

Les esquisses de Greuze et de Hubert Robert dans les *Salons* de Diderot

Jelige: Diderot

Table des matières

I. Introduction.....	2
II. Les fondements théoriques de l'esquisse.....	4
1. L'esquisse dans l' <i>Encyclopédie</i> et dans les dictionnaires et encyclopédies contemporains.....	4
2. La force de l'imagination	8
III. De l'imperfection à la perfection	13
1. Le goût de Diderot pour l'inachevé.....	13
2. Dessin contre couleur	16
3. De l'esquisse à la peinture.....	19
IV. L'écriture « pathétique » et l'écriture « mélancolique » dans les <i>Salons</i> de Diderot	22
1. Le style anecdotique.....	22
2. « L'écriture en staccato »	25
V. Conclusion.....	28
Bibliographie.....	30
Illustrations.....	33

I. Introduction

Dans ce travail, nous avons l'intention de présenter les transformations de la conception esthétique de Diderot sur l'esquisse, en analysant l'effet produit par quelques ouvrages de Greuze et de Hubert Robert sur le philosophe, et la manière dont cette conception se traduit dans le style des *Salons*. Bien que le sujet de l'esquisse réapparaisse plusieurs fois dans les critiques d'art de Diderot, nous n'allons étudier ici que ses descriptions sur les tableaux des deux artistes évoqués. Notre choix est tombé sur ces deux peintres parce que Diderot formule son opinion à l'égard de leurs esquisses d'une manière relativement détaillée, et ses comptes rendus témoignent des changements de ses appréciations à propos de ces peintres, allant de pair avec des changements dans son style. Dans le *Salon de 1765*, Diderot présente plusieurs tableaux de Greuze, peintre de genre qu'il apprécie beaucoup, dont *La Mère bien aimée*, *Le Fils ingrat*, *Le Fils puni* et *Les Sevreuses*. Deux ans plus tard, lors du Salon suivant, le philosophe poursuit et affine sa réflexion à ce sujet, en méditant sur les esquisses des ruines de Hubert Robert.

Cependant, la problématique de l'inachevé et du fragmentaire préoccupe non seulement Diderot mais aussi de nombreux philosophes et écrivains d'art du XVIII^e siècle, voire du siècle suivant. À part ces acceptions, le champ sémantique du terme « esquisse » contient encore celles du « feu », du « génie » et de l'« imagination ». La première partie de notre travail, qui se basera sur l'analyse de ces notions, sera suivie par l'étude des distinctions conceptuelles : celles de l'« imperfection – perfection », de l'« inachevé-achevé » et du « dessin-couleur » où la balance penche tantôt en faveur de l'un, tantôt de l'autre côté. Nous évoquerons à ce propos, entre autres, l'opinion d'Emmanuel Kant, philosophe allemand contemporain de Diderot, qui juge, dans sa *Critique de la faculté de juger*, le dessin comme l'« élément essentiel » de la peinture.

Dans la troisième partie, enfin, nous nous concentrerons sur la manière dont la préférence pour le dessin se reflète dans le style d'écriture de Diderot. Pour l'illustrer, nous allons établir une comparaison entre la narrativité de ses comptes rendus consacrés à Greuze et la manière « coupée » de ses commentaires des esquisses de Hubert Robert. Cette comparaison nous semble d'autant plus intéressante que tout au long de sa carrière, Diderot cherche à trouver le style d'écriture qui lui semble convenir le mieux à l'œuvre représentée. Dans sa préface au *Salon de 1765*, c'est ainsi qu'il remercie Grimm qui lui a demandé des critiques d'art pour sa revue manuscrite, la *Correspondance littéraire*, et qui l'obligeait à

avoir un regard plus approfondi à l'égard des œuvres¹ : « ... j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature. J'ai conçu la magie de la lumière et des ombres. J'ai connu la couleur² ».

Pour la réalisation de notre analyse, à part les *Salons* de Diderot, nous nous appuyerons surtout sur la littