_Ganymede.

Le style coupé et la modalité exclamative de la seconde phrase ne font que souligner la contradiction sous-jacente du jugement. Diderot reconnaît que le tableau de Rembrandt est un chef-d'œuvre, malgré le traitement « ignoble » du sujet mythologique, et grâce à son expressivité. Cette toile représente un cas bien spécial : il s'agit d'un sujet « noble », traité d'une manière « basse », dont l'exécution est tout de même admirable.

Aux propos de Diderot sur Rembrandt font écho ceux qu'il émet au sujet de Rubens, bien que dans ce cas, ce soit la vulgarité des personnages du peintre flamand qu'il blâme. Il semble ne pas comprendre le choix des caractères par le peintre : « Comment un si grand maître s'en tint-il toujours aux formes grossières de son pays ? » (Diderot 1995 : 430). Une pareille tension marque en général les jugements du critique sur les peintures de genre des maîtres du Nord. En dépit de leurs sujets « bas », Diderot loue sans réserve certaines scènes de genre, comme *Le Charlatan* de Gérard Dou qu'il avait vu à Düsseldorf : « J'ai vu à Dusseldorf (sic !) le *Saltimbanque* de *Gerard Dow*. C'est un tableau qu'il faut voir et dont il est impossible de parler. Ce n'est point une imitation, c'est la chose, mais avec une vérité dont on n'a pas d'idée, avec un goût infini » – et la suite de la citation est révélatrice : « Il y a dans ses figures des traits si fins qu'on les chercherait inutilement dans un genre plus élevé » (Diderot 1995 : 440). Sans déprécier ouvertement le sujet « mineur » choisi par le peintre, lorsque Diderot fait l'éloge de la finesse des traits des personnages, qui pourraient figurer dans les tableaux appartenant à « un genre plus élevé », il laisse entendre que le genre de peinture pratiqué par Dou se situe à un degré inférieur à la peinture d'histoire.



Gérard (ou Gerrit) Dou, *Le Bonimenteur* (ou *Le Saltimbanque*), 1652, huile sur bois, 112,4x83,4 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen¹¹

¹¹ Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Quack_Doctor.

Parmi les noms des maîtres des genres mineurs, c'est celui de David Teniers qui revient le plus souvent dans les *Pensées détachées* où il figure comme un terme générique, désignant les scènes de genre des écoles du Nord : « Ce qui sauve du dédain les Teniers et presque toutes les compositions des écoles hollandaises et flamandes, outre la magie de l'art, c'est que les figures ignobles en sont bien naïvement ignobles » (Diderot 1995 : 440). La catégorie du *naïf* est, aux yeux de Diderot, une qualité positive – car allant de pair avec la simplicité et la vérité –, les termes péjoratifs qui surgissent dans son contexte diminuent pourtant sa valeur.

Dans les *Pensées détachées*, Diderot part généralement d'une œuvre concrète et en déduit des principes abstraits concernant les genres picturaux, à l'exception de son opinion sur Watteau. Dans la citation qui figure tout au début du texte, il oppose la manière et, implicitement, le genre de Watteau à ceux de Teniers :

Il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut y joindre le goût. Je reconnaiss le talent dans presque tous les tableaux flamands, pour le goût, je l'y cherche inutilement. Le talent imite la nature, le goût en inspire le choix ; cependant j'aime mieux la rusticité que la mignardise, et je donnerai dix Watteau pour un Teniers. (Diderot 1995 : 381)

Après l'exposition de la maxime sur le talent et le goût, Diderot en vient à l'illustration. Le talent et le goût sont des concepts fondamentaux de sa théorie de l'art, mais leur rapport est loin d'être clair dans sa pensée : il nous semble qu'il s'agit là moins d'une dichotomie que d'une relation de complémentarité. Dans le passage dernièrement cité, le critique d'art rattache la notion de *talent* aux tableaux flamands qui s'en tiennent à l'imitation de la nature, mais qui manquent de goût, et le *goût* – qui « inspire le choix » des éléments de la nature – aux tableaux de Watteau. L'adverbe « cependant » introduit une rupture dans la phrase, et suggère que *malgré* leur goût, les tableaux de Watteau (avec leur « mignardise » rococo) valent bien moins que ceux de Teniers (avec toute leur « rusticité » nordique). Semblablement à la notion de naïveté, celle de rusticité est positivement connotée aux yeux de Diderot car elle contribue au « naturel » de la composition. Lors de l'opposition des deux peintres, le critique d'art semble cependant oublier que, tout comme Teniers, Watteau était rangé parmi les peintres flamands par ses biographes contemporains (tels Antoine de La Roque), et que ses premiers tableaux témoignent d'une influence incontestable du « goût flamand »¹².

La citation témoigne clairement de la prise de position esthétique de Diderot, de sa réaction violente contre l'art rococo. Déclarant qu'il faut « quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme » aux arts d'imitation (Diderot 1984 : 56), il rêve d'un art plus vigoureux que celui de Watteau. Se pose alors la question : la peinture idéale à ses yeux est-elle tributaire d'un genre ? À cette question non plus, les *Pensées détachées* ne fournissent pas de réponse univoque. L'anecdote suivante montre qu'en théorie, Diderot admet le principe de la diversité des genres, découlant de la diversité des talents : « Chaque peintre a son genre. Un amateur demandait un lion à un peintre de fleurs. Volontiers, lui dit l'artiste ; mais comptez sur un lion qui

¹² Watteau est né à Valenciennes, ville qui avait été flamande jusqu'en 1677, sept ans avant la naissance du peintre.

ressemblera à une rose comme deux gouttes d'eau » (Diderot 1995 : 447). Cependant, nous avons vu que dans sa pratique de critique d'art, Diderot privilégiait certains genres, au détriment d'autres.

