



L'aveugle dans les Salons de Denis Diderot

Yougyeong Lee

Le rôle joué par Denis Diderot dans le développement de l'appréciation des œuvres d'art exposées au Salon carré du Louvre durant la seconde moitié du XVIII^e siècle est désormais bien connu. Fréquentant les expositions bisannuelles de 1759 à 1781, l'écrivain s'attache à formuler ses idées et à décrire son expérience sous la forme de lettres au son amical pour la revue *Correspondance littéraire, philosophique et critique* de Frédéric-Melchior Grimm. Le salonnier y intègre ses impressions sur les œuvres d'art par le biais de digressions ou de descriptions qui ne seront publiées qu'à la fin du XVIII^e siècle¹. Sous des apparences épistolaires, Diderot affine non seulement sa manière de décrire les tableaux, mais aussi ses connaissances esthétiques, lesquelles mèneront à la publication de ses *Essais sur la peinture*, où il pose les bases de sa théorie de l'art. Son intérêt pour les productions artistiques est toutefois nettement antérieur à l'écriture de son premier *Salon*, ce dont témoigne entre autres son article sur la notion de Beau publié en 1752 dans l'*Encyclopédie*, dans lequel il écrit « [t]out le monde raisonne du beau : on l'admire dans les ouvrages de la nature : on l'exige dans les productions des arts »². Le philosophe y introduit en outre la dimension du beau perçu par les sens, particulièrement le sens de la vue, en précisant sa théorie des rapports, selon laquelle il affirme : « Le beau qui résulte de la perception d'un seul rapport, est moindre ordinairement que celui qui résulte de la perception de plusieurs rapports. La vûe d'un beau visage ou d'un beau tableau, affecte plus que celle d'une seule couleur »³.

L'importance des sens chez Diderot se manifeste à chaque page des *Salons*. Pour compenser le fait que ses lecteurs, tout comme lui-même lorsqu'il rédige ses comptes rendus, ne font pas – ou plus – face aux œuvres d'art, le salonnier recourt à une forme d'*ekphrasis* qui sollicite l'ensemble des sens. Étant donné que la motivation première des spectateurs au Louvre est de *regarder* les œuvres d'art, l'encyclopédiste n'a de cesse

-
- 1 Les *Observations sur le Salon de peinture de 1765*, précédées par les *Essais sur la peinture*, ont été publiées en 1795 à Paris. La publication des autres Salons s'est poursuivie jusqu'en 1857. La première édition complète, que l'on doit à Walferdin, a été constituée en 1856-1857 à Paris dans la *Revue de Paris*, t. XXXVIII, XXXIX et XL.
 - 2 Denis Diderot, « BEAU », dans Jean Le Rond D'Alembert et Denis Diderot, *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1^{re} édition, t. II, Paris 1751, p. 169.
 - 3 *Ibid.*, p. 179.

de s'interroger sur le sens de la vue dans ses comptes rendus. Mais le toucher, l'ouïe, l'odorat et le goût sont eux aussi évoqués dans ses commentaires, d'autant que Diderot se considère lui-même comme un être « sensuel, voluptueux [...] [qui] n'aimait pas seulement voir et entendre, mais aussi flairer, goûter et toucher, et [...] ne se souciait pas de dissimuler ses appétits »⁴. Il décrit ainsi les natures mortes de Chardin de manière à susciter le désir de toucher⁵ chez le lecteur, tandis que le sens de l'ouïe est mobilisé non seulement à travers l'évocation des sons⁶ qui seraient représentés dans les paysages de Vernet, mais également par le recours à la métaphore du « clavecin oculaire » pour restituer les nuances de couleurs⁷. À une moindre échelle, les sens de l'odorat et du goût sont aussi présents dans ses descriptions des œuvres et de l'exposition : Diderot évoque directement la « vapeur odoriférante » dans la peinture de Restout le fils au Salon de 1765, et fait allusion au goût en se servant de termes comme l'« omelette » et la « crème fouettée » pour dépeindre des œuvres qui le rebutent⁸. Le sens du goût se voit aussi convoqué plus positivement dans la description des objets gustatifs de Chardin⁹. Ainsi,

4 Herbert Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, Genève 1959, p. 138.

5 Ce sens est fréquemment convoqué dans la description des natures mortes de Chardin, par exemple, dès le préambule du commentaire sur ce peintre dans le *Salon de 1763* (DPV, t. XIII, p. 380), Diderot incite le spectateur au toucher : « c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger ; cette bigarade, l'ouvrir et la presser ; ce verre de vin, et le boire ; ces fruits, et les peler ; ce pâté, et y mettre le couteau. »

6 L'ouïe est présente dans la description des paysages de Vernet, qui deviennent sonores dans le *Salon de 1763*, DPV, t. XIII, p. 388 : « S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents, et mugir les flots ; vous les voyez s'élever contre les roches et les blanchir de leur écume. »

