

Réagencer des systèmes d'impressions : le cadre ontologique de l'esthétique diderotienne

Yves Citton

Université de Grenoble [UMR LIRE]

Diderot semble être tout sauf un «auteur à système». Comme son ami de jeunesse Condillac, qui consacre un *Traité* à dénoncer l'absurdité *des systèmes* abstraits, il se méfie de l'inertie dogmatique, des illusions de certitude et des prétentions métaphysiques qui ont marqué (et condamné) aux yeux de hommes des Lumières empiristes le mode de discours systématique (*more geometrico*) que pratiquaient les grands penseurs du siècle précédent. Plus radical encore que ses contemporains, Diderot s'ingénie à inventer des formes de discours (la lettre familière, le dialogue décousu, le rêve, le commentaire marginal, le roman métafictionnel) qui paraissent avoir pour finalité principale de faire éclater toute contrainte formelle de systématisme. Le style d'écriture adopté dans les *Salons* constitue une variation de plus sur ce radical anarchisme discursif : non seulement le discours critique prétend se contenter de transcrire «les idées qui [lui] ont passé par la tête à la vue des tableaux qu'on a exposés cette année au *Salon*»¹ (idées rédigées «au courant de la plume» (210, 254), sans souci «ni de les trier ni de les écrire» (112), le travail de relecture étant laissé à l'ami Grimm), mais le discours théorique lui-même des *Essais sur la peinture* (qui aurait pu faire l'objet d'un recueillement systématissant) adopte la même nonchalance d'une pensée qui ne se contrôle pas : «Qui sait où l'enchaînement des idées me conduira ? Ma foi, ce n'est pas moi.» (53)

Plutôt que de se conformer eux-mêmes à ce spontanéisme anarchique, les meilleurs exégètes de Diderot en ont pris le contre-pied, en s'efforçant de reconstituer «l'unité secrète» de ses œuvres et la cohérence profonde de sa pensée (future à travers son évolution)². C'est à un tel effort de *systématisation* que se livrera le présent article en tentant de reconstituer le *cadre ontologique* (philosophie matérialiste, métaphysique moniste anti-providentialiste) dans lequel sont à inscrire les réflexions esthétiques des premiers *Salons* – cadre

indispensable à une bonne compréhension du rôle que joue la référence à «la nature» dans le discours diderotien. Les pages qui suivent ne diront rien de bien nouveau sur Diderot : elles se contenteront de jouer le jeu agrégatif, en proposant *un cadrage synthétique* qu'on espère utile à l'analyse des textes au programme – cadrage présenté, par souci de concision, sous la forme systématique de thèses dogmatiques – et en se limitant à ne reconstruire l'articulation entre ontologie et esthétique qu'à *partir de ces seuls textes précoces*, où l'on trouve toutefois en «germes» (210) presque tous les principes qui seront plus richement développés dans les grands *Salons* de 1765 et 1767.

I. La nature : un système de systèmes

I.1 *La nature constitue un système (unique et totalisant) de systèmes-individus multiples en inter-relations infiniment complexes.* Conformément aux principes premiers de la tradition spinoziste dans laquelle s'inscrit sa pensée (monisme, nécessairement, anti-providentialisme, vitalisme, athéisme, matérialisme), Diderot pense «la nature» comme «une substance» unique, au sein de laquelle tout est lié et tout s'entre-détermine de façon absolument nécessaire – «tout tient» (12), «tout s'enchaîne dans la nature» (75) – au fil d'un processus d'auto-organisation qui n'est supervisé par aucune volonté divine providentielle et bienveillante³. Par rapport à ce que les idées de naturalité, de totalité ou de déterminisme impliquent chez d'autres penseurs (antérieurs et ultérieurs), il convient toutefois de faire trois précisions rapides :

I.2.1 *La nature dans son ensemble constituant un système non-finalisé (son existence n'ayant aucun but ou fin), elle se situe en deçà du Bien et du Mal comme du Beau et du Laid.* «La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a

pas un qui ne soit comme il doit être. [...] Nous disons d'un homme qui passe dans la rue qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles ; mais selon la nature, c'est autre chose» (11-12). Selon la nature, tout est nécessaire ; ce n'est que relativement aux besoins et aux désirs d'un être particulier, qui n'est qu'une partie de la nature, qu'on peut parler de Bien ou de Beau, d'ordre, d'harmonie ou de dissonance, en fonction du type d'existence et des buts qui sont propres à cet être particulier.

I.2.2 *Les individus-systèmes qui composent le système-nature ne sont pas «naturellement» stables, équilibrés, homogènes, harmonieux, mais relèvent au contraire d'assemblages métastables, hétérogènes et déphasés par rapport à eux-mêmes.* Le regard de Diderot nous apprend à voir tous les êtres naturels comme des «monstres» (et tous les monstres comme des êtres naturels) : chacun est, à l'image de l'aveugle ou du bossu qui ouvrent les *Essais sur la peinture*, un «système hétéroclite» (11). Chaque individu, de même que chaque collectivité, est «un système d'êtres un peu composé [qui] ne change pas tout à la fois» (57). Le *Système de la nature*, tel que le décrit le fameux livre du baron d'Holbach auquel a collaboré Diderot, est constitué par l'entre-jeu des déterminations mutuelles qu'entretiennent cette multitude infinie d'êtres métastables, hétérogènes et déphasés qui tendent chacun vers un équilibre introuvable. Les systèmes diderotiens sont donc des *structures ouvertes* engagées dans des devenir instables et non des totalités closes (ce qui explique sans doute la faveur dont jouit Diderot à l'époque du post-structuralisme).

I.2.3 *De même que la nécessité naturelle est faite d'accidents (qui paraissent) monstrueux (à notre point de vue limité), de même toute forme naturelle n'apparaît-elle dans sa vérité que lorsqu'on la conçoit comme «un système de difformités bien liées et bien nécessaires» (75).* Aux «difformités naturelles» (biologiques) se surajoutent «toutes les altérations» «qui sont nécessairement occasionnées par les fonctions habituelles» (75) propres à chaque «condition» sociale, à chaque métier ou à chaque situation singulière. Ce qui compte donc, dans l'étude et l'interprétation de la nature, c'est de saisir le système (totalisant) qui donne raison des liaisons nécessaires unissant entre elles les difformités propres aux systèmes (individuels) dont se compose toute réalité.

Ces quelques grands principes ontologiques impliquent déjà quelques corollaires esthétiques très généraux :

I.3.1 *Il peut y avoir une forme d'universalité dans les perceptions et les jugements esthétiques pour tous les individus qui partagent une même condition humaine.* Si Diderot peut s'indigner contre le Sophiste suggérant qu'il puisse n'y avoir «aucune règle éternelle, immuable du beau» (76), s'il n'est pas absurde de soutenir que non seulement «le vrai, le bon et le beau se tiennent de bien près» (76), mais que leur articulation conserve une partie de sa validité à travers toutes les époques et toutes les cultures, c'est que «le despotisme de la nature» (13) impose des lois biologiques communes (le besoin d'un minimum de calories, de liquide, de protection contre la chaleur et le froid, d'émotions partagées) à tous les membres de notre espèce. Toutefois, et sans contradiction aucune :

I.3.2 *L'infinie diversité des évolutions historiques, des conditions sociales, des situations particulières et des expériences singulières nous force à reconnaître le pluralisme et le relativisme de l'immense majorité de nos jugements esthétiques.* «Chaque âge a ses goûts» (40). De même «qu'il y a tant de manières différentes d'écrire qui chacune ont leur mérite particulier», pourquoi «n'y aurait-il qu'une seule manière de bien peindre ?» (191) Entre Homère, Virgile, le Tasse et Voltaire, de même qu'entre Raphaël, Rubens, Greuze et Vernet, des pratiques ou des jugements artistiques peuvent parfaitement être *contradictoire*s entre eux et néanmoins *également justes et vrais*, dès lors qu'on rapporte chacun d'eux à la logique propre du système (socio-historique, esthétique, existentiel) qui a conditionné son développement.

