



Varia 1

-Elise Pavy

Écrire l'instant, défi littéraire des *Salons* de Diderot

« Ils ont dans la tête *ut pictura poesis erit* ; et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai qu'*ut poesis, pictura non erit*. (...) Il n'y a sur le papier ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action. Il n'y a ni groupes déterminés, ni repos marqués, ni clair-obscur, ni magie de lumière, ni intelligences d'ombres, ni teintes, ni demi-teintes, ni perspective, ni plans. (...) Il n'en est pas ainsi d'un art où (...) il ne s'agit pas de dire, mais où il faut faire ce que le poète dit. » Denis Diderot¹

Ut poesis, pictura non erit : voici ce que déclare Diderot dans son *Salon de 1767* en parodiant la célèbre formule d'Horace². En contexte, cette maxime revisitée met en lumière les insuffisances picturales des peintres à retranscrire un vers de Virgile, mais elle peut également laisser entrevoir l'inaptitude du texte littéraire à traduire l'image. Cette proposition provocatrice de Diderot prend le contre-pied des théories esthétiques du temps, puisque les analogies entre peinture et littérature sont traditionnellement à la base de l'explication des Beaux-Arts au XVIIIe siècle. Prolongeant une vieille tradition antique, « l'art de peinture »

¹ D. Diderot, *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, « Savoir : Lettres », 1984, nouveau tirage 2003, tome III, p. 150. Cette édition en quatre volumes nous servira d'édition de référence.

² Horace, *Art poétique*, v. 361.

s'assimile à l'époque des Lumières à la poésie, c'est-à-dire à l'art de l'éloquence et de la rhétorique ou à l'art de la poésie dramatique. Dans son *De Arte graphica*, Charles Alphonse Du Fresnoy, traduit par Roger de Piles – l'auteur des *Cours de peinture par principes* (1708) et de *L'Idée du peintre parfait* (1715) – renforce les liens entre texte et image en humanisant la relation, consanguine et charnelle, qui unit ces deux arts :

la peinture et la poésie sont deux sœurs qui se ressemblent si fort en toutes choses, qu'elles se prêtent alternativement l'une à l'autre leur office et leur nom. On appelle la première poésie muette, et l'autre une peinture parlante³.

Les rapprochements entre texte et image n'ont donc pas fini de hanter les esprits des théoriciens esthétiques de l'époque. C'est surtout les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de Du Bos qui offrent le meilleur aperçu de cette discussion jusqu'en ses considérations les plus affinées :

l'expression me paroît dans un tableau ce que la poésie du style est dans un poème. Je comparerois volontiers le coloris avec cette partie de l'Art poétique qui consiste à choisir et arranger les mots, de manière qu'il en résulte des vers qui soient harmonieux dans la prononciation. Cette partie de l'Art poétique peut s'appeler la mécanique de la Poésie⁴.

Du Bos confronte les deux sœurs amies selon leur mode de création artistique et envisage les possibilités d'une circulation originale entre techniques picturales et procédés stylistiques, entre iconicité du texte et lecture de l'image.

Dans sa critique d'art, Diderot fait preuve d'une certaine ambiguïté sciemment cultivée : tout en affirmant la différence entre littérature et peinture, il valorise les rapprochements entre texte et image, lisible et visible, phrase et tableau⁵. La comparaison entre ces deux modalités d'expression artistique distinctes, entre ces deux arts d'imitation aux « hiéroglyphes particuliers »⁶ dirait

³ Ch. A. Du Fresnoy, *L'Art de peinture* [1668], traduction par Roger de Piles, 2^e éd., Paris, N. Langlois, 1673, t. II, p. 3.

⁴ Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1770], Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 311.

⁵ Diderot citera en exergue, et sans la déformer, la célèbre maxime d'Horace dans son compte rendu sur Louterbourg, voir Diderot, *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767, op. cit.*, pp. 382-383.

⁶ D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets – A l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », tome IV : Esthétique – Théâtre, 1996, p. 43 :

Diderot, ne saurait dissimuler une différence majeure : tandis que la peinture repose sur l'immobilité et l'instantanéité de l'image figurative, le texte littéraire s'appuie tout au contraire sur la syntaxe successive du discours. Cette question sous-tend toute la réflexion esthétique de Diderot, et ce depuis la *Lettre sur les sourds et muets*, où il constate que le « moment » du peintre oblige à plus de concentration que les lignes du poète⁷. Publiés originellement sous la tutelle de Grimm dans *La Correspondance littéraire*, les *Salons* reflètent donc une œuvre fondamentalement en tension, écartelée entre simultanée de l'image et linéarité du texte. Cette *Correspondance* compte à l'époque une quinzaine d'abonnés⁸, dont aucun ne vit en France, et sert de « traité » artistique à l'éducation esthétique des Grands de ce monde. Afin de pallier l'absence des toiles, Diderot doit parvenir à créer un « tableau de mots » pour ses prestigieux lecteurs qui n'ont pas accès aux toiles commentées. Mais comment traduire l'œuvre d'une langue dans une autre, tout en respectant son originalité ? Comment décrire l'image et en rendre les effets, c'est-à-dire comment « dérouler » ce qui est simultané et condenser ce qui immanquablement se déploie ?