7 Cette métaphore se trouve dans l'article « CLAVECIN OCULAIRE » de l'*Encyclopédie* (t. III, Paris 1753, p. 511a). Diderot le décrit ainsi : « instrument à touches analogue au clavecin auriculaire, composé d'autant d'octaves de couleurs par tons & demi-tons, que le clavecin auriculaire a d'octaves de sons par tons & demi-tons, destiné à donner à l'ame par les yeux les mêmes sensations agréables de mélodie & d'harmonie de couleurs, que celles de mélodie & d'harmonie de sons que le clavecin ordinaire lui communique par l'oreille. » Le philosophe développe cette notion, empruntée au père Castel (lequel donne ce dispositif pour réalisable en novembre 1725 dans le *Mercure de France*, p. 2552 sq.), dans sa *Lettre sur les sourds et muets* à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent [1751], Paris 2000, p. 99 : « Mon sourd s'imagina que ce génie inventeur était sourd et muet aussi ; que son clavecin lui servait à converser avec les autres hommes ; que chaque nuance avait sur le clavier la valeur d'une des lettres de l'alphabet ; et qu'à l'aide des touches et de l'agilité des doigts, il combinait ces lettres, en formait des mots, des phrases ; enfin, tout un discours en couleurs ».

8 L'odorat apparaît dans le commentaire du *Salon de 1765* sur l'*Anacréon* de Restout le fils : « Au pied du lit, on voit une grande cassolette, d'où s'élève une vapeur odoriférante. » (DPV, t. XIV, p. 274). Le goût se présente sous une forme métaphorique dans le *Salon de 1767*, à propos du *Tableau ovale, représentant des groupes d'enfants dans le ciel* (DPV, t. XVI, p. 419) : « C'est une belle et grande omelette d'enfants ; (...) ». Quant aux *Portraits* de Drouais le fils, ils sont décrits ainsi : « Imaginez des visages, des cheveux de crème fouettée, de vieilles étoffes roides, retournées et remises à la calandre, un chien d'ébène avec des yeux de jayet ; et vous aurez un de ses meilleurs morceaux. » (*Salon de 1767*, DPV, t. XVI, p. 251).

9 Diderot en appelle au toucher et au goût du spectateur dès le *Salon de 1759*, en commentant les deux petits tableaux de *Fruits* de Chardin : « C'est toujours la nature et la vérité ; vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif ; les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main. » (DPV, t. XIII, p. 76).

le salonnier mobilise la représentation littéraire des cinq sens dans son commentaire des œuvres d'art¹⁰.

Parmi ces facultés sensorielles, la vue est pourtant celle qui semble la plus importante à l'époque, comme l'affirme l'*Encyclopédie* : « La vue est la reine des sens »¹¹. Dans ce contexte, il est incontournable de réfléchir sur ce canal perceptif dans la critique d'art puisque les œuvres exposées sont faites pour être regardées par leurs spectateurs¹². Il s'agit, pour les lecteurs de la *Correspondance littéraire*, d'imaginer les œuvres d'art comme s'ils les avaient sous les yeux. Une telle ambition impliquait pour le salonnier la nécessité de centrer ses descriptions sur le sens de la vue. À travers le commentaire des peintures exposées au Louvre, le texte articule ainsi une *ekphrasis* autour de l'absence matérielle de l'œuvre, cette limite devenant en fait un catalyseur qui permet le déploiement de la critique d'art sous sa forme littéraire.

Malgré la prédilection de l'époque pour ce sens, quelques-uns des commentaires de Diderot dans les *Salons* suggèrent qu'il refuse de regarder certaines peintures exposées et qu'il se met volontairement en scène en tant qu'aveugle face à certains tableaux. Ce refus du regard de Diderot attire paradoxalement l'attention de ses lecteurs, car l'action de regarder est considérée comme nécessaire pour pouvoir apprécier les œuvres d'art. Dans ce contexte, nous pouvons aujourd'hui nous demander dans quelle mesure et dans quel but Diderot se rendait volontairement aveugle lorsqu'il observait certaines peintures d'histoire. Afin de répondre à cette interrogation, nous considérerons tout d'abord le contexte social dans lequel Diderot détournait le regard devant certaines œuvres, ainsi que les facteurs qui motivaient ce comportement, avant d'étudier quelques exemples précis.

Rappelons ici que la peinture d'histoire occupe la première place dans la hiérarchie des genres jusqu'au début du XVIII^e siècle. André Félibien, dans sa préface des *Conférences*

10 La relation entre les sens et la critique d'art chez Diderot a été analysée dans les études suivantes : Stéphane Lojkin, *L'œil révolté, les Salons de Diderot*, Nîmes 2007 ; Marian Hobson, *The Object of Art, The Theory of illusion in eighteenth-century France*, Cambridge 1982 (*L'art et son objet : Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*, traduction française de Camille Fort, Paris 2007) ; Kate E. Tunstall, « Diderot, Chardin et la matière sensible », dans *Dix-huitième siècle*, 2007/1 (no39), p. 577-593 ; Giuseppe Di Liberti, « Denis Diderot : le système des arts comme système des sens », dans Marie-Pauline Martin et Chiara Savettieri (éd.), *La musique face au système des arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Paris 2013, p. 57-66.