I.4.1 *Le fondement (universel) de la beauté et de la vérité esthétiques est à chercher dans les fonctions qu'accomplit un individu au sein du système qu'il compose avec d'autres individus.* Le «despotisme de la nature» est à comprendre comme un *despotisme de la fonction* : «je n'ai jamais entendu accuser une figure d'être mal dessinée lorsqu'elle montrait bien dans son organisation extérieure l'âge et l'habitude ou la facilité de remplir ses fonctions journalières. Ce sont ces fonctions qui déterminent et la grandeur entière de la figure et la vraie proportion de chaque membre et leur ensemble» (13), et c'est par référence à ces fonctions que se définiront «la force, la dignité, la grâce, en un mot la beauté dont l'utilité est toujours la base» (72). Cette fonction n'est pas à chercher à l'intérieur de l'individu, mais *dans le système relationnel* qui l'unit (ou l'oppose) aux autres éléments de son environnement : «regardez vos deux camarades qui

disputent ; voyez comme c'est la dispute même qui dispose à leur insu de la position de leurs membres» (16). Bien voir cette scène implique d'y repérer non deux individus engagés dans un combat, mais plutôt *un système transindividuel* (une «dispute») conditionnant la disposition relative d'un ensemble de «membres».

1.4.2 *Le beau et le vrai se définissent dès lors à partir de cette norme de «naturel» que fournit la disposition spontanée que tend à prendre un système individuel au sein du système transindividuel qui conditionne sa forme de vie.* Telle est la leçon essentielle du jugement exprimé à propos de la *Femme couchée* du sculpteur Vassé : «Toute la position est simple et vraie. [...] Point de gêne. Point de contorsion. Il semble qu'à sa place, on ne prendrait point une autre attitude. Pour bien juger d'une statue, c'est une règle assez sûre que de se mettre à sa place» (252). Cette même loi fondamentale de l'esthétique diderotienne motive les commentaires les plus variés : c'est elle qui explique qu'on soit déçu en voyant un portrait de son «père des dimanches» au lieu de son «père de tous les jours» (37) ; c'est parce que la vérité esthétique tient aux «plis et chiffonnages» imprimés en nous par nos habitudes qu'«il n'y aurait rien de si ridicule qu'un homme peint en habit neuf au sortir de chez son tailleur»(37), ce qui explique aussi que le critique puisse s'extasier devant la qualité des «plis de tous les vêtements» peints par Greuze (167) ; c'est enfin parce que les «positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées» sont incapables de retrouver «les positions et les actions de la nature» (14), mais ne produisent que des «attitudes apprêtées» (150), que Diderot invite le jeune peintre à «se délivrer du modèle» (15) et à fuir l'Académie : «cherchez les scènes publiques ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie» (16) (conseil qu'a bien su anticiper Greuze, cf. 238-239).

1.5 *Le critère qui domine les évaluations de la beauté ou de la vérité d'une œuvre réside en l'exigence d'une composition systématique, qui doit lui garantir son unité, sa cohérence et sa consistance internes.*

1.5.1 *Cette exigence de composition systématique s'inscrit dans la tradition des trois unités de l'esthétique classique.* «Que m'importe, pourvu que tout soit un»(76) : «le peintre n'a qu'un instant, et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions»(54) ; «si la scène est une,

claire, simple et liée, j'en saisirai l'ensemble d'un coup d'œil»(55). Le despotisme de la nature et celui de la fonction sont ici relayés par celui de «la grande idée», dont la trouvaille constitue «le premier point, le point important» de la composition (95-96) : «la principale idée bien conçue doit exercer son despotisme sur toutes les autres. C'est la force motrice de la machine qui, semblable à celle qui retient les corps célestes dans leurs orbites et les entraîne, agit en raison inverse de la distance»(62).

1.5.2 *L'exigence de composition systématique concerne d'abord les liens d'interdépendance et de convenance qui unissent les différentes parties du système d'objets représentés dans l'œuvre.* À l'image de la femme aveugle qui ouvre les *Essais*, chaque individu est un petit système solaire, dont chaque point s'inscrit dans un champ gravitationnel unifié : «parce que tout tient», on est conduit insensiblement à chaque «différence par de petites altérations adjacentes qui l'amènent et la sauvent» (12). De même qu'«un bossu est bossu de la tête aux pieds» et que «le plus petit défaut particulier a son influence générale sur toute la masse» (75), de même sur le corps de l'aveugle «l'altération a affecté toutes les parties du visage, selon qu'elles étaient plus éloignées ou plus voisines du lieu principal de l'accident» (11). Cette «force de l'unité», qui fait «qu'en altérant une seule circonstance on altère toutes les autres ou la vérité disparaît» (137), Diderot la désigne à travers toute une série de termes qui servent de synonymes virtuels à celui de composition («ordonnance», «concours», «correspondance», «conspiration», «conformité», «convenance»). Selon l'idéal classique qui structure le «régime représentatif des Beaux-Arts»⁴, la consistance propre d'une œuvre se mesure à l'aune de la *convenance*, terme qui est d'abord à entendre dans son acception spatiale : il faut que les différentes parties puissent *venir* (et tenir) *ensemble* sur la toile de façon à respecter les lois de «la conspiration générale des mouvements» (15). Cela implique que chaque chose se situe à la place qui est censée lui revenir «naturellement», dans la position que chaque figure aurait adoptée spontanément si le système avait été abandonné à sa propre loi : pour que la composition soit réussie, en effet, «il faut que ces figures s'y placent d'elles-mêmes, comme dans la nature. Il faut qu'elles concourent toutes à un effet commun, d'une manière forte, simple et claire» (59). C'est ce qu'illustre ce chef d'œuvre de composition qu'est *L'Accordée de village* de Greuze : «il y a

douze figures ; chacune est à sa place, et fait ce qu'elle doit» (164). En affirmant que l'architecture «ne doit reconnaître de loi que celle de la variété infinie des convenances», au lieu de «s'assujettir à des mesures, à des modules» (74), Diderot résume tout un pan de son esthétique, puisqu'au despotisme universel de la convenance s'allient les infinies variations et vicissitudes apportées par le besoin d'*adapter* la fonction générale et la forme de l'édifice au site singulier dans lequel cet édifice devra s'insérer.

1.5.3 *Au-delà des seules questions de disposition dans l'espace, l'exigence de composition systématique débouche sur la notion plus générale d'une harmonie et d'une consonance générales entre les différents registres sur lesquels se déploie une œuvre.* L'analyse détaillée de *L'Accordée de village* permet à Diderot de donner une portée bien plus large à la notion de convenance : en relevant le rapport d'homologie entre la représentation générale d'une famille (nombreuse) humaine et le détail d'une poule menant ses cinq ou six poussins au premier plan du tableau, il souligne «que tout cela est d'une convenance parfaite avec la scène qui se passe, et avec le lieu et les personnages» (168). Le génie de Greuze consiste justement à savoir intégrer de façon consonante les multiples niveaux de représentation et de sens sur lesquels se déploie son tableau (physiologique : le mouvement des corps, les couleurs de peau ; psychologique : les rapports émotionnels, les enchaînements d'affects ; sociologique : la structure familiale, les conditions et les états ; allégorique : l'homologie entre familles humaine et animale). Le grand peintre est un «imitateur de la nature» (67) en ce qu'il parvient à produire *un système* (pictural) *de systèmes* fonctionnellement intégrés les uns avec les autres (physiologie, psychologie, sociologie, etc.). Le manquement à cette exigence de consonance et d'intégration est illustré par «l'impertinence» du peintre Parocel : «il y a dans l'Adoration de Parocel un coussin qui me choque étrangement. Dites-moi, s'il vous plaît, comment un coussin de couleur a pu se trouver dans une étable où la misère nous réfugie» (156). Malgré son peu d'intérêt pour le respect scrupuleux du «costume» d'époque (cf. 63, 94, 198), ce type d'irréalisme choque Diderot parce qu'il dérange l'unité organique de l'œuvre. De même que «les êtres réels perdent de leur vérité à côté des êtres allégoriques» (114), de même la composition d'un tableau est-elle déficiente lorsqu'un objet de luxe apparaît sans justification dans une scène de misère. Comprenons bien ce dont il s'a-

git : pour Diderot, la nature est «une» sans pour autant être homogène ; ce qui le choque n'est pas l'hétérogène du luxe et de la pauvreté (ou de l'être réel et de l'entité allégorique), mais *l'absence d'un système intégrateur* qui saisirait cet hétérogène dans la logique d'une tension vitale (au lieu d'en faire le symptôme d'une incohérence représentationnelle). Qu'il s'agisse du dessin ou de la couleur, tout l'effort de la pratique artistique consiste en effet à *surmonter et harmoniser l'hétérogène*, celui que forment d'un côté «la chair, le sang, la laine, la lumière du soleil, l'air de l'atmosphère» qu'il faut représenter dans son tableau et, de l'autre, «les terres, les sucres de plantes, les os calcinés, les pierres broyées, les chaux métalliques» que l'on mélange pour en couvrir sa toile (212). Si le technique propre à chaque peintre consiste en «l'art de sauver un certain nombre de dissonances, d'esquiver les difficultés supérieures à l'art» en parvenant à faire de son tableau «un tissu de faussetés qui se couvrent les unes les autres» (212), c'est que la peinture est pensée comme *une activité de mise en convenance d'un donné originellement inconvenant*. Même si la nature est unicité et totalité, l'expérience constitutive de cette *partie* de la nature qu'est un être humain consiste à *produire activement le tout comme un effet, et la consonance comme une victoire sur les dissonances du donné* : «Si les coups de force s'isolent, et se font sentir séparément, l'effet du tout est perdu. Quel art il faut pour éviter cet écueil ! Quel travail que celui d'introduire entre une infinité de chocs fiers et vigoureux, une harmonie générale qui les lie et qui sauve l'ouvrage de la petitesse de forme ! Quelles multitudes de dissonances visuelles à préparer et à adoucir !» (225)