Diderot tente d'appliquer à la construction de sa phrase les techniques de la composition picturale, afin de créer une simultanée du voir, du dire (de l'écrire) et de la recreation, objectif mythique de la critique d'art. L'histoire de la critique d'art permet de dater sa véritable apparition au XVI^e siècle : les auteurs humanistes commencent à écrire sur des artistes contemporains considérés comme des « alliés » dans la redécouverte de l'Antiquité. Albert Dresdner précise qu'il y a là un élément paradoxal : « l'ironie de l'histoire a ainsi voulu que cette même Antiquité, qui avait autrefois relégué les artistes dans la *banausia*, puisse alors

« Tout art d'imitation ayant ses hiéroglyphes particuliers, je voudrais bien que quelque esprit instruit et délicat s'occupât un jour à les comparer entre eux ». C'est ce que fera Diderot lui-même dans le *Salon de 1767* et les *Pensées détachées sur la peinture*.

⁷ *Ibid.*, pp. 44-46.

⁸ Catherine II de Russie, le duc de Saxe-Gotha, Louise-Ulrike (une des sœurs de Frédéric Le Grand) et son fils sont les plus illustres lecteurs de cette *Correspondance Littéraire*. Voir E.-M. Bukdahl, *Diderot critique d'art*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980, vol. I, p. 11.

servir à lever cet anathème »⁹. Les hommes de lettres se mettent à créer des textes inspirés par les œuvres de leur époque : la création sur la création d'art est née.

Le « déroulement » du tableau : description et recreation picturales

Repères spatiaux et plans picturaux

Dans ses *Salons*, Diderot explore toutes les possibilités de transcription de l'image en texte. Pour Gita May¹⁰, « l'organisation spatiale des tableaux se traduit par une description technicienne qui s'établit par plans successifs, par groupements et masses ». De nombreux comptes rendus sont en effet saturés par des repères spatiaux, généralement situés en début de phrase, qui participent d'une mise en scène de la description. La critique du *Saint Denis* de Vien commence en ces termes :

À droite, c'est une fabrique d'architecture, la façade d'un temple ancien, avec sa plate-forme au-devant. Au-dessus de quelques marches qui conduisent à cette plate-forme, vers l'entrée du temple, on voit l'apôtre des Gaules prêchant. Debout derrière lui, quelques-uns de ses disciples ou prosélytes. A ses pieds, en tournant de la droite de l'apôtre, vers la gauche du tableau, un peu sur le fond, agenouillées, assises, accroupies, quatre femmes dont l'une pleure, la seconde écoute, la troisième médite, la quatrième regarde avec joie. Celle-ci retient devant elle son enfant qu'elle embrasse du bras droit. Derrière ces femmes, debout, tout à fait sur le fond, trois vieillards dont deux conversent et semblent n'être pas d'accord. Continuant de tourner dans le même sens, une foule d'auditeurs, hommes, femmes, enfants, assis, debout, prosternés, accroupis, agenouillés, faisant passer la même expression [...]¹¹.

Tout ce passage, structuré par les repères spatiaux, rend compte d'une description analytique et exhaustive du tableau de Vien. Diderot s'adonne à une décomposition minutieuse du tableau, à une lecture objectivante de l'image. La notation la plus frappante concerne celle qui gouverne le déplacement de l'œil du spectateur (« en tournant de la droite de l'apôtre, vers la gauche du tableau »,

⁹ A. Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, Paris, Editions de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005, p. 88.

¹⁰ G. May, « Diderot entre le texte et l'image », dans *Denis Diderot (1713-1784)*, Colloque international Paris-Sèvres-Reims-Langres, Paris, Aux amateurs de livres, 1985, p. 332.

¹¹ D. Diderot, *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767, op. cit.*, p. 94.

« continuant de tourner dans le même sens »). La lecture du tableau, de la droite vers la gauche, inverse la lecture du texte de la gauche vers la droite, comme si l'écriture constituait l'exact reflet spéculaire de la peinture. La description oriente ainsi le regard du spectateur sur la composition de la toile avant de révéler le sens des différents plans observés. C'est en effet l'ange de la Religion, et non Saint Denis, qui constitue pour Diderot le point focal de la composition de Vien, comme le précise le salonnier :

Mon œil tourne autour de lui. Il donne une grande profondeur à la scène. Il m'y fait discerner trois plans principaux très marqués, le plan de la Religion qu'il renvoie à une grande distance sur le fond, celui qu'il occupe, et celui de la Prédication qu'il pousse en avant¹².

Diderot dirige subrepticement son compte rendu vers une interprétation subjective de la toile de Vien. Daniel Arasse montre que l'ordre de la description est toujours commandé par le contenu sémantique de l'œuvre peinte, par l'identification du « sujet iconographique », soit le sujet du tableau, et sa confrontation avec le « sujet éthique », c'est-à-dire son sens moral¹³. Il y a donc un *continuum* entre le texte et l'image car Diderot retranscrit dans sa description les repères spatiaux, nécessaires à la compréhension immédiate de la toile, tout en offrant une interprétation du système signifiant des différents plans du tableau, indispensable à son décryptage. Les trois plans isolés par Diderot (plan de la religion, plan du messager, plan de la prédication humaine) reproduisent une forme de trinité divine. Philippe Déan commente en ces termes le tableau de *Saint André* de Deshayes (*Salon de 1761*), très comparable dans sa structure au *Saint Denis* de Vien : « la perspective n'est pas qu'un phénomène technique pour reproduire avec fidélité certains phénomènes optiques. C'est aussi une manière de distribuer l'information, de répartir les détails dans une configuration qui éveille aussitôt la propension à mettre en équivalence le croire et le voir »¹⁴. La

¹² *Ibid.*, p. 101.