11 Chevalier de Jaucourt, « Vue », dans D'Alembert/Diderot, *L'Encyclopédie*, t. XVII, Paris 1765, p. 565.

12 Sur cette question du regard du spectateur, de l'importance de l'œil dans la réception au Salon et dans la critique d'art, voir Isabelle Pichet, « L'œil du spectateur : incarnation d'une nouvelle sociabilité », dans *Artistes, savants et amateurs : art et sociabilité au XVIII^e siècle (1715-1815)*, éd. par Jessica-L. Fripp, Amandine Gorse, Nathalie Manceau et Nina Struckmeyer, actes, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2011, Paris 2016, p. 201-212. Dans cette étude, Isabelle Pichet analyse le cheminement visuel du spectateur, principalement par une approche muséologique, à partir des différents tapisseries de l'époque qui construisaient un parcours pour l'œil par le biais de l'accrochage des œuvres. Afin d'approfondir ces idées, voir son ouvrage rigoureux et singulier : (id.), *Le Tapisserie et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789), Expographie, critique et opinion*, Paris 2012.

de l'Académie royale parues en 1668, définit différents genres de peinture et établit une hiérarchie entre eux¹³. Au sein de ce classement, la peinture d'histoire est le premier des genres s'attachant à la description des passions de l'homme, « le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre¹⁴ » d'après Félibien. Pourquoi, dans cette situation, Diderot détourne-t-il son regard de certaines toiles relevant de cette catégorie ?

Le sentiment d'horreur

L'une des raisons qui pousse Diderot à cet aveuglement volontaire est le sentiment éprouvé à la vue des œuvres en question, en l'occurrence celui de l'horreur. S'appuyant sur la théorie de l'abbé Dubos publiée en 1719, l'attention portée au sentiment du spectateur s'est étendue tout au long du XVIII^e siècle, comme en témoigne cette citation de l'homme d'Église :

Non seulement le public juge d'un ouvrage sans intérêt, mais il en juge encore ainsi qu'il en faut décider en general, c'est-à-dire par la voie du sentiment et suivant l'impression que le poëme ou le tableau font sur lui. Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poëmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent¹⁵.

13 André Félibien expose cette hiérarchie des genres dans la préface non paginée de son édition des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, publiée à Paris en 1668. Le premier rang de cette classification est occupé par la peinture d'histoire, qui met en scène des héros et des dieux dans un contexte mythologique ou historique ; puis vient le portrait, qui immortalise des gens privilégiés de l'époque ; les scènes de genre, qui montrent des personnages ordinaires dans des moments du quotidien ; le paysage, et, enfin, les natures mortes, qui représentent des objets ou autres choses inanimées. Félibien explique dans ce texte : « 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 vivans est plus estimable que ceux qui ne representent que des choses mortes & 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. Cependant quoy que ce ne soit pas peu de chose de faire paroistre comme vivante la figure d'un homme, & de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point ; Neantmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, & ne peut pretendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la representation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agreables comme les Poëtes ; Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mysteres les plus relevez. » (Félibien, 1668, p. 18-19 selon la pagination adoptée).

14 Ibid., p. 19.

15 Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719)*, Paris 2015, p. 425, partie II, section 22 : « Que le public juge bien des poèmes et des tableaux en général. Du sentiment que nous avons pour connaître le mérite de ces ouvrages ».

L'importance des impressions ressenties par le spectateur est telle que Jean Starobinski parle d'une « juridiction du sentiment » nourrie par la philosophie empiriste et sensualiste¹⁶.

S'adressant aux peintres, Diderot explique ce qu'il veut sentir ou ressentir à la vue d'une œuvre d'art : « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu récréeras mes yeux après, si tu peux »¹⁷. Parmi les sentiments évoqués et retranscrits par Diderot dans ses *Salons*, l'horreur est remarquablement efficace pour sa capacité à lui faire détourner le regard, surtout dans le cas des peintures d'histoire comme celles de Pierre, de Deshayes et de Doyen¹⁸. Les scènes de sacrifice, de catastrophe naturelle ou de drame familial sont celles qui ont sa préférence, pour leur aptitude paradoxale à ne pas se laisser voir.