1.6 *Le tableau bien composé constitue un système qui est à concevoir comme une «machine», grâce à laquelle l'homme-machine se fait deus in machina en harmonisant localement l'hétérogénéité dissonante des parties de la nature-machine.* Comme le clame le titre du traité scandaleux de La Mettrie, le matérialisme du XVIII^e siècle aime à se figurer l'homme comme une «machine». Dans le vocabulaire technique de la peinture, l'*Encyclopédie* précise que la machine désigne la «belle intelligence des lumières» ainsi qu'une «grande ordonnance, grande composition», soit les deux aspects (consonance harmonique et disposition spatiale) de la composition systématique. L'usage de ce mot dans les premiers *Salons* indique bien que, conformément à sa première acception hydraulique («ce qui sert à augmenter & à régler

les forces mouvantes»), la «machine» désigne d'abord un phénomène relevant de *la force* : ainsi Diderot loue-t-il une bataille de Casanova en relevant que «c'est pour la machine une des plus fortes compositions qu'il y ait eu au Salon» (163). En opposant «la machine» aux «détails» (136), il indique aussi que cette force tient à la convenance entre la partie de la nature représentée dans l'œuvre et le système plus général dans lequel cette partie doit s'inscrire : «N'y a-t-il pas assez longtemps que vous ne voyez que la partie de l'objet que vous copiez ? Tâchez mes amis de supposer toute la figure transparente et de placer votre œil au centre. De là vous observerez tout le jeu extérieur de la machine [...] et perpétuellement occupés d'un ensemble et d'un tout, vous réussirez à montrer dans la partie de l'objet que votre dessin présente toute la correspondance convenable avec celle qu'on ne voit pas» (17). Si, comme on l'a vu plus haut (I.5.1), Diderot peut faire de l'idée principale d'un tableau «la force motrice de la machine» et comparer cette dernière à «celle qui retient les corps célestes dans leurs orbites et les entraîne» (62), c'est que le même mot de «machine» sert également à désigner la nature (l'univers) dans son ensemble, comme le montre la digression sur le firmament qui interrompt l'éloge de Deshayes dans le *Salon* de 1763 : «Quel ne doit pas être notre frémissement lorsque nous imaginons un tre créateur de toute cette énorme machine, la remplissant, nous voyant, nous entendant, nous environnant, nous touchant !» (214) On mesure l'importance de la coïncidence sémantique dont fait l'objet ce mot de «machine»: teintée par le modèle littéraire du *deus ex machina* de la poésie antique (sur laquelle s'étend longuement l'article de l'*Encyclopédie*), ce terme réapproprié par le vocabulaire technique de la peinture sert de pivot entre, d'une part, *le désenchantement du monde* promu par des Lumières radicales⁵ qui ne considèrent l'homme que comme une machine matérielle (sans âme immortelle ni libre arbitre) et, d'autre part, *le statut quasi-divin de l'artiste*, inventeur et réalisateur de machines-microcosmes capables de capter, de rendre et d'harmoniser les «forces» constitutives du macrocosme universel. En tant que son art produit des objets qui apparaissent à nos sens comme consonants, le créateur humain devient le vecteur d'un *réenchantement du monde* : la cacophonie chaotique de la nature non finalisée se mute, par le travail du peintre, en une chanson ou en une symphonie harmonieuses. Au sein du monde-machine privé

de Dieu providentiel qui caractérise la vision spinoziste de la nature, l'artiste est le lieu de réinsertion d'un *deus* (humain) dans la *machina* (universelle). L'«être créateur» de cette «machine» parfois «énorme» qu'est le tableau remplit bien toutes les fonctions attribuées imaginativement au Dieu chrétien, reprises dans la digression sur le firmament : c'est à au peintre (comme à Dieu) qu'il appartient de «remplir» harmonieusement sa machine, en «nous voyant» et en «nous entendant», pour autant que comme Greuze il sache descendre dans les rues pour se faire observateur des actions de nos vies (cf I.4.2), «nous environnant» par les œuvres dont il décore les murs de nos palais et de nos maisons, et surtout «nous touchant», dans la mesure où l'essence de l'expérience artistique est d'inscrire dans le spectateur la trace (aussi forte et profonde que possible) d'une impression.

II. La peinture : une imitation reconfiguratrice d'impressions et d'intérêts

II.1.1 *Diderot reste partiellement marqué par une conception de la mimesis qui fait du tableau une machine photographique en charge d'imiter la nature aussi «réalistement» que possible.* Il n'est pas difficile de comprendre que, avant l'invention et le perfectionnement de la technique photographique, l'effort visant à produire une représentation visuelle «parfaite» de la réalité ait pu constituer une dimension essentielle de la magie picturale et de l'enchantement artistique. Nombreux sont les passages où Diderot centre son éloge d'une œuvre sur le fait que l'artiste ait réussi à égaler l'exploit de Zeuxis peignant des raisins d'une façon si parfaitement imitative du réel que des oiseaux furent tentés de venir les manger (100, 103, 224, 229, 232, 249). Dès le *Salon* de 1759, c'est Chardin qui emblématise cette perfection réaliste : «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» (97 ; cf. aussi 219-221).

II.1.2 *La peinture, pour Diderot, ne saurait toutefois se réduire à une imitation photographique de la réalité, dans la mesure où une parfaite imitation est non seulement impossible, mais sans véritable mérite artistique ni enjeu proprement esthétique.* La principale vertu de l'imitation à la Zeuxis est d'ordre documentaliste : depuis la «jeune fille qui suivit avec un morceau de charbon, les contours de la tête de son amant dont l'ombre avait été projetée sur un mur éclairé» (194) –

première origine de la peinture (65) – les portraits ont servi à «trouver sur la toile l’image vraie de nos pères, de nos mères, de nos enfants, de ceux qui ont été les bienfaiteurs du genre humain et que nous regrettons» (Henri IV, Marc-Aurèle, Trajan, Sénèque, Cicéron) (194). Une telle fonction mémorialiste n’implique toutefois pas que l’imitation doive ni puisse être parfaite : il n’est pas sur toute la surface de la terre «la plus petite partie d’une figure, un ongle, que l’artiste puisse imiter rigoureusement» (74). Cette impossibilité importe toutefois assez peu puisque, pour relativiser l’exploit de Zeuxis lui-même, Diderot relève qu’on voit «les oiseaux du Jardin du Roi aller se casser la tête contre la plus mauvaise des perspectives» (221). Les effets de trompe-l’œil, illustré par un crucifix de La Porte, relèvent d’un «genre facile» et d’un «talent médiocre» (158, voir aussi 231). L’imitation peut d’ailleurs être produite par des procédés purement techniques, comme l’illustre la prise d’une empreinte de plâtre sur un modèle vivant, «moyen d’approcher la vérité de la nature, sans beaucoup d’effort» à la portée de tout «fondeur ordinaire» (253) –analogue en trois dimensions de l’impression purement machinique que permettra la photographie. Cela indique bien que la vraie question ne concerne pas *l’impossibilité* d’une imitation parfaite de la réalité, mais son *insuffisance*. Comme en témoigne tout au long du XVIII^e siècle l’interminable débat sur «la belle nature», débat au sein duquel Diderot articulera une position particulièrement forte dans les *Salons* ultérieurs, la réflexion proprement esthétique n’émerge que du moment où l’on se demande ce que la création artistique doit apporter *en supplément* à l’imitation de la nature. La pratique artistique ne doit pas tant être reproductrice du donné que *productrice de nouveauté* (nouvelles expériences, nouvelles synthèses, nouvelles systématisations).