¹³ Voir D. S, « L'Image et son discours, deux descriptions de Diderot », dans *Scolies, Cahiers de recherche de l'ENS*, 1973-1974, n°3-4, pp. 131-160.

¹⁴ Ph. Déan, « Deux sortes de peintures », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie (RDE)*, Langres, Klincksieck, n° 22, avril 1997, p. 48.

distinction des différents plans de la toile permet de mettre en place un *continuum* entre lecture du tableau et sens de la critique d'art.

Diderot « déroule » ainsi l'image grâce à sa description, d'abord analytique, lorsqu'il décompose l'œuvre picturale, puis explicative, quand s'opère le déchiffrement de la sémiologie de la peinture. L'organisation de la description suit l'ordonnancement du tableau ; elle devient une image spéculaire de l'image elle-même. Selon Bernard Vouilloux,

crispée autour d'une impossible exigence de fidélité et d'exhaustivité, la description s'inscrit, en dernière analyse, dans l'horizon conceptuel de la mimésis, celui que postulent, au stade classique de leur développement, la « littérature » et la « peinture ». Si les mots et les figures peintes entretiennent chacun de leur côté un rapport mimétique avec la réalité, la description peut bien apparaître comme le lieu mimétique privilégié où le langage copie ou reproduit le tableau¹⁵.

La description devient le double textuel de l'image, qu'elle aspire à refléter en la décomposant dans ses moindres détails. La vision du scripteur-scrutateur du tableau n'en demeure pas moins essentielle : c'est par l'entremise de son regard que sont dévoilées, décomposées puis reconstruites les toiles présentes au Salon carré du Louvre.

La scène descriptive

Diderot occupe progressivement une place déterminante dans la description des tableaux. Dans le *Salon de 1767*, il consacre à la série des sept paysages de Vernet un texte capital, où le salonnier feint de se « promener » dans des « sites naturels » en compagnie d'un abbé imaginaire. Diderot crée ainsi l'illusion d'une présence : il appartient désormais à la toile qu'il examine et « déroule » de l'intérieur, selon ses propres découvertes perceptives. Diderot semble alors adopter le rôle de « l'admoniteur », encore appelé « montreur » ou « commentateur », valorisé par Alberti dans son *De Pictura* (1434) : un

¹⁵ B. Vouilloux, « La description du tableau dans les *Salons* de Diderot », dans *Poétique*, Paris, Seuil, n° 73, février 1988, p. 28.

personnage du tableau indique aux spectateurs ce qu'il y a à voir¹⁶. Voici les premiers mots de la description du « deuxième site », qui représente une toile de Vernet n'ayant pu être identifiée :

Arrêté là, je promenai mes regards autour de moi et j'éprouvai un plaisir accompagné de frémissement. (...) Ces arches que j'avais en face, il n'y a qu'un moment, je les avais sous mes pieds. Sous ces arches descendait à grand bruit un large torrent. Ses eaux interrompues, accélérées se hâtaient vers la plage du site la plus profonde. Je ne pouvais m'arracher à ce spectacle mêlé de plaisir et d'effroi. Cependant je traverse une longue fabrique, et me voilà sur la cime d'une chaîne de montagnes parallèle aux premières. Si j'ai le courage de descendre celles-là, elles me conduiront au côté gauche de la scène dont j'aurais fait le tour. Il est vrai que j'ai peu d'espace à traverser pour éviter l'ardeur du soleil et voyager dans l'ombre ; car la lumière vient d'au-delà de la chaîne de montagnes dont j'occupe de sommet et qui forment avec celles que j'ai quittées un amphithéâtre en entonnoir¹⁷.

Dans ce passage, Diderot pénètre à l'intérieur de la toile grâce à une « aimantation » presque hypnotique (« je ne pouvais m'arracher à ce spectacle ») qui s'apparente au phénomène d'identification théâtrale, déployé ici par le pictural. Le salonnier se déplace à sa guise dans le tableau, ce qui lui permet de renverser l'ordre de la toile et de nous faire voir des parties inexplorées de la composition. Personnage principal de la scène picturale, c'est lui qui semble organiser les perspectives et les lignes de fuite du tableau. Il ordonne sa description selon le rythme de la promenade. En somme, Diderot prend au pied de la lettre l'expression « promenades du regard »¹⁸ qu'utilise Daniel Arasse. La promenade est une manière d'accentuer le réalisme de la description par la suggestion d'un mouvement en train de se faire. Diderot retrouve ici le genre de la promenade esthétique que le XVIIe siècle a beaucoup aimé, et qu'il faut peut-être aussi élargir, pour la sensibilité du temps, aux pratiques de déambulation poétique dont les rêveries de Rousseau sont une des modalités les plus riches.