Prenons l'exemple de la *Décollation de saint Jean* (fig. 1) de Jean-Baptiste-Marie Pierre, exposée au Salon de 1761 :

La Décollation de St Jean, encore pauvre production. Le corps du saint est à terre ; l'exécuteur tient le couteau avec lequel il a séparé la tête ; il montre cette tête séparée à Herodiade. Cette tête est livide, comme s'il y avait plusieurs jours d'écoulés depuis l'exécution. Il n'en tombe pas une goutte de sang. La jeune fille qui tient le plat sur lequel elle sera posée, détourne la tête, en tendant le plat ; cela est bien ; mais l'Herodiade paraît frappée d'horreur ? Ce n'est pas cela ; il faut d'abord qu'elle soit belle ; puis qu'elle le soit de cette sorte de beauté qui s'allie avec la fermeté, la tranquillité et la joie féroce. Ne voyez-vous pas que ce mouvement d'horreur l'excuse ? qu'il est faux ? et qu'il rend votre composition froide et commune. Voici le discours qu'il fallait que je lusse sur le visage d'Herodiade. Prêche à présent. Appelle-moi adultère à présent. Tu as enfin obtenu le prix de ton insolence. Cet homme n'a pas senti l'effet du sang qui eût descendu le long du bras de l'exécuteur, et arrosé le cadavre même. Mais je l'entends qui me répond, et qui est-ce qui eût osé regarder cela ? J'aime bien les tableaux de ce genre dont on détourne la vue ; pourvu que ce ne soit pas de dégoût, mais d'horreur¹⁹.

L'épisode de la décapitation cruelle de saint Jean-Baptiste inspire à Diderot un sentiment d'horreur. Le moment choisi par le peintre Pierre est un passage tragique du récit biblique

16 Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Paris 2006, p. 50.

17 Diderot, *Essais sur la peinture*, DPV, t. XIV, p. 389.

18 René Démoris, « Peinture et cruauté chez Diderot », dans *Denis Diderot. 1713-1784. Colloque international*, éd. par Anne-Marie Chouillet, actes, Paris, Sèvres, Reims, Langres, 1984, Paris 1985, p. 299-307. Démoris commente de nombreux exemples de peinture d'histoire qui donnent le sentiment d'horreur à Diderot : le *Combat de Diomède et d'Énée* de Doyen au salon de 1761 (p. 299), son *Miracle des Ardents* au salon de 1767 (p. 301), le *Saint André* de Deshayes (p. 300).

19 Diderot, *Salon de 1761*, DPV, t. XIII, p. 225-226.



1 Jean-Baptiste-Marie Pierre, *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, 1761, huile sur toile, 93 × 130 cm, Avignon, musée Calvet

où la tête du saint est présentée à Hérodiade. Le salonnier critique cette peinture qui, selon lui, ne rend pas suffisamment la cruauté de la décollation et manque de vraisemblance, notamment en raison de l'absence de sang. Ce dernier est en effet pour Diderot « un gage de pathétique »²⁰ qui devrait produire un sentiment chez le spectateur, et son absence dans cette scène réduit la « force d'expression à la hauteur du sujet »²¹. Dans cette toile, c'est plutôt la figure d'Hérodiade qui semble « frappée d'horreur », là où il aurait fallu au contraire que ce soit sa « joie féroce » qui effraie le spectateur et lui fasse

20 Michel Delon, « Violences peintes », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, no 18-19, 1995, p. 71-79 ; DOI : <http://doi.org/10.3406/rde.1995.1291>.

21 Martin Schieder, « “Effacez sur les murs le sang dont ils sont teints”, L'iconographie du martyr au siècle des Lumières », dans Thomas W. Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau et Martin Schieder (éd.), *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris 2001, p. 345-365 (ici p. 347).

détourner les yeux. La représentation imaginaire qu'élabore le philosophe du sentiment approprié pour cette figure d'Hérodiade, qui serait propre à repousser le regard du spectateur, se manifeste par les paroles qu'il aurait aimé pouvoir lire sur les traits de la reine : « Voici le discours qu'il fallait que je lusse sur le visage d'Herodiade. Prêche à présent. Appelle-moi adultère à présent. Tu as enfin obtenu le prix de ton insolence ». Ces paroles hypothétiques démontrent à quel point le salonnier aurait souhaité que ce personnage transmette un sentiment d'horreur au spectateur par « la fermeté, la tranquillité et la joie féroce » de son expression.

Paradoxalement, au lieu de détourner son regard, Diderot observe cette scène en imaginant une scène plus cruelle, laquelle serait idéale pour ce sujet de la décollation. Selon l'écrivain, les scènes cruelles et pathétiques dans les peintures tragiques auraient vocation à dissuader le regard du spectateur, comme il l'écrit : « J'aime bien les tableaux de ce genre dont on détourne la vue ; pourvu que ce ne soit pas de dégoût, mais d'horreur ». On retrouve la même idée dans ses commentaires au sujet d'autres peintures d'histoire. Ainsi, à propos de la scène de la *Flagellation de saint André* réalisée par Jean-Baptiste Deshays et présentée au Salon de 1761, le salonnier déclare : « On souffre beaucoup à le voir »²². L'intensité de l'émotion provoquée par cette œuvre la rend difficile à regarder, le sentiment d'horreur se situe au cœur de l'effet esthétique. Dans son commentaire sur le *Miracle des Ardents* de Gabriel François Doyen exposé au Salon de 1767, Diderot n'hésite pas à exprimer sa déception en ces termes :

Je sais que quelques spectateurs pusillanimes en ont détourné leurs regards, d'horreur. Mais qu'est-ce que cela me fait à moi qui ne le suis point, et qui me suis plu à voir dans Homère des corneilles rassemblées autour d'un cadavre, lui arracher les yeux de la tête, en battant les ailes de joie²³.