II.2 *La qualité esthétique d’une œuvre tient moins à la précision de la perception reproductrice du donné dont fait preuve l’artiste qu’à la puissance de l’imagination configurante qu’il y déploie.* Le peintre Bachelier ne «fera jamais rien qui vaille» parce qu’«il y a dans sa tête des liens qui garrontent son imagination» (146). Même si les artistes de l’époque ont le plus souvent recours à des modèles vivants dont ils s’efforcent de reproduire les traits, tout le travail de composition évoqué dans les paragraphes précédents relève beaucoup moins de *l’observation* que de *l’invention*, de la mise en forme, de la mise en image d’une scène qu’il a fallu

commencer par *imaginer* avant de la composer en donnant des directives de placement et de gestes aux modèles. Même hormis les satyres, les ressuscités, les anges, les Amours, les déesses et autres «chimères» qui n’ont jamais eu de référents dans la réalité historique, l’artiste est souvent amené à représenter des passions ou des situations que «presque jamais on n’a vues dans la nature. Où donc en est le modèle ? où le peintre les trouve-t-il ? et qu’est-ce qui me détermine, moi, à prononcer qu’il a trouvé la vérité ?» (134) Une première réponse à ces questions est fournie dans un dialogue imaginaire avec Boucher, auquel il est reproché de donner de fausses couleurs à ses anges : «Avez-vous jamais été visité la nuit par des anges ?... Non... Ni moi non plus, et voilà pourquoi je m’essaie comme il me plaît, dans une chose qui n’a point de modèle en nature... Monsieur Boucher, vous n’êtes pas bon philosophe, si vous ignorez qu’en quelque lieu du monde que vous alliez, et qu’on vous parle de Dieu, ce soit autre chose que l’homme» (195). *Première source de supplémentation* apportée par l’artiste dans sa reproduction du réel : grâce au travail de son imagination, il produit *une reconfiguration inédite* des éléments qu’il a eu l’occasion de percevoir dans ses interactions avec les objets naturels et avec les autres humains.

II.3 *La représentation picturale a pour visée de reproduire non tant la réalité des objets perçus que l’impression que produisent ces objets sur les esprits humains*⁶. C’est en ce point précis que les activités esthétiques se distinguent des disciplines philosophiques ou scientifiques. On peut lire au début des *Essais sur la peinture* : «si les causes et les effets étaient évidents, nous n’aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu’ils sont. Plus l’imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits.»(12) Or il ne faut pas se méprendre sur la portée réelle de cette affirmation. C’est au philosophe (au scientifique, ainsi qu’à nous tous en tant que nous sommes des sujets rationnels) qu’il appartient d’expliquer le destin des êtres en termes de causes et d’effets : plus le discours rationnel est analogue aux causes, plus nous en sommes satisfaits. Que la pratique artistique relève d’une autre logique et vise à d’autres fins que le travail philosophico-scientifique, c’est ce dont témoigne l’attitude de Diderot envers les dangers propres à «l’étude de l’écorché». Le physiologiste, qui veut connaître la nature par ses causes, doit apprendre à ne concevoir la machine humaine que comme un montage de

roues, de poulies, de canaux sanguins et de tissus élastiques, dont il doit percer la surface pour comprendre ses mécanismes cachés. Si Diderot, pourtant grand amateur de physiologie, «ne peut souffrir qu'on [lui] montre l'écorché sous la peau» (65), s'il estime qu'après cette étude, pourtant utile «pour apprendre à bien regarder la nature», «on a beaucoup de peine à ne pas la voir autrement qu'elle est» (14), c'est qu'il craint «que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination ; que l'artiste n'en devienne entêté de la vanité de se montrer savant ; que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie»: «puisque je n'ai que l'extérieur à montrer, j'aimerais autant qu'on m'accoutumât à le bien voir» (14). Émerge de ces remarques sur l'écorché une *deuxième source de supplémentation* propre à la création artistique : ce dont cherche à rendre compte l'artiste dans sa reproduction du réel, ce n'est pas de la réalité elle-même, dans la «profondeur» que révèle l'intellection des causes, mais c'est des *phénomènes de surface* qui assurent l'interface entre mes organes sensoriels et la «superficie» des êtres qui m'entourent. «Bien voir» ne consiste pas ici à *bien-comprendre* (adéquatement, selon un esprit de géométrie), mais à *bien-sentir* (délicatement, selon un esprit de finesse). C'est l'espace définitoire d'une dimension *esthétique* (propre à l'*aisthesis* grecque, à la faculté de perception sensible) qui s'ouvre ainsi, quelques années seulement après qu'Alexandre Baumgarten a publié son *Æsthetica* qui devait servir de fondation à la théorisation moderne de cette dimension.

II.4.1 *En imitant une certaine réalité, le travail artistique ne saurait se contenter de présenter cette réalité sans produire à son propos une affirmation capable d'interpeller le spectateur.* Peindre ou sculpter, pour Diderot, cela consiste moins à *montrer* une série d'objets qu'à en *dire* quelque chose. Une œuvre d'art ne saurait se contenter d'être là : elle doit être porteuse d'une *affirmation*, et le critique ne manque pas de fustiger les (parties de) tableaux qui paraissent ne rien vouloir dire : «mais que signifient ce vase et son piédestal ? Que signifient ces lourdes branches dont il est surmonté ?» (196) «Et ces maussades et longs soldats [...] que signifient-ils ? que disent-ils ? quelle expression, quelles physionomies ont-ils ? s'ils sont là pour remplir, ils s'en acquittent très exactement» (245). Les *Salons* se présentent ainsi non tant comme un dialogue avec l'ami Grimm que comme une écoute et une réponse à des œuvres qui ne sont mentionnées que sous condition d'avoir initialement parlé au critique :

«peut-être y a-t-il de belles choses parmi les tableaux dont je ne vous ai point parlé, et parmi les sculptures dont je ne vous parle pas ; c'est qu'ils ont été muets et qu'ils ne m'ont rien dit» (162). D'une œuvre muette, qui ne dit rien, qui ne me parle pas, qui ne m'interpelle ni ne m'arrête lorsque je passe devant elle, il n'y a rien à signaler : elle est simple chose et non œuvre d'art. Une œuvre réussie *appelle* son spectateur, comme l'illustre le cas de Greuze : «ce tableau est beau, ou il n'y en eut jamais. Aussi appelle-t-il les spectateurs en foule ; on ne peut en approcher» (238).

II.4.2 *L'interpellation du spectateur par l'œuvre repose sur sa capacité à susciter son intérêt, qui trouve à se déplacer en se réfléchissant dans le monde représenté.* Si un tableau «me parle» ou «m'appelle» (21, 73, 74), si une figure «vous regarde» (240), c'est que l'artiste a su les rendre *intéressants* : «toute scène a un aspect, un point de vue plus intéressant qu'aucun autre ; c'est de là qu'il faut la voir. Sacrifiez à cet aspect, à ce point de vue, tous les aspects ou points de vue subordonnés ; c'est le mieux» (68). Le génie de Deshayes dans la *Chasteté de Joseph* tient à ce que, peignant son personnage «un peu moins chaste que dans le livre saint», il l'a rendu «infiniment plus intéressant. N'est-il pas vrai que vous l'aimez mieux incertain et perplexe, et que vous vous en mettez bien plus aisément à sa place. Lorsque je retourne au Salon, j'ai toujours l'espérance de le trouver entre les bras de sa maîtresse» (211). Tel est bien le secret de la réussite de tout art représentatif : «Quel secret ? Celui de présenter des objets d'un grand intérêt» (77). Or «pour intéresser, il faut une action» (194). Voici donc la *troisième source de supplémentation* propre à la représentation artistique : un tableau n'est pas une chose dans laquelle on voit une réalité reproduite en deux dimensions, mais *l'affirmation d'une action possible adressée au spectateur qui se trouve appelé à y réagir*. Si le paragraphe précédent (II.3) ouvrait un champ au déploiement de l'esthétique, le rôle central joué ici par la notion d'intérêt articule cette réflexion esthétique sur le questionnement *éthique* lancé par les moralistes du XVII^e siècle, repris par Bernard Mandeville et, encore plus scandaleusement, par Helvétius dans *De l'Esprit*, quelques mois avant le premier *Salon* de 1759. En souscrivant lui-même à la «morale de l'intérêt», Diderot reconnaît à celui-ci le rôle d'énergie première du monde social : rendre un tableau «intéressant», c'est donc non seulement appeler les foules autour de lui, mais c'est aussi jouer – comme le Dieu ima-