¹⁶ L. B. Alberti, *De Pictura* [1434], traduit du latin et présenté par Danielle Sonnier, Paris, Editions Allia, 2007, p. 58 : « Ensuite, dans une histoire, me plaît la présence de quelqu'un qui avertisse les spectateurs de l'événement, qui les invite de la main à venir voir ».

¹⁷ D. Diderot, *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767, op. cit.*, p. 182.

¹⁸ D. Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1996, « Détail 7 : parenthèse sur le paysage et les promenades du regard », p. 248.

Le vocabulaire scénique et la théâtralisation de la critique d'art permettent à Diderot d'octroyer « au papier » ces fameuses unités de temps, de lieu et d'action nécessairement rendues par la fixité du tableau. Le salonnier découvre l'image en se déplaçant dans le paysage pictural et dans « l'espace des peintres »¹⁹. L'expérience esthétique se confond avec une expérience sensorielle fictive, ce qui permet à Diderot d'introduire dans son texte les références aux teintes, au clair-obscur, à la lumière. Le corps est mis en mouvement et l'énergie de la promenade active la réceptivité des sens. Diderot appartient au tableau, il est enveloppé dans ses contours, et enfermé par son cadre. Il repousse donc cette « frontière sacrée mais mouvante entre deux mondes, celui où l'on raconte, celui que l'on raconte »²⁰ qui caractérise la métalepse, selon les mots de Gérard Genette. L'impression offerte est pourtant celle d'une totale liberté, comme si l'appartenance corporelle au décor pictural permettait d'en exhiber les effets. C'est lui qui se place au centre de l'image afin de mieux l'investir et de la décomposer.

Pour Daniel Arasse, les pages consacrées à Vernet

apportent un témoignage exceptionnel sur les conditions dans lesquelles un regard a joui d'un tableau en déplaçant, « disloquant » successivement le point de vue d'ensemble. (...) elles montrent à la fois comment le parcours du regard se constitue d'un mouvement de va-et-vient du détail à l'ensemble et de l'ensemble au détail, et comment l'effet de plaisir tient à cette possibilité d'oscillation, entre rapprochement et mise à distance de ses parties²¹.

Au déroulement extérieur de l'ensemble de la toile se superpose donc sa « dislocation » de près, de l'intérieur de l'image. L'initiation – visuelle – à la critique d'art s'accompagne d'une expérience fictivement personnelle – la promenade – et d'une recherche expressive réelle. Une nouvelle forme de compte rendu artistique voit le jour : la prise de « possession » de l'image suscite un déploiement textuel qui confère à celle-ci des potentialités syntaxiques et

¹⁹ Voir J. Starobinski, « Diderot dans l'espace des peintres », dans *Diderot et l'art de Boucher à David*, Hôtel de la Monnaie 5 octobre 1984-6 janvier 1985, Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1984, pp. 21-40.

²⁰ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, «Poétique», 1972, p. 245. Voir également G. Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004.

²¹ D. Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 249.

linéaires, et partant, littéraires. Et en faisant porter l'accent sur la poéticité descriptive ouverte par le récit organisé des impressions, le texte de Diderot s'apparente encore à un poème en prose, genre fondé entre autres par les exercices littéraires de la promenade et de la rêverie, chers au XVIII^e siècle.

Diderot conçoit donc des passerelles entre la structure de la description et la composition du tableau. Le texte « déroule » et étend l'image. L'organisation des phrases et leur enchaînement imitent le mouvement de l'œil du spectateur ou du descripteur sur l'œuvre peinte. Pour rendre les effets du tableau et en traduire les impressions, Diderot dote *a contrario* son texte de facultés jusqu'alors exclusivement réservées à l'image. Si les peintres sont contraints à « faire ce que le poète dit », le poète ou le critique d'art, lorsqu'il décrit l'image, doit la façonner à nouveau. La valeur performative du langage est donc nécessaire à la condensation du texte en un tableau de mots. Pour rapprocher son texte de l'esthétique picturale, Diderot compose sa phrase par touches et retouches impressives, décomposant à l'écrit le geste du peintre. La promenade, geste du descripteur, imite le travail du peintre pour retrouver et comme ressusciter les impressions qui ont donné naissance au tableau. Il y a là une forme d'imitation par transposition : le *continuum* texte-image s'approfondit par l'assimilation entre le promeneur et le peintre et par leur commune activité sensible. Diderot élève ainsi la problématique de la critique d'art (mettre l'image en mots) à un degré de perfectionnement inédit : en renversant le paradoxe, il se donne pour tâche de condenser (en un tableau) ce qui semble par essence voué au déploiement (la phrase). Un seul impératif est donné au texte qui devra revêtir les apparences de l'image : pallier la linéarité et la successivité de l'ordre des mots dans la phrase pour la rapprocher le plus possible de la densité expressive de l'esquisse.