À la suite de ce commentaire exprimant son mécontentement, le philosophe suggère au peintre une composition idéale de l'horreur en se référant à la représentation du cadavre chez Homère²⁴ : « Je ferme les miens pour ne pas voir ces yeux tirillés par le bec d'une corneille »²⁵. Ce faisant, Diderot continue à exprimer sa prédilection pour la cruauté en peinture à travers ses descriptions de ce type de tableaux, lesquels rebutent le regard de certains spectateurs par un excès d'atrocités.

22 Diderot, *Salon de 1761*, DPV, t. XIII, p. 238.

23 Diderot, *Salon de 1767*, DPV, t. XVI, p. 266.

24 Cette image des corneilles qui arrachent les yeux des cadavres se trouve dans plusieurs passages de l'*Illiade* : XI, 391-395 (invectives de Diomède à Pâris, p. 200.) ; XI, 452-454 (Ulysse à Sôquos, p. 202.) ; XXII, 335-355 (Achille à Hector, p. 409.), Homère, *Illiade*, traduction française par Leconte de Lisle, Paris 1867.

25 Diderot, *Salon de 1767*, DPV, t. XVI, p. 267.

Ce penchant de Diderot pour la représentation de la cruauté témoigne d'un rapport paradoxal à l'esthétique de son temps. Jusqu'au siècle des Lumières, les peintures religieuses montrant des scènes de martyres visaient l'émotion des spectateurs. Cependant, comme l'a montré Martin Schieder²⁶, l'idée que ces scènes de supplice ne pouvaient plus toucher le spectateur est déjà soutenue par Daniel Webb au XVIII^e siècle²⁷. Diderot, quant à lui, reste attaché à l'émotion d'horreur provoquée par les peintures religieuses. Pour lui, c'est dans la véracité de la représentation, autrement dit le réalisme de l'œuvre d'art, que se concrétise et se révèle ce mouvement d'épouvante ; le salonnier souligne en particulier le « réalisme du détail sanglant »²⁸ dans la peinture religieuse, car il considère que la vérité dans la peinture doit susciter chez le spectateur des sentiments tels que l'horreur ou l'effroi.

La dimension rhétorique de la phrase : « J'aime bien les tableaux de ce genre dont on détourne la vue », peut être lue comme une stratégie visant à éveiller la curiosité des lecteurs, dans la mesure où le critique affirme sans détours son goût pour les scènes de nature à susciter l'horreur²⁹. Comme le *Salon* est publié dans la *Correspondance littéraire*, une telle description peut éveiller, chez ceux qui le lisent à distance, l'envie de se rendre au Louvre pour y voir par eux-mêmes la *Décollation de saint Jean*. En effet, l'inclination de Diderot pour les scènes d'horreur peut inciter ses lecteurs à vouloir vérifier par eux-mêmes si ce tableau provoque sur eux le même effet, et leur fait détourner le regard par son pouvoir émotionnel. Ce paradoxe sur lequel joue l'écrivain a valeur de prétérition, cette figure rhétorique permettant de potentiellement susciter l'intérêt pour un objet tout en affirmant au contraire qu'il n'est pas digne d'être regardé ou mentionné. En déclarant ne pas vouloir voir, Diderot stimule paradoxalement l'envie de voir. Il fait du lecteur aveugle un spectateur potentiellement voyant.

26 Schieder, 2001 (note 21), p. 349.

27 Dans *An Inquiry into the Beauties of Painting and into the Merits of the Most Celebrated Painters, Ancient and Modern* publié à Londres en 1760, celui-ci écrit : « Le partage des Artistes modernes est bien différent. Employés par des Prêtres ou par des Princes pieux, leurs sujets sont pour la plupart empruntés d'une Religion qui fait profession de subjuguier et d'anéantir les passions dans l'homme ; leurs personnages sont pris dans les dernières conditions de la société ; des hommes d'une basse naissance et de mœurs austères sont leurs héros ; le Sauveur même n'est peint dans aucun tableau avec un grand caractère [...]. Les souffrances des Martyrs sont ordinairement de leur propre choix [...]. Lorsque S. André baise la croix sur laquelle il va être cloué, nous devons être édifiés par cet exemple courageux de piété et de zèle ; mais nous sentons faiblement les peines d'un homme qui les sent si peu lui-même. C'est ce défaut dans le sujet, et cette routine de la part des Peintres, qui produisent ce froid avec lequel nous voyons leurs ouvrages dans les galeries et les Églises [...] », Daniel Webb, *Recherches sur les beauté de la peinture et sur le mérite des plus célèbres peintres anciens et modernes*, traduction française de Claude François Bergier, Paris 1765, p. 160-163.