giné par les chrétiens – avec «la force motrice de la machine» sociale, qui ne jongle plus avec le mouvement «des corps célestes dans leurs orbites» (62), mais avec les motivations des corps humains dans leurs comportements. C'est d'ailleurs – très significativement – dans les termes abstraits d'une énergétique destinée à rendre compte d'un «système combiné de trois intérêts», puis de «cent, deux cents, mille» (55), que les *Essais sur la peinture* proposent de théoriser les difficultés présentées par la composition d'un tableau historique figurant une multitude de personnages : «Que l'artiste garde cette loi des énergies et des intérêts, et de quelque étendue que soit sa toile, sa composition sera vraie partout. Le seul contraste que le goût puisse approuver, celui qui résulte de la variété des énergies et des intérêts, s'y trouvera, et il n'en faut point d'autres» (56). Par-delà cette approche du tableau conçu comme un système énergétique, la question est toutefois de savoir quel intérêt peut prendre un spectateur à contempler l'entre-jeu des intérêts mis en scène sur la toile. Si «pour intéresser», il faut à la fois «une action» et un appel qui pousse le spectateur à «se mettre à la place» du personnage représenté, alors l'œuvre d'art apparaît – sans attendre Kant – comme une machine de mobilisation d'un intérêt originellement désintéressé, pris dans un jeu complexe de déplacement et de réflexion. Comment opère une telle machine, et quels effets produit-elle ? C'est ce qui reste à comprendre.

III. L'œuvre d'art : une machine d'auto-affection

III.1 *La valeur de la machine artistique se mesure aux affections qu'elle produit chez ses spectateurs.* Une œuvre d'art mérite moins d'être jugée en fonction de ce qu'elle *est* qu'en fonction de ce qu'elle *fait*. Le «petit problème à résoudre» évoqué à propos de la taille de Saint Pierre de Rome vers la fin des *Essais sur la peinture* est doublement symptomatique de la pensée de Diderot : d'une part, conformément à ce qu'on a vu jusqu'ici, il concerne une question de composition au sein d'un système de proportions appelé à être harmonieux ; d'autre part, et c'est ce qu'il faut envisager désormais, il ne propose pas de juger l'harmonie du système à l'aune de ses proportions internes, mais essentiellement selon *l'effet* qu'il produit sur les spectateurs. Ce que l'on mesure pour juger des bonnes proportions d'un bâtiment ou d'un tableau, ce ne sont pas des coudées de hauteurs ou des pouces de largeurs, mais la grandeur, la force, la durée et

la courbe de l'affect produit (ici l'admiration) : «on demande lequel était préférable, ou de produire une admiration grande et subite, ou d'en créer une qui commençât faible, s'accrût peu à peu et devint enfin grande et permanente par un examen réfléchi et détaillé» (72). C'est par la façon dont elles affectent les spectateurs que sont évaluées les œuvres discutées dans les *Salons*, selon qu'elles «font de l'effet» (95) ou sont «sans effet» (91), selon qu'elles sont «touchantes» (168), «piquantes» (26), «intéressantes» (116) ou qu'elles «ennuient» (199), selon qu'elles nous «arrêtent» ou nous «étonnent» (26), nous amènent à «s'attendrir» (252), à «pleurer» (234) ou à «s'extasier» (170). L'effet visé par l'œuvre d'art est donc de *produire des affects*, qui paraissent pouvoir se ranger en deux grandes catégories idéales privilégiées par Diderot : d'un côté, il y a les œuvres qui frappent violemment leur spectateur pour l'horrifier et li hanter de fantômes fascinants ; de l'autre, il y a des tableaux qui l'attendent pour nourrir et cultiver son sens moral.

III.2 *La puissance des affects produits par une œuvre d'art se mesure d'abord par la violence de la frappe et par la profondeur de l'impression (ce qui tend à favoriser une esthétique de la saugerie et de l'horreur).* L'épithète le plus caractéristique du vocabulaire critique employé par Diderot pour exprimer son évaluation des œuvres présentées dans les *Salons* est sans doute celui de «frappant» : pour être réussie, une œuvre doit *frapper* son spectateur, lui asséner entre les deux yeux un coup de pinceau, si possible douloureux, dont il ne se remettra pas de sitôt. «Il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme. [...] Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu récréeras mes yeux après, si tu peux» (56-57). On connaît la prédilection des premiers *Salons* pour les scènes d'horreur, pour les images de flagellations (135) ou de décollations montrant le sabre qui s'enfonce tranquillement dans la gorge» de la victime tandis que le sang «descen[d] le long du bras de l'exécuteur, et arros[e] le cadavre même» (124), pour les peintures de bataille montrant tel «homme renversé qui a la tête fracassée et dont le sang s'échappe entre les doigts de la main qu'il porte à sa blessure» ou tel cavalier qui, monté sur un cheval blanc, foule les morts et les mourants» (162-3) : «j'aime bien les tableaux de ce genre dont on détourne la vue ; pourvu que ce ne soit pas de dégoût, mais d'horreur» (124). Si Diderot peut affirmer que «c'est une belle chose que le

crime, et dans l'histoire et dans la poésie, et sur la toile et sur le marbre» (210), il ne s'agit pas seulement pour lui de pimenter son discours esthétique d'une pique anti-chrétienne (pourtant bien assénée : «jamais aucune religion ne fut aussi féconde en crimes que le christianisme. Depuis le meurtre d'Abel jusqu'au supplice de Calas, pas une ligne de son histoire qui ne soit ensanglantée», 210). Il s'agit surtout de tirer les conséquences d'une poétique de l'effet qui, parce qu'elle est mesurée en termes quantitatifs de profondeur d'impression, conduit Diderot (avec nombre de ses contemporains) à délaïsser les plaisirs du Beau pour s'avancer vers les jouissances terrifiantes du Sublime. Les commentaires produits devant le tableau de Deshayes représentant le martyr de Saint André sont à cet égard significatifs : «On souffre beaucoup à le voir. [...] Il est impossible de regarder longtemps sans terreur cette scène d'inhumanité et de fureur» (136). Une telle attitude est symétrique de celle suscitée par le Laocoon : «la douleur cruelle serpente depuis l'extrémité de son orteil jusqu'au sommet de sa tête. Elle affecte profondément sans inspirer de l'horreur. Faites que je ne puisse ni arrêter mes yeux, ni les arracher de dessus votre toile» (43). Que le tableau nous force à détourner le regard ou nous empêche d'en arracher nos yeux, dans les deux cas, c'est un même mélange d'attraction et de répulsion par lequel l'œuvre nous «affecte profondément» en nous frappant avec une même intensité fascinante. Les scènes d'horreur qui arrêtent Diderot dans les *Salons* illustrent en réalité une puissance propre de la peinture, que savent solliciter, à propos de n'importe quel sujet, un Rembrandt, un Titien, un Rubens ou un Van Dyck, «qui vous appelle de loin, et vous attache par une si forte, si frappante imitation de la nature que vous ne pouvez plus en arracher les yeux» (73).

III.3.1 *Portée à son plus haut point, la puissance d'impression artistique générale chez le spectateur des spectres et des fantômes qui hanteront et informeront son imaginaire pour le reste de son existence.* Le défi esthétique consiste à se servir d'un pur jeu de surfaces pour réussir à imprimer une affection profonde au point d'être indélébile. Dans les premiers *Salons*, Diderot figure cette profondeur de l'impression à travers quatre recours à l'image du fantôme. Au degré zéro de l'impression, face à un tableau qui ne nous parle pas, ne nous imprime aucune «secousse violente», ni aucune «sensation profonde», «on regarde, on tourne la tête, et l'on ne se rappelle rien de ce qu'on a vu. Nul fantôme qui vous obs-

ède et qui vous suive» (62). Le propre d'un grand peintre, c'est donc au contraire de nous hanter et de nous obséder par des spectres qui ne nous quitteront point : «j'ai des tableaux de Raphaël plus présents que les vers de Corneille, que les beaux morceaux de Racine. Il y a des figures qui ne me quittent point. Je les vois. Elles me suivent. Elles m'obsèdent. Par exemple un certain Saint Barnabé qui déchire ses vêtements sur sa poitrine ; et tant d'autres. Comment ferais-je pour écarter ces spectres-là ?» (156) Tel est bien l'enjeu éthique (voir éthologique) de l'art : fournir les *images* et les *Gestalts* qui, du plus profond de notre imaginaire, orienteront et structureront notre mémoire, nos perceptions, nos identifications, nos désirs et nos comportements.