Écriture et condensation : la phrase esquissée

Pour une théorie de l'esquisse

Dès le prologue du *Salon de 1767*, Diderot propose à Grimm une solution pour remédier à l'absence des tableaux : « faire prendre une esquisse de tous les

morceaux »²² décrits. Cette requête n'obtiendra pas le résultat escompté. Pour combler ce manque patent, Diderot tente de composer un véritable croquis littéraire des toiles, une esquisse en mots. L'esquisse correspond pour Diderot au premier degré de la création artistique, gouverné par l'enthousiasme, l'inspiration et le génie. « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un tableau ? »²³ : c'est ce que Diderot tente de théoriser avec les toiles d'Hubert Robert. Liées à la vie et à son mouvement, à l'activité de la sensation, aux passions et à l'immédiateté de la transposition artistique, les esquisses frappent davantage l'esprit du spectateur. Diderot cherche à insuffler à son texte la spontanéité de l'esquisse, mais aussi à créer des équivalences entre sa phrase et le dessin. Et Diderot d'annoncer comme préliminaire à ses comptes rendus sur les tableaux de ruines d'Hubert Robert : « Voici, mon ami, des esquisses de tableaux, et des esquisses de descriptions »²⁴. Tous les tableaux d'Hubert Robert commentés par le salonnier ne sont pas nécessairement des esquisses, mais il semble qu'esquisses et ruines, forme et sujet pictural, se répondent pour Diderot. L'affinité esthétique existant entre le texte du salonnier et l'esquisse est donc d'emblée soulignée. Diderot s'apprête à rompre avec la linéarité phrastique afin de reproduire l'instantanéité, la simultanéité et la densité de l'image picturale esquissée.

Juxtaposition et parataxe

La juxtaposition participe de cette écriture picturale. L'ordre des mots dans la phrase n'est plus conçu selon le règne de sa linéarité, mais selon une logique d'accumulation. Comme dans l'image, où l'élément signifiant est juxtaposé ou superposé, la phrase de Diderot procède par parataxe, syndétique ou asyndétique. Pour Philippe Déan,

²² D. Diderot, *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767, op. cit.*, p. 55.

²³ « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie, et moins de formes. A mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. (...) Pourquoi un jeune élève, incapable de faire même un tableau médiocre, fait-il une esquisse merveilleuse ? c'est que l'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie ; et le tableau l'ouvrage du travail, de la patience, de longues études et d'une expérience consommée de l'art. Qui est-ce qui sait ce que la Nature même semble ignorer, introduire les formes de l'âge avancé et conserver la vie de la jeunesse ? » (*Ibid.*, p. 358).

²⁴ *Ibid.*, p. 359.

ce trait stylistique semble être l'index d'une immersion du langage dans l'image, et décrit une opération par laquelle le langage semble vouloir s'appropriier les propriétés particulières de la *sémiologie* picturale (...). Le texte cherche cet espace utopique où il devient image d'une autre nature. Il ne s'agit pas d'appliquer l'image contre le texte pour en mesurer la fidélité descriptive, mais d'inventer une image faite texte²⁵.

Juxtaposer des groupes de mots revient en effet à favoriser la discontinuité et la coexistence d'éléments disparates. La juxtaposition imite à son échelle la superposition des traits du peintre crayonnant et retouchant son dessin. La parataxe favorise la création de strates de mots qui suscitent une lecture verticale du texte. Diderot augmente ainsi le potentiel expressif de son texte tout en déconstruisant sa linéarité foncière. Citons la fin de l'article sur Hubert Robert :

Au sortir des esquisses de Robert, encore un petit mot sur les esquisses. Quatre lignes perpendiculaires, et voilà quatre belles colonnes, et de la plus magnifique proportion ; un triangle joignant le sommet de ces colonnes, et voilà un beau fronton, et le tout est un morceau d'architecture élégant et noble : les vraies proportions sont données, l'imagination fait le reste. Deux traits informes élancés en avant, et voilà deux bras ; deux autres traits informes, et voilà deux jambes ; deux endroits pochés au-dedans d'un ovale, et voilà deux yeux ; une ovale mal terminée, et voilà une tête, et voilà une figure qui s'agite, qui court, qui regarde, qui crie. Le mouvement, l'action, la passion même sont indiqués par quelques traits caractéristiques, et notre imagination fait le reste. (...) Dans les transports violents de la passion, l'homme supprime les liaisons, commence une phrase sans la finir, laisse échapper un mot, pousse un cri et se tait ; cependant j'ai tout entendu ; c'est l'esquisse d'un discours. La passion ne fait que des esquisses²⁶.

Diderot écrit ici sur l'esquisse tout en reproduisant son mode de fonctionnement, ce qui revient littéralement à « écrire l'esquisse ». Le verbe principal disparaît au profit d'une juxtaposition de phrases à présentatif. « Voilà » fonctionne comme déictique et permet de transformer les données de l'image ou de l'esquisse (« quatre lignes perpendiculaires », « un triangle », « deux traits informes », « une ovale ») en mots désignant des réalités tangibles (« quatre belles colonnes », « un beau fronton », « deux bras », « deux jambes », « deux yeux »,

²⁵ Ph. Déan, *Diderot devant l'image*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 285-286.