Dans les *Pensées détachées*, sa conception des genres en peinture présente quelques traits majeurs dont la perte de la primauté de l'allégorie, allant de pair avec la valorisation de la peinture d'histoire. Mais le critique d'art ne juge pas de la même façon les différents tableaux historiques. Implicitement, la tension entre le sujet et l'exécution fonde le clivage qui oppose les compositions des écoles italiennes aux œuvres des écoles du Nord. Il en résulte que deux échelles de valeur existent parallèlement dans la réflexion picturale de Diderot, qui ne coïncident que rarement. À côté de la hiérarchie des genres – fondée sur le critère du « mérite » intrinsèque attribué au sujet – apparaît aussi une autre échelle, la hiérarchie des « talents », reposant sur les seules qualités de l'exécution, indépendamment du sujet de la toile. À la question des genres, Diderot propose donc cette solution, qui revalorise la peinture de genre.

Pour répondre à notre question initiale, une théorie des genres et l'écriture fragmentaire, sont, *in fine*, connexes dans les *Pensées détachées* : une théorie des genres y est sans doute lisible, à condition que par « théorie », on n'entende pas l'acception contemporaine du terme avec ses implications philosophiques, mais bien celle qui – conformément à son étymologie – renvoie à une activité théorique ou, si l'on préfère, à un effort de théorisation. De ce point de vue, les *Pensées détachées* sont un texte expérimental – un texte « en procès » – qui tente une expérience singulière. La réflexion sur les genres picturaux qui y est exposée est conditionnée par une forme littéraire jusque-là inhabituelle dans le discours esthétique (mais qui caractérisera l'écriture des premiers romantiques allemands, dont les fragments publiés dans l'*Athenäum* des frères Schlegel). Même si, dans les *Pensées détachées*, Diderot reprend et développe certaines idées qu'il avait déjà exprimées dans ses ouvrages antérieurs sur les arts, l'écriture discontinue lui permet de formuler ses opinions de façon plus tranchante. Cette manière de théoriser s'inscrit dans la tendance générale du XVIII^e siècle où s'établit une nouvelle relation, beaucoup plus intime, entre la théorie artistique et la pratique de la critique d'art.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître de conférences Hdr
kovacs@lit.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

ARASSE, Daniel (2000). « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », Georges Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes : J. Chambon, 33–51.

DAMISCH, Hubert (1993). *L'origine de la perspective*, Paris : Flammarion.

DÉMORIS, René (2009). « Les horizons de la théorie chez Félibien », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 4, 17–27.

DIDEROT, Denis (1984). *Essais sur la peinture*, Gita May (éd.), *Salons de 1759, 1761, 1763*, Jacques Chouillet (éd.), Paris : Hermann, 11–79, [1766].

DIDEROT, Denis (1995). *Pensées détachées sur la peinture*, Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau et Gita May (éd.), *Salons IV. Héros et martyrs*, Paris : Hermann, 381–450, [1776].

DROIXHE, Daniel (2014). « C'est à Dusseldorf ou à Dresde que j'ai vu... Le souvenir de la Galerie électorale chez Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 49, 59–70.

DU BOS, Jean-Baptiste (1993). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris : ENSB-A, [1719].

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1966–1967). Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert (dir.), Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag, [1751–1780].

FÉLIBIEN, André (1996). « Préface aux Conférences », *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Alain Mérot (éd.), Paris : ENSB-A, 45–59, [1667].

GEFEN, Alexandre (2002). « Productivité d'un malentendu théorique : le "fragment" pascalien », Ricard Ripoll (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 43–58.

GOGGI, Gianluigi (2011). « Introduction » aux *Pensées détachées ou Fragments politiques échappés du portefeuille d'un philosophe*, Gianluigi Goggi (éd.), Paris : Hermann, 1–108, [1772].

KIRCHNER, Thomas (1997). « De la nécessité d'une hiérarchie des genres », *La naissance de la théorie de l'art en France (1640–1720)*, numéro spécial de la *Revue d'Esthétique*, n° 31–32, 187–196.

LICHENSTEIN, Jacqueline (1997). « De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art », *La naissance de la théorie de l'art en France (1640–1720)*, numéro spécial de la *Revue d'Esthétique*, n° 31–32, 17–35.

MAY, Gita (1970). « Les Pensées détachées sur la peinture de Diderot et la tradition classique de la "maxime" et de la "pensée" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 70, n° 1, 45–63.

MICHEL, Christian (2008). *Le « célèbre Watteau »*, Genève : Droz.

MINAZZOLI, Agnès (2000). « Diderot et Chardin : une esthétique sans concepts ? », Serge Trottein (dir.), *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?*, Paris : PUF, 53–79.

PERNETY, Antoine-Joseph (1757). *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles*, Paris : Bauche.

SOURIAU, Étienne (2004). *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Quadrige / PUF.

SZABOLCS, Enikő (2018). « Voyage autour des ruines d'Hubert Robert : le récit d'un voyage imaginaire », Timea Gyimesi (éd.), *Acta Romanica*, « Vitesse – Attention – Perception », t. XXX, 87–96.