III.3.2 *La production de spectres n'est toutefois pas le privilège des pratiques artistiques : toute forme vue peut s'imprimer en notre imaginaire pour le hanter comme un fantôme.* Contempler l'œuvre d'un prédécesseur, dessiner un modèle affublé d'une pose académique, étudier l'écorché : avec chaque mauvaise image, «l'imagination se remplit d'actions, de positions et de figures fausses, apprêtées, ridicules et froides. Elles y sont emmagasinées, et elles en sortiront pour s'attacher sur la toile. Toutes les fois que l'artiste prendra ses crayons ou son pinceau, ces maussades fantômes se réveilleront, se présenteront à lui ; il ne pourra s'en distraire et ce sera un prodige s'il réussit à les exorciser pour les chasser de sa tête» (15). La réflexion de Diderot sur les spectres qui informent notre vision du monde révèle donc simultanément la puissance d'impression propre aux maîtres de l'art pictural et la plasticité propre à l'imaginaire humain. Voir une image – toute image : bonne ou mauvaise, vraie ou fausse – peut graver et emmagasiner le «maussade fantôme» d'une impression ineffaçable.

III.3.3 *Face à ce danger inhérent à l'impressionnabilité de l'esprit humain, la solution esquissée par Diderot semble être d'inviter chacun à s'auto-affecter en se faisant producteur de ses propres fantômes.* Ces grands peintres qui nous hantent de leurs si beaux spectres inoubliables, les Raphaël, les Carraches, d'où ont-ils eux-mêmes tiré leurs spectres ? Des poètes qu'ils lisaient (45). Or qu'est-ce qu'un poète ? «Un poète est un homme d'une imagination forte qui s'attendrit, qui s'effraye lui-même des fantômes qu'il se fait» (45). Il s'esquisse ici un *mouvement d'auto-affectation* que Diderot place à l'horizon idéal de l'expérience artistique et dont Greuse donne encore une fois le modèle : «Greuse a beau-

coup d'esprit et de goût. Lorsqu'il travaille, il est tout à son ouvrage. Il s'affecte profondément. Il porte dans la société le caractère du sujet qu'il traite dans son atelier ; triste ou gai ; folâtre ou sérieux ; galant ou réservé selon la chose qui venait d'occuper son pinceau» (158). Comment mieux décrire un artiste «qui s'effraie lui-même des fantômes qu'il se fait»? C'est d'ailleurs bien le vocabulaire de l'obsession démoniaque qui est sollicité par un passage ultérieur : «Médite-t-il un sujet, il en est obsédé, suivi partout. Son caractère même s'en ressent. Il prend celui de son tableau ; il est brusque, doux, insinuant, caustique, galant, triste, gai, froid, chaud, sérieux ou fou, selon la chose qu'il projette» (239). L'exemple de Greuze fournit l'antidote aux maussades fantômes : on ne chasse ceux-ci qu'en s'obsédant et s'effrayant d'autres fantômes qu'on se fait à soi-même (non toutefois, on l'a déjà vu, sans s'être préalablement fait observateur de la vie des rues, des marchés et des spectacles). Ainsi apparaît le véritable privilège de la création artistique, celui de pouvoir *s'affecter soi-même profondément*, ce qui implique de pouvoir *sculpter son propre caractère selon la chose qu'on projette*. Or il se trouve que ce mouvement d'auto-affection illustré à l'échelle individuelle par Greuze, Diderot le rejoue à l'échelle de l'histoire collective de l'humanité.

III.4 *L'histoire des progrès esthétiques de l'humanité repose sur la dynamique projective d'auto-affection à travers laquelle les croyances humaines se donnent des simulacres aux allures de spectres divins, qui en arrivent à informer les sensibilités collectives et les comportements communs.* Les *Essais sur la peinture* proposent en guise de tableau historique des progrès du goût ce que Diderot décrit comme «un système ingénieux»(48), qu'on peut résumer comme suit : au commencement fut la parole d'un poète-théologien (Homère) qui attribua des beautés et des pouvoirs surnaturels à des dieux imaginaires ; par un travail de recombinaison, de synthèse et de reconfiguration inédites des données observées dans la nature (cf. plus haut II.2), les peintres et statuaires forgèrent l'image de beautés surhumaines, que les peuples s'habituaient à contempler dans les temples. «Quand au sortir du temple le peuple venait à reconnaître ces qualités dans quelques individus, il en était bien autrement touché. La femme avait fourni ses pieds à Thétis, sa gorge à Vénus ; la déesse les lui rendait, mais elle les lui rendait sanctifiés, divinisés» (46). En retour d'un mouvement par lequel les

humains avaient élevé fictivement des éléments naturels à un statut surnaturel, les réalités humaines se trouvèrent à leur tour divinisées dans les yeux de la communauté auto-affectée par les fantômes qu'elle s'était donnés : «sans ces simulacres subsistants, leurs galanteries auraient été bien insipides et bien froides» (47), de même que, sans ses obsessions, Greuze serait sans doute un homme assez indifférent. Cette dynamique d'enchantement du monde repose bien sur la plasticité et l'impressionnabilité des imaginaires humains : «lorsque quelque circonstance permanente, quelquefois même passagère, a associé certaines idées dans la tête des peuples, elles ne s'y séparent plus» (47). Au lieu d'être «maussades», comme c'est souvent le cas avec la religion chrétienne, il se trouve toutefois que les fantômes gracieux de Vénus ou de la Vierge Marie produisent ici des effets de raffinement et de stimulation délicieusement civilisateurs : «grâce à Raphael, au Guide, au Baroque, au Titien et à quelques autres peintres italiens, lorsque quelque femme nous offre ce caractère de noblesse, de grandeur, d'innocence et de simplicité qu'ils ont donné à leurs vierges, voyez ce qui se passe alors dans l'âme, si le sentiment qui nous affecte n'a pas quelque chose de romanesque qui tient de l'admiration, de la tendresse et du respect [...] Il semble qu'on vous propose d'aller coucher avec la mère de votre dieu» (50). Ce qu'expose ce «système ingénieux», c'est *l'action en retour de l'esthétique sur l'être*, en montrant comment les artistes humains peuvent «influer sur la nature même» et «lui donner une empreinte divine» (46). L'éloge de Greuze comme la fable historique illustrent la puissance d'auto-affection propre à la créativité artistique, aux fantômes et aux simulacres subsistants dont elle fascine nos yeux – forgeant, sculptant et révélant en nous un *deus* humanisé, esthétisé, par l'effet de la *machina* spectro-picturale.

IV. La critique : un réagencement de systèmes d'impressions

IV.1 *La formation esthétique consiste à raffiner la faculté universellement répandue du goût.* «Qu'est-ce donc que le goût ? Une facilité acquise par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché» (78). Contrairement au génie qui, pour Diderot, tient à la complexion singulière (et partiellement innée) de chacun, le goût est susceptible d'une diffusion universelle, puisqu'il est

une «facilité acquise». Il se cultive, à travers des «expériences réitérées», par le raffinement de deux facultés liées entre elles, dont tout le monde porte le germe en lui : une *capacité-à-être-affecté* («touché»), dont il s'agit de développer la vivacité et la finesse de sensibilité, et une *capacité-à-saisir* ce qui nous frappe (une capacité à en isoler, garder et cultiver l'impression, ainsi qu'à en tirer les conséquences).