²⁶ D. Diderot, *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, op. cit., p. 516. La note A p. 368 de l'édition Hermann précise que dans les copies Vandeul, Leningrad, Naigeon et Coppet, le passage cité (texte de l'annexe III, p. 516) se situe à la fin du compte rendu sur une *Esquisse coloriée d'après nature à Rome* d'Hubert Robert, soit dans les derniers paragraphes consacrés à ce peintre. Cet extrait est absent de l'autographe de Diderot.

« une tête »). Il y a donc immédiateté entre le trait et son résultat, entre le mot et sa réalité. La juxtaposition copie l'apparition immédiate du réel, comme si le texte détenait le pouvoir de réfléchir l'image, de la recomposer *in praesentia* et de l'animer. La juxtaposition s'apparente à un « effet de réel », ou plutôt à un « effet de peinture » : en déconstruisant l'énonciation au sein de laquelle les mots semblent littéralement s'accumuler, elle s'apparente à une « magie syntaxique » qui fait écho au fameux *faire* de la « peinture de loin » magnifié par Chardin : « On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. (...) Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit »²⁷.

Lorsqu'il rencontre l'esquisse ou le détail, le sujet descripteur ne parvient plus à « dérouler » et dissocier les éléments de l'œuvre peinte. Face à une réalité composite, qui est celle des ruines (Hubert Robert) ou celle des choses (Chardin), le salonnier, tantôt consentant, tantôt résigné, s'astreint à retranscrire l'immédiateté de l'esquisse et sa spontanéité comme indéterminée. Grâce à la parataxe asyndétique ou syndétique, la phrase de Diderot, potentiellement sujette aux ajouts, paraît inachevée. Elle ressemble dès lors à l'esquisse du peintre, sans cesse susceptible d'être peaufinée, améliorée, et retouchée. La juxtaposition permet à Diderot d'imiter le mouvement d'une « genèse continuée » : « pour l'écrivain, comme pour l'artiste, l'œuvre créée apparaît comme le mouvement d'un processus en devenir »²⁸.

Pourtant Diderot s'amuse à la fois à créer et à rompre l'illusion suscitée par la juxtaposition. Alors que de nombreux passages cherchent à rapprocher le texte de l'image, la phrase de l'esquisse, le salonnier, dans le compte rendu sur Vernet, met en abyme l'incapacité du texte à créer un tableau de mots. Voici en quels termes Diderot semble offrir un démenti à son propre procédé :

²⁷ D. Diderot, *Salon I. Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763, op. cit.*, p. 220.

²⁸ A. Herschberg Pierrot, *Le Style en mouvement – Littérature et art*, Paris, Belin, « Belin Sup Lettres », 2005, p. 36.

Croyez-vous avoir entendu autre chose que des mots ? – Assurément. – Eh bien, vous vous trompez. Vous n'avez entendu que des mots, et rien que des mots. Il n'y a dans un discours que des expressions abstraites qui désignent des idées, des vues plus ou moins générales de l'esprit, et des expressions représentatives qui désignent des êtres physiques. Quoi, tandis que je parlais, vous vous occupiez de l'énumération des idées comprises sous les mots abstraits ; votre imagination travaillait à se peindre la suite des images enchaînées dans mon discours. Vous n'y pensez pas, cher abbé. J'aurais été à la fin de mon oraison que vous en seriez encore au premier mot, à la fin de ma description que vous n'eussiez pas esquissé la première figure de mon tableau²⁹.

Diderot refuse ici l'association immédiate entre le mot et l'image. Mais pourquoi un tel déni ? Le philosophe fournit une explication à la fois cognitive et sensualiste à cet écart entre le mot et l'image : alors que l'enfant associe chaque son (le signifiant du mot) à une idée ou image (son signifié), puis à une « sensation » (au sens d'« aversion, haine, plaisir, désir »³⁰ pour le salonnier), l'adulte effectue un « raccourci » qui le conduit directement du son à la sensation, c'est-à-dire du signifiant au sentiment. Diderot choisit donc la juxtaposition et la parataxe pour raviver l'immédiateté de la connexion entre le mot et l'image, même si le doute subsiste quant à la possibilité même de retrouver cette communication idéale.

Condensation et tentation de la nominalisation

Pour capturer la densité de l'image, Diderot cherche alors le moyen de faire revivre ce lien initial entre mot et image. Puisque ce sont les substantifs qui permettent d'associer directement les mots et leur image, le salonnier explore les potentialités expressives de leur utilisation « systématisée ». La phrase reste tributaire des mêmes objectifs que l'image : toute superfluité est donc vivement condamnée. Pour atteindre une expressivité maximale, Diderot tronque volontairement sa phrase et élague les éléments qui entravent son « immédiateté ». L'enjeu est posé : la phrase esquissée sera nominale ou ne sera pas, afin de mieux contenir cette tension originelle entre le mot et l'image. Les passages qui suivent, extraits des comptes rendus consacrés à Vien, Vernet et

²⁹ D. Diderot, *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, op. cit., p. 217.

³⁰ *Ibid.*, p. 218.

Hubert Robert témoignent de ce que l'on pourrait nommer une « tentation de la nominalisation » :

Sur le fond, derrière ces deux figures, quelques soldats. Plus encore vers la droite, dans le lointain, autres soldats à terre, vus par le dos ; avec un vaisseau en rade, et voiles déployées (Vien)³¹.