28 Schieder, 2001 (note 21), p. 351.

29 Sur ce goût de Diderot pour la représentation de l'horreur, voir France Marchal, *La culture de Diderot*, Paris 1999, p. 139-140.

La dégradation morale causée par l'excès d'érotisme

La deuxième raison pour laquelle Diderot détourne volontairement son regard de certaines œuvres est l'excès d'érotisme, qu'il accuse de mener à une dégradation morale. L'encyclopédiste souligne le rôle de la moralité dans l'art, se rangeant du côté des œuvres qui exaltent la vertu auprès du public³⁰. Par ailleurs, dans une lettre à un ami de Genève, appelé M. N***, il affirme : « Vous voyez combien la louange de l'homme de bien est séduisante. [...] [Je voudrais] convaincre les hommes que, tout bien considéré, ils n'ont rien de mieux à faire dans ce monde que de pratiquer la vertu »³¹. Dans cet esprit, Diderot souhaite que la peinture puisse élever l'âme du spectateur, tout comme la morale : « La peinture a cela de commun avec la poésie, et il semble qu'on ne s'en soit pas encore avisé, que toutes deux elles doivent être *bene moratae* ; il faut qu'elle ait des mœurs »³². Si la prépondérance des arts réside, pour le philosophe, dans la dimension morale des représentations qu'ils offrent, l'évocation de la vertu dans la peinture prend corps dans celle des sentiments, autrement dit en émouvant les spectateurs : « En un mot, la peinture est-elle l'art de parler aux yeux seulement ? ou celui de s'adresser au cœur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre par l'entremise des yeux »³³.

Dans ses *Salons*, Diderot exprime clairement son intérêt pour les scènes de genre de Jean-Baptiste Greuze, alors que ce type de peinture était plutôt considéré comme secondaire à l'époque, par rapport à la peinture d'histoire. Les scènes de genre suscitent pourtant des émotions chez le spectateur, car « l'amour du pathétique et du touchant dans les événements ordinaires de la vie, sont aussi des éléments du goût »³⁴. Pour le philosophe, le devoir moral est plus essentiel que la hiérarchie des genres, ou même que les règles de l'art. De ce fait, il loue particulièrement les tableaux de Greuze qui représentent des événements familiaux fortement imprégnés des valeurs bourgeoises de l'époque. Dès le *Salon de 1763*, il définit la notion de « peinture morale » en se basant sur les œuvres de Greuze : « Courage, mon ami Greuze ! Fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela »³⁵. Les scènes édifiantes de ce peintre amènent le salonnier à ressentir le pathétique des tableaux avant même de se rendre compte de la vertu représentée. Ainsi, dans le compte rendu du Salon de 1763, où Greuze exposait la *Piété filiale*, toile dans laquelle le père paralytique est soigné par les membres de la famille, Diderot déclare « [l]orsque je vis ce vieillard éloquent et pathétique, je sentis, [...], mon âme s'attendrir et des pleurs prêts à

30 Diderot exprime cet idéal à travers ses pièces *Le Fils naturel* (1757) et *Le Père de famille* (1758), toutes deux des drames bourgeois. La première confronte les personnages de Rosalie et de Dorval à plusieurs dilemmes moraux, tandis que la deuxième articule l'intrigue autour de la filiation du personnage de Sophie.

31 Denis Diderot, *Correspondance*, Genève 1876, p. 448.

32 Diderot, *Essais sur la peinture*, DPV, t. XIV, p. 391.

33 Diderot, *Salon de 1767*, DPV, t. XVI, p. 164.

34 Dieckmann, 1959 (note 4), p. 146.

35 Diderot, *Salon de 1763*, DPV, t. XIII, p. 394.

tomber de mes yeux »³⁶. De fait, la sensation évoquée atteste la transmission de la valeur morale au spectateur ; Diderot réitère l'expérience avec le diptyque *Le fils ingrat* et *Le fils puni* lors du Salon de 1765. Dans ces deux esquisses, Greuze montre un drame bourgeois dans lequel la morale est sous-jacente : dans la première, il représente un fils s'opposant à son père, tandis que dans l'autre, le fils regrette la mort de ce père qu'il a en partie provoquée. Face à cette scène pathétique au chevet du père défunt, Diderot ressent l'intensité des sentiments des personnages principaux et souligne le message édifiant qui se dégage des deux dessins : « Quelle leçon pour les pères et pour les enfants »³⁷ !

Le peintre François Boucher se situe aux antipodes de l'art de Greuze. Boucher appartient au courant rocaille, souvent critiqué par ses contemporains en raison de la représentation de chairs voluptueuses dans des coloris osés qui y prévaut. Dans ses peintures, Boucher érotise ses personnages en déclinant les tons rouges. Jugées provocatrices, ses œuvres sont vilipendées par plusieurs critiques de l'époque ; parmi eux, Grimm et Diderot condamnent Boucher en le surnommant « le peintre d'éventail »³⁸. Pour Diderot, l'utilisation de la couleur rouge est toujours « une fausseté » chez ce peintre, et il ne cesse de critiquer les « culs rouges » de Boucher³⁹. Aux yeux du salonnier, une forme de corruption morale émane des peintures du maître :

Cet homme est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture. A peine savent-ils manier le pinceau et tenir la palette, qu'ils se tourmentent à enchaîner des guirlandes d'enfants, à peindre des culs joufflus et vermeils, et à se jeter dans toutes sortes d'extravagances qui ne sont rachetées ni par la chaleur, ni par l'originalité, ni par la gentillesse, ni par la magie de leur modèle : ils n'en ont que les défauts⁴⁰.