IV.2.1 *La formation esthétique (de l'artiste comme du spectateur) passe d'abord par un travail de filtrage des formes maussades et d'imprégnation des formes de bon goût.* En tant que la réflexion esthétique et l'activité critique sont toutes deux porteuses d'une norme (du Beau, du convenant, de l'important), elles participent d'un travail de *discrimination*, de *filtrage*, entre des manières ou des genres dont on souhaite encourager la pratique, et d'autres dont on invite les artistes et les spectateurs à se détourner. Comme le répétera Gilles Deleuze deux siècles plus tard, le geste fondateur d'un tableau n'est pas le premier trait porté sur la toile mais, antérieurement à cela, le geste de «nettoyage» par lequel le peintre commence par «effacer tous les clichés préalables» qui encombrant initialement le regard qu'il porte sur sa toile⁷. C'est ce geste de «diagrammatisation» que Diderot identifie très précisément à travers l'image du «jeune homme plein de goût», hanté par les «maussades fantômes» imprimés en lui par ses années d'Académie et cherchant désespérément à «les exorciser pour les chasser de sa tête», qui «avant de jeter le moindre trait sur sa toile, se mettait à genoux et disait : "Mon Dieu, délivrez-moi du modèle !"» (15) Diderot contrebalance ce premier mouvement négatif d'élimination et de nettoyage des formes maussades (au sens étymologique de *mal-sapidus* : qui a mauvaise saveur, mauvais goût) par de constants appels à s'imprégner de formes de bon goût, puisées chez les grands poètes («lisez Homère et Virgile» (217, 245) et «les bons auteurs français» (199)) ainsi que chez les grands peintres du passé (comme Le Sueur (16, 252)). Telle est bien la première fonction du discours de critique d'art développé par Diderot : guider ses contemporains dans le choix des fantômes et des spectres qui les obséderont.

IV.2.2 *La formation esthétique passe ensuite par une attitude active de dialogue, de supplémentation cognitive et imaginative, adoptée par le spectateur face à l'œuvre d'art.* On a déjà vu (cf. II.4.1) qu'un bon tableau «parle» à son spectateur et l'appelle. Une remarque des *Essais sur la peinture*

permet de préciser la nature de ce dialogue : «tes personnages sont muets, si tu veux ; mais ils font que je me parle et que je m'entretiens avec moi-même» (61). L'interpellation esthétique invite en fait le spectateur à s'entretenir avec lui-même (et avec ses contemporains) à propos de l'affirmation (muette) portée par l'œuvre. Cette affirmation ne doit en effet jamais être qu'à l'état d'*une ébauche* (même si le tableau est parfaitement achevé en tant que tableau) : «Quand on peint, faut-il tout peindre ? De grâce, laissez quelque chose à suppléer par mon imagination» (196). En quoi consiste cette supplémentation que le spectateur doit apporter à l'ébauche d'affirmation proposée par l'œuvre ? Les *Essais* en donnent un riche exemple dans l'*ekphrasis* d'une œuvre (imaginaire ?) coincée entre deux principes essentiels de l'esthétique diderotienne déjà mentionnés plus haut, le principe d'intérêt (cf. II.4.2) et la définition du goût (cf. IV.1). On y voit d'abord une montagne, une forêt, un torrent, représentés au soleil couchant. Puis le regard se concentre sur «une machine» (un moulin à eau). Face à ce spectacle muet, «je rentre en moi-même et je rêve» (77). Certes la forêt, les roches, les gouttes d'eau sont toutes «de belles choses», mais ce par quoi le rêveur en arrive vite à supplémentation cette scène bucolique, et ce qui «ajoute à son plaisir», c'est tout un «spectacle d'utilité»: «et quelle différence encore de la sensation de l'homme ordinaire à celle du philosophe ? C'est lui qui réfléchit et qui voit dans l'arbre de la forêt, le mât qui doit un jour opposer sa tête altière à la tempête et aux vents ; dans les entrailles de la montagne, le métal brut qui bouillonnera un jour au fond des fourneaux ardents, et prendra la forme et des machines qui fécondent la terre, et de celles qui en détruisent les habitants [...] C'est ainsi que le plaisir s'accroîtra à proportion de l'imagination, de la sensibilité et des connaissances. La nature et l'art qui la copie ne disent rien à l'homme stupide ou froid ; peu de choses à l'homme ignorant» (77-78). Qu'est-ce que la rêverie-réflexion esthétique du philosophe Diderot nous invite à voir dans une scène de belle nature ? Une *machine* (le moulin), et le *devenir machinique* possible (navire, charrue, fusil) des matériaux naturels. Même la plus champêtre et la plus locale des machines picturales appelle une supplémentation qui y investit des notions d'intérêt et d'utilité, des questions théologico-politiques (les rochers donneront «des palais aux rois et des temples aux dieux») et des perspectives économiques mondialisées («le commerce,

les habitants de l'univers liés [...] dans toute la profondeur des continents» (78)).

IV.3 *La supplémentation apportée par l'activité interprétative et critique consiste à systématiser les traits ébauchés par l'œuvre et conduit à réinsérer la machine picturale dans le système de systèmes que compose la nature (telle qu'elle est aujourd'hui largement historicisée par les rapports sociaux).* La reconstitution de l'histoire et de l'économie mondiales à partir d'une scène n'offrant a priori au regard qu'une montagne, une forêt, un torrent, une chaumière et un moulin illustre parfaitement les postulats ontologiques explicités plus haut (cf. I.1, I.4, I.5) : dans un univers où «tout tient» et où «tout s'enchaîne», réfléchir, raisonner, philosopher, interpréter, critiquer doivent viser à *reconstituer les systématocités* repérables dans les parties de la nature que nous avons sous les yeux. L'attitude active attendue du spectateur l'appelle à considérer toute image comme une ébauche à compléter, comme un germe qu'il lui appartient de faire croître et fructifier. C'est donc non (seulement) par manque de temps de rédaction, mais au nom d'un projet esthétique, philosophique et ontologique très général que Diderot présente ses *Salons* comme des esquisses de textes inachevés : «j'ébauche, mon ami, au courant de la plume. Je jette des germes que je laisse à la fécondité de votre tête à développer» (210). Pour le livre ou l'article de périodique comme pour le tableau présenté au Salon, les impressions que produit une œuvre dans un corps humain ne valent que ce que ce corps sera capable d'en tirer en les développant par son activité propre.

IV.4.1 *L'activité interprétative et critique consiste non seulement à compléter les ébauches fournies par l'œuvre, mais à les comparer avec d'autres œuvres et à reconfigurer ses divers éléments pour en former un système d'une puissance supérieure.* On a déjà vu l'ambivalence avec laquelle Diderot considérerait les impressions spectrales laissées en nous par les grandes œuvres du passé (III.3.2 et IV.2.1). La vertu principale du recours aux chefs d'œuvre anciens tient à ce que *la comparaison* entre l'ouvrage d'un maître et la production exposée dans un Salon permet d'inscrire cette dernière dans *la perspective d'une autre configuration possible*. En invitant son lecteur à comparer une sculpture de Vassé à une statue de Bouchardon, Diderot précise : «je sais par expérience que ces sortes de comparaisons avancent infiniment dans la connaissance de l'art» (252). Au-delà du rapprochement qui

peut être opéré mentalement entre deux œuvres existantes, Diderot excelle surtout, au cours des *Salons*, à mettre les œuvres actuelles dans la perspective d'œuvres possibles qu'il invente pour l'occasion au fil de son commentaire et de ses digressions. Les exemples textuels en sont trop nombreux pour être cités ici ou pour être analysés dans leurs multiples variations de modes d'embranchement, de statut, de fonctions, de tailles. Le principe en est que presque toute œuvre donnée peut faire l'objet d'une reconfiguration exprimée à la forme conditionnelle (*Le peintre aurait dû... Il faudrait... J'aurais... etc.*). Seuls quelques tableaux et quelques peintres exceptionnels résistent à ce geste reconfigurateur (Deshays 137, 211 ; Greuze 167, 237 ; Vien 203), révélant par là même la nature inconditionnelle de l'admiration qu'ils suscitent. Le spectateur actif dont Diderot donne l'image profite de toutes les occasions pour *re-composer* à son gré les compositions qu'il a sous les yeux – inscrivant la description des tableaux réels dans l'affabulation de «tableaux possibles»⁸ qui éclairent en retour la valeur des pièces exposées dans les Salons.