Dans le lointain, sur les eaux, un vaisseau à la voile ; fort au-delà, des montagnes vaporeuses et très éloignées (Vernet)³².

A gauche colonnade avec une arcade qui éclaire le fond obscur et voûté de la ruine. Au-delà de l'arcade, grand escalier dégradé ; sur cet escalier et autour de la colonnade, petits groupes de figures qui vont et viennent (Hubert Robert)³³.

L'absence de verbe principal dans ces phrases donne l'illusion d'une immédiateté et d'une spontanéité de l'écriture. L'absence d'actualisation, c'est-à-dire la suppression de déterminant ou d'article devant un substantif (« colonnade » « grand escalier » « petits groupes »), permet de placer les mots librement dans la phrase, comme s'ils étaient des objets inanimés, des signifiants purs. La phrase semble alors épouser les lignes du tableau. La description en anadiplose (« avec une arcade/au-delà de l'arcade » « grand escalier dégradé/sur cet escalier ») crée l'impression que l'œil rebondit sur le détail et que la phrase suit le mouvement du tracé du pinceau. Les mots sont donc utilisés ici comme des images, ou plutôt comme des lignes du dessin, comme des touches de couleur, parsemées à première vue de manière aléatoire pour former en réalité une image parfaitement réussie dans sa visibilité comme dans sa lisibilité.

« En littérature comme en peinture ce n'est pas une petite affaire que de savoir conserver son esquisse »³⁴. Cette remarque de Diderot nous permet de mesurer, s'il en était besoin, l'importance de la phrase esquissée. Confronté à l'indéniable successivité du texte littéraire et à la constante linéarité de la phrase, le salonnier explore tous les moyens syntaxiques aptes à retranscrire la simultanéité et la densité du tableau. Il tente de renouveler les liens tissés à l'origine entre le mot, l'image à laquelle il est associé dans notre mémoire ou notre

³¹ *Ibid.*, p. 113.

³² *Ibid.*, p. 189.

³³ *Ibid.*, pp. 362-363.

³⁴ D. Diderot, *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767, op. cit.*, p. 387.

entendement et la sensation qu'il éveille. Parataxe et juxtaposition, et plus encore nominalisation de la phrase, sont les manifestations syntaxiques de l'invention d'un style pictural, où le texte devient simulacre de l'image. L'exploitation de procédés stylistiques, comparables sur le plan littéraire à ceux du peintre, permet la transposition du langage plastique en langage écrit, et l'équivalence entre les deux langages s'établit grâce à « l'énergie »³⁵, notion centrale chez Diderot. Le pouvoir de suggestion des mots et l'image mémorielle dissimulée derrière chaque signifiant sont convoqués par Diderot. Au-delà de la critique d'art, au-delà même de l'univers pictural, c'est donc le monde de l'entendement et de la pensée que Diderot cherche à appréhender.

Image picturale et tableau de la pensée

Le principe de liaison des mots et des idées

La question des rapports entre l'immédiateté de l'image et la linéarité du discours, particulièrement aiguë dans les *Salons*, n'en finit pas d'interroger en réalité tout le XVIII^e siècle ; elle est même au centre de ses conceptions esthétiques, philosophiques et grammaticales. Car à la question « comment mettre l'image en mots ? » se superpose une interrogation concernant la manière de faire de la pensée et de l'âme des matières textuelles. Rhétoriciens, grammairiens et philosophes mettent en lumière le décalage existant entre l'ordre successif des mots dans le texte et dans le discours et le caractère simultané des images et des idées qui parviennent à l'esprit. Ils utilisent très souvent la métaphore du tableau pour désigner la pensée : les idées et les images qui nous traversent sont comme projetées sur la toile de notre intellect. L'image du tableau permet de visualiser le processus dans sa globalité : l'esprit fédère et agglomère un ensemble de données qui parviennent des sens et des émotions. Analyser notre pensée revient alors à exercer le point de vue omniscient du critique d'art qui, d'un simple coup d'œil avisé, comprend les rouages et la mécanique sémantique de la composition

³⁵ Sur cette notion d'« énergie », voir J. Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, « Écrivains », 1984 et M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988 (chapitre consacré à Diderot).

picturale. Pour résorber l'écart entre la consécution de la phrase et l'esprit synchrone qui la dicte, Condillac et Lamy soulignent la nécessité de lier les mots entre eux. Théoriciens de l'art d'écrire et de parler, ils envisagent la pensée comme un tableau des idées qui nous traversent. Or cette représentation est délicate à composer puisqu'elle rassemble des éléments toujours divers :

Tout d'un coup [l'esprit] envisage plusieurs choses, dont il serait par conséquent difficile de déterminer la place, le rang que chacune tient, puisqu'il les embrasse toutes, et les voit d'un seul regard. Ce qui est donc essentiel pour ranger les termes d'un discours, c'est qu'ils soient liés de manière qu'ils ramassent et expriment tout d'un coup la pensée que nous voulons signifier. (...) Je l'ai dit, il ne faut pas s'imaginer que l'esprit forme ses pensées avec tant de lenteur, que les choses auxquelles il pense ne se présentent à lui que successivement. D'une seule vue il voit plusieurs choses³⁶.