La même dépréciation du philosophe envers les œuvres de Boucher se retrouve dans son *Salon de 1765* :

Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur la

³⁶ Ibid.

³⁷ Diderot, *Salon de 1765*, DPV, t. XIV, p. 199.

³⁸ « Il est devenu un peintre d'éventail. Il n'a plus que deux couleurs, du blanc et du rouge. Et il ne peint pas une femme nue qu'elle n'ait les fesses aussi fardées que le visage », Denis Diderot, « Sur le "Voyage en Italie" de M. Cochin », dans *Œuvres complètes*, DPV, t. III, Paris 1970, p. 228.

³⁹ Cf. Jean-Christophe Abramovici, « Voir le nu dans les premiers Salons », dans *Diderot Studies*, vol. XXX, Genève 2007, p. 155-164, et Colas Duflo, « Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [en ligne], 29 | 2000, 2006, URL : <http://journals.openedition.org/rde/88> [dernier accès : 21.12.2023] ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.88> [dernier accès : 21.12.2023].

⁴⁰ Diderot, *Salon de 1763*, DPV, t. XIII, p. 356-357.

toile ? ce qu'il a dans l'imagination ; et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage⁴¹ ?

Dans ce passage, Diderot n'hésite pas à calomnier Boucher en l'accusant de fréquenter des « prostituées », ce qui expliquerait la bassesse de ses œuvres. La technique de ce peintre, comme ses usages « de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin », ne peuvent que découler de la dégradation de ses mœurs. La critique de cet excès d'érotisme inhérent à la technique du peintre se retrouve également un peu plus loin dans ce même *Salon* : « Il y a trop de mines, de petites mines, de manière, d'afféterie pour un art sévère. Il a beau me les montrer nues, je leur vois toujours le rouge, les mouches, les pompons et toutes les fanfioles de la toilette »⁴².

La plupart des personnages représentés dans la peinture d'histoire étant des dieux ou des héros, il est condamnable de les rendre érotiques, alors qu'ils devraient incarner l'élégance et la grâce. C'est pourquoi la tendance de Boucher à peindre l'érotisme lui vaut de vifs reproches de la part de Diderot, en particulier dans son commentaire sur l'*Angélique et Médor*, tableau présenté au Salon de 1765 (fig. 2) :

Les deux figures principales sont placées à droite de celui qui regarde. Angélique est couchée nonchalamment à terre, et vue par le dos, à l'exception d'une petite portion de son visage qu'on attrape, et qui lui donne l'air de la mauvaise humeur. Du même côté, mais sur un plan plus enfoncé, Médor debout, vu de face, le corps penché, porte sa main vers le tronc d'un arbre, sur lequel il écrit apparemment les deux vers de Quinault, ces deux vers que Lulli a si bien mis en musique, et qui donnent lieu à toute la bonté d'âme de Roland de se montrer, et de me faire pleurer quand les autres rient [...]. Cela n'a pas le sens commun. Petite composition de boudoir ; et puis, ni pieds, ni mains, ni vérité, ni couleur, et toujours du persil sur les arbres. Voyez, ou plutôt ne voyez pas le Médor, ses jambes surtout ; elles sont d'un petit garçon qui n'a ni goût ni étude. L'Angélique est une petite tripière. O le vilain mot ! D'accord ; mais il peint : dessin rond, mou, et chairs flasques. Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir ; mais je ne veux pas qu'on me les montre⁴³.

La critique de Diderot envers le peintre Boucher et son art est équivoque. Au milieu du paragraphe cité, le salonnier exprime son mécontentement à l'encontre de cette œuvre en la qualifiant de « [p]etite composition de boudoir » pour mieux en dénoncer les visées érotiques et le manque d'ambition.

41 Diderot, *Salon de 1765*, DPV, t. XIV, p. 54.

42 Ibid., p. 55.

43 Ibid., p. 58-59.



2 François Boucher, *Angélique et Médor*, 1763, huile sur papier collé sur toile, 66,7 × 56,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Le manque d'exactitude dans la représentation de l'anatomie est également au centre de la critique du philosophe : « Et puis, ni pieds, ni mains, ni vérité, ni couleur, et toujours du persil sur les arbres ». Dans le *Salon de 1763*, Diderot avait déjà dénoncé l'utilisation incorrecte de la couleur par le peintre, en imaginant une conversation fictive avec celui-ci :

Mais, Monsieur Boucher, où avez-vous pris ces tons de couleur ? il vous répondra, Dans ma tête... Mais ils sont faux... Cela se peut, et je ne me suis pas soucié d'être vrai. Je peins un événement fabuleux avec un pinceau romanesque⁴⁴.