IV.4.2 *Le geste de reconfiguration adopté par Diderot face à tant d'œuvres manifeste l'essence commune de l'activité artistique et de l'activité critique, qui consiste à réagencer les systèmes d'impressions par lesquels nous nous repérons dans la réalité.* Un tableau apparaît d'abord comme *un agencement* : une certaine manière d'arranger et d'ajuster «l'enchaînement des groupes dans une composition» ainsi que «la liaison des figures d'un même groupe» (selon la définition du *Dictionnaire* de l'Académie de 1762, qui précise qu'il s'agit là d'un terme technique de peinture). «Comme ces figures sont agencées ! C'est certainement une des plus belles choses que je connaisse», s'exclame Diderot face à l'*Esther évanouie* de Restout (189). Du point de vue de la théorie esthétique esquissée par les premiers *Salons*, un tableau apparaît toutefois plutôt constituer *un ré-agencement* : on l'a vu, la toile n'est jamais blanche, mais toujours-déjà encombrée par des fantômes plus ou moins maussades ; comme le philosophe l'avait déjà signalé dès sa *Lettre sur les aveugles*, une perception ne fait sens qu'en constituant un système, un certain arrangement d'impressions liées entre elles. C'est d'ailleurs pourquoi un bon tableau «me parle» : ce qu'il affirme, c'est la possibilité d'un autre agencement des impressions visuelles, différent de celui que j'avais déjà dans la tête avant de le découvrir. Seuls les tableaux «muets», ceux qui

ne « nous disent rien » (cf. II.4.1), sont à proprement parler des *agencements* : tous ceux qui ont arrêté l'attention du critique s'avèrent être, de ce seul fait, des *réagencements* des systèmes d'impressions que ce critique avaient apporté avec lui en entrant dans le Salon. Lorsque le critique Diderot se met à réagencer à son tour, au conditionnel, le réagencement de systèmes d'impressions proposé par le tableau, il ne fait qu'ajouter une couche de plus à un processus de réagencements qui n'a ni origine ni fin, mais dont la sédimentation (re)constitue à chaque instant les sensibilités humaines.

IV.5 *Les réagencements des systèmes d'impressions opérés conjointement par l'artiste et par le critique d'art visent simultanément à esthétiser et à moraliser la société : s'y joue une partie de notre destin commun.* À l'échelle socio-politique, l'évolution des systèmes de valeurs régissant le devenir des communautés humaines repose en partie sur ce travail de réagencement des systèmes d'impressions. C'est ce qui explique l'articulation forte et incontournable que propose Diderot entre art et moralité. Même si la notion d'un « art moralisateur » rebute nos sensibilités modernes, il importe – pour conclure – de comprendre pourquoi elle joue un rôle central dans la pensée de Diderot, et en quoi elle continue à poser aujourd'hui encore un problème d'actualité. Quoique marqué à nos oreilles par sa proximité avec celui d'« agissement » (et d'« agent »), le mot *agencement* tire son étymologie non de *agere* latin (agir) mais de la *gens* (famille, naissance), et trouve donc son ancrage originel plutôt dans des questions d'esthétique que d'ontologie : *agencer*, cela veut d'abord dire arranger pour rendre *gentil*, agréable, poli, de bon goût (issu de bonne famille). Le « système ingénieux » imaginé par Diderot (cf. III.4) pour rendre compte de *l'esthétisation des sensibilités et des pratiques humaines* par le détour d'une projection religieuse venant diviniser en retour nos formes et nos gestes quotidiens, ce système d'enchantement du monde décrivait en réalité un vaste mouvement d'« agencement », par lequel des perceptions brutes et grossières en sont arrivées à se « polir », à devenir « gentilles » et à participer d'un « bon goût » au fil d'un processus de raffinement. C'est au sein d'un processus similaire, visant cette fois à *la moralisation des pratiques humaines*, que Diderot conçoit la production artistique et la critique d'art. Il prend bien la peine de se distinguer de toute conception étroite de « la morale » : « je lis quelquefois mon Pétrone », « les petits madrigaux infâmes de Catulle, j'en sais les trois quarts par cœur » (59-60). C'est

toutefois bien pour « la peinture morale », celle qu'illustre Greuze (234), qu'il s'enthousiasme en écrivant ses premiers *Salons*, de même que c'est à un théâtre moralisateur qu'il avait consacré, quelques années plus tôt, son travail (ici aussi étroitement conjoint) de dramaturge et de critique dramaturgique. « Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau » (60). L'artiste, le théoricien et le critique sont tous trois appelés à venir s'asseoir « parmi les précepteurs du genre humain, les consolateurs des maux de la vie, les vengeurs du crime, les rémunérateurs de la vertu » (61). Pourquoi cela ? Pour des raisons qui tiennent, en dernier ressort, aux partis pris ontologiques (spinozistes) évoqués au tout début de cet article. C'est parce qu'un Dieu bienveillant et providentiel relève de l'illusion (I.1), c'est parce que la nature est un système de systèmes qui n'est globalement pas finalisé (I.2.1), c'est parce que les systèmes humains individuels et sociaux tendent à être métastables et déphasés par rapport à eux-mêmes (I.2.2), c'est parce que, du point de vue humain, la consonance est une victoire qu'il faut laborieusement imposer à la dissonance originelle (I.5.3), c'est pour toutes ces raisons métaphysiques fondamentales que votre tableau ne devra pas être moralement muet. « C'est à toi qu'il appartient » – peintre, sculpteur, poète, historien, philosophe – « de célébrer, d'éterniser les grandes et belles actions, d'honorer la vertu malheureuse et flétrie, de flétrir le vice heureux et honoré, d'effrayer les tyrans » (60) : à toi, parce qu'aucune entité surnaturelle ne se chargera de ce travail (à coup de miracles ou de Jugement Dernier) et parce que personne d'autre parmi les humains n'est mieux placé que toi pour réagencer (raffiner, polir, corriger, réorienter) les systèmes (les logiciels sensibles et cognitifs) avec lesquels nous traitons les impressions qui marquent, nourrissent et constituent notre vie. Les êtres humains *ne* sont *que* des systèmes d'impressions, que rien ni personne n'a pré-programmés à être vertueux (ou vicieux) : une vie sociale relativement plaisante, une vie intellectuelle relativement libre ne sont possibles que dans la mesure où des pratiques humaines (éducatives, formatrices, moralisatrices) prennent soin de favoriser les logiques systémiques productrices de « bon goût » et de « bonnes mœurs » en rendant « la vertu aimable et le vice odieux ». C'est pour imprimer en nous les caractères de la vertu et de la sociabilité que Diderot veut voir les œuvres nous frapper : « étale-moi les scènes san-

glantes du fanatisme. Apprends aux souverains et aux peuples ce qu'ils ont à espérer de ces prédicateurs sacrés du mensonge» (60). Les fantômes maussades pullulent autour de nous et en nous, ils tendent à se perpétuer et à se répandre si l'on ne travaille pas activement à leur réagencement. C'est sans doute pour avoir passé une centaine de jours en prison, dix ans avant de rédiger son premier *Salon*, et pour avoir été obligé, sous la contrainte du fanatisme, de promettre «de ne rien faire à l'avenir qui puisse être contraire en la moindre chose à la religion et aux bonnes mœurs»⁹ que Diderot souhaite si ardemment voir se développer une peinture, une dramaturgie et une littérature «morales»: précisément pour affaiblir les systèmes d'impressions qui conduisent les hommes à se mettre en prison au nom de la religion et des bonnes mœurs. En tant que *critique* et que *théoricien* de ces diverses formes d'art, il espère aider à réagencer les systèmes de valeurs qui orientent les artistes dans leur travail de réagencement des systèmes d'impressions avec lesquels opèrent leurs concitoyens – «souverains» abonnés à la *Correspondance littéraire* ou «peuples» faisant la masse des spectateurs des Salons, des habitués du théâtre ou des lecteurs de romans.

NOTES

1 Denis Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 2007, p. 112. Les références à cette édition seront désormais données entre parenthèses dans le corps du texte.

- 2 Dernier et meilleur exemple en date : Colas Duflo, *Diderot. Philosophe*, Paris, Champion, 2003.
- 3 Sur la définition, les implications et les nuances à apporter à tous ces termes, voir mon ouvrage *L'Envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- 4 Sur ce régime et ses implications, voir Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- 5 Sur la notion de Lumières radicales, voir Jonathan Israel, *Les Lumières radicales*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, et Catherine Secrétan et al., *Qu'est-ce que les Lumières «radicales»?* , Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- 6 Pour les enjeux multiples de cette notion d'*impression*, ainsi que pour des développements plus généraux et plus théoriques sur les présupposés herméneutiques et esthétiques convoqués dans cet article, je renvoie à mon ouvrage *Lire, interpréter, actualiser. Pour quoi les études littéraires*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, surtout aux chapitres IV «Entre-impressions», VI «Reconfigurations» et IX «Suggestions».
- 7 Gilles Deleuze, *Cours du 31 mars 1981* et *Cours du 7 avril 1981*, disponibles en ligne sur le site <http://www.univ-paris8.fr/deleuze>.
- 8 Voir la notion de «textes possibles» développée par Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995 et Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2003.
- 9 Arthur M. Wilson, *Diderot. Sa vie et son œuvre* (1972), Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1985, p. 96.