Pour Lamy, l'esprit est un tableau qui recueille plusieurs images simultanément. L'exigence contenue dans chaque discours provient de la difficulté à « ramasser » l'expression pour qu'elle puisse reproduire la densité du tableau de l'esprit. Le défi esthétique de Diderot est donc doublement problématique : l'œuvre picturale réelle que contemple le salonnier engendre un tableau imaginaire (celui de l'esprit) qu'il faudra retranscrire en texte. C'est ainsi le tableau d'un tableau que Diderot cherche à reproduire dans sa critique d'art. La difficulté à traduire la peinture en littérature se précise, dans la mesure où le texte lui-même convoque ses propres représentations mentales. Le philosophe, censé renouer avec l'état d'enfance, décompose la phrase pour tenter de retrouver l'image derrière chaque mot. Condillac retient le principe de liaison comme « antidote » à la linéarité et à la successivité de l'écrit, mais il souligne le divorce qui menace d'éclorre entre l'esprit et la lettre, entre la pensée et sa transcription syntaxique :

Dans un cas, toutes les idées se présentent à la fois à l'esprit ; dans l'autre, elles doivent se montrer successivement. Pour bien écrire, ce n'est donc pas assez de bien concevoir : il faut encore apprendre l'ordre dans lequel vous devez communiquer l'une après l'autre des idées que vous apercevez ensemble, il faut savoir analyser votre pensée³⁷.

³⁶ B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler* [1675], Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 158-159.

³⁷ E. B. de Condillac, *L'Art d'écrire, suivi d'une dissertation sur l'harmonie du style* (Première publication en 1775), Orléans, Editions Le Pli, 2002, p. 60.

Le tableau d'ensemble, forgé par l'esprit, se heurte à sa dislocation opérée par la phrase. L'ordre des mots doit dès lors répondre à l'ordre des idées et épouser leur apparition. Condillac et Lamy préconisent un principe de liaison dominant où l'ordre des mots dans la phrase ne correspond plus à un ordre canonique mais à un ordre naturel, qui privilégie par exemple les inversions. Il appartient à Diderot de trouver une autre solution et d'adapter la phrase aux mouvances de la pensée. Si la communication et le texte exigent la décomposition d'états représentés comme simultanés dans l'image, ainsi que leur transposition en un ordre linéaire, il n'en résulte pas seulement un affaiblissement de la pensée, mais l'impression illusoire d'une suite dans les idées des hommes. Or penser, c'est avoir plusieurs idées présentes concomitamment à l'esprit et, pour Diderot, renoncer constamment à les hiérarchiser.

Diderot : la critique d'art et l'« esprit poétique »

Comme nous l'avons vu, la critique d'art de Diderot propose deux approches différentes de la description du tableau : une « méthode scientifique », celle qui « déroule » l'image et analyse la composition de la toile, et une « méthode poétique »³⁸, celle qui « condense » la phrase et tente d'en reproduire les impressions plus ou moins fugitives. Chaque compte rendu s'organise presque à la manière d'un diptyque car le salonnier examine tout d'abord « la partie technique » de la toile avant d'en examiner la « partie idéale ». Les *Salons* ressemblent à « une contemplation "en acte" »³⁹ puisque les descriptions se structurent elles aussi selon les deux composantes majeures de l'œuvre d'art pour Diderot. La pensée esthétique de Diderot se réalise donc dans l'acte d'écriture : dire, c'est non seulement faire le tableau, donner l'illusion de sa présence, mais aussi en créer un nouveau, fondé sur les mêmes catégories du *faire* pictural, mais provenant de l'esprit du salonnier et destiné à l'imaginaire du lecteur. La critique d'art se voit donc confrontée à la nécessité d'employer un langage qui suscite sa propre image, à savoir le langage poétique :

³⁸ Voir E.-M. Bukdahl, *Diderot critique d'art*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980, vol. I, pp. 301-305.

³⁹ C. Vogel, *Diderot : l'esthétique des Salons*, Berne, Peter Lang, 1993, p. 116.

C'est lui [l'esprit ou langage poétique] qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend ; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent⁴⁰.

Les *Salons* sont gouvernés par cette même logique « poétique » de fidélité à la nature : être critique d'art, pour Diderot, c'est tout à la fois voir, juger, ressentir, désirer, et recréer. Il y a donc une jonction particulière entre le problème du langage – qui est passage d'une pensée ininterrompue à une langue continue – et celui de la critique des Beaux-Arts. Le texte n'est plus là pour décrire le tableau réel, mais bien pour s'adresser à l'imagination du lecteur et faire naître un tableau imaginaire, c'est-à-dire, en détournant les termes de René Démoris, « un lisible invisible, en quelque sorte... »⁴¹.

⁴⁰ D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets – A l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, op. cit., p. 34.

⁴¹ R. Démoris « Du texte au tableau : les avatars du lisible », dans *Lisible/visible : problématiques*, Semaine Texte/Image, Poitiers 27 janvier-1^{er} février 1992, textes réunis et présentés par P. Mourier-Casile et D. Moncond'huy, dans *La Licorne*, Poitiers, UFR Langue/Littérature, n° 23, 1992, p. 68.