La condamnation d'*Angélique et Médor* par le philosophe est telle qu'il va jusqu'à inviter le spectateur à détourner son regard de la toile : « Voyez, ou plutôt ne voyez pas le Médor, ses jambes surtout ; elles sont d'un petit garçon qui n'a ni goût ni étude ». Comme l'a montré René Démoris, Diderot prolonge l'effet de dégoût en ajoutant que « L'Angélique est une petite tripière », car les tripes évoquent immédiatement l'« intérieur du corps, [et les] bas morceaux que les mains répugnent à toucher comme les yeux à voir »⁴⁵. La fin du passage met en exergue la mollesse que perçoit le salonnier dans les œuvres de Boucher : « Dessin rond, mou, et chairs flasques ». Cette impression de mollesse dans la peinture paraît relever d'une focalisation des spectateurs sur les « chairs » des protagonistes : alors que la peinture d'histoire est censée élever les sentiments et transmettre des valeurs morales, la mollesse les rabaisse, les ramène à la chair et au désir. D'autres exemples viennent confirmer cette position de Diderot vis-à-vis de Boucher, ainsi certaines phrases à forte résonance rhétorique soulignent-elles de manière appuyée le lien entre la représentation du corps et l'absence de morale chez l'artiste : « Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir ; mais je ne veux pas qu'on me les montre »⁴⁶. Paradoxalement, Diderot admet son propre voyeurisme en précisant : « Je suis bien aise d'en voir ». Mais par là même, il se présente aussi comme le porte-parole d'une moralité publique en éludant, en partie, sa propre réaction personnelle. Cette sorte de « panachage »⁴⁷ entre discours public et regard privé, ce retrait de Diderot d'une position de pur spectateur public, nous ramène à son commentaire sur la *Décollation de saint Jean* de Pierre. Le détournement du regard constitue chez le philosophe une prétérition pour mieux inciter ses lecteurs à imaginer la toile. Il suscite par ce biais une « pulsion scopique »⁴⁸. Tout en attaquant la moralité de Boucher, tout en faisant mine de détourner son regard de ses toiles, il confesse son voyeurisme et donne d'autant mieux à « voir » les images dénigrées.

En suggérant à ses lecteurs de détourner le regard de certaines peintures d'histoire traduisant crûment la violence des sujets ou exprimant un excès d'érotisme, Diderot met en exergue une « double absence »⁴⁹ dans sa critique d'art. La première tient au fait qu'il devait rédiger ses descriptions de mémoire, d'après les livrets des Salons⁵⁰, car il n'avait

44 Diderot, *Salon de 1763*, DPV, t. XIII, p. 355.

45 René Démoris, « L'art et la manière, Diderot face à Boucher », dans Pierre Frantz et Élisabeth Lavezzi (éd.), *Les Salons de Diderot : Théorie et écriture*, Paris 2008, p. 141.

46 Diderot, *Salon de 1765*, DPV, t. XIV, p. 59.

47 Ibid., p. 84.

48 Démoris, 1985 (note 18), p. 299-307.

49 Arnaud Buchs, *Diderot et la peinture*, Paris 2015, p. 45.

50 Sur les livrets publiés sous le titre d'« Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de

effectivement plus les tableaux sous les yeux lorsqu'il écrivait ses commentaires sur les peintures exposées au Louvre. La seconde concerne les lecteurs des *Salons* qui, eux aussi, se trouvaient dans une situation d'aveuglement causée par la distance physique et le fait qu'ils n'avaient pas visité l'exposition. Ils étaient donc condamnés à imaginer les toiles commentées par un critique qui ne les avait lui-même déjà plus sous les yeux. Malgré ce recours obligé à l'imaginaire, tant pour le salonnier que pour ses lecteurs, Diderot donne matière à voir et à réfléchir sur les différents usages du sens de la vue dans l'expérience des expositions du Louvre. À la lecture des *Salons*, l'attention se détache de l'aspect visuel de la peinture au sens premier, perceptif, pour concevoir celle-ci à partir du refus ou de l'impossibilité d'y faire face. À travers les expériences visuelles relatées par Diderot dans ces écrits, nous pouvons observer de quelle façon le salonnier prend conscience du caractère essentiel de ce sens dans la critique d'art. Pour parler d'une œuvre, il faut tout à la fois s'en approcher et s'en détacher, en détourner le regard pour mieux le susciter.

l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par [...] Directeur et Ordonnateur Général des Bâtimens du Roi, Jardins, Arts, Académies & Manufactures royales », voir la version rééditée au XIX^e siècle par Jules-Joseph Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris 1869-1872, 9 vol.

Image page 204 : François Boucher, *Angélique et Médor*, 1763, huile sur papier collé sur toile, 66,7 × 56,2 cm (détail de la fig. 2, page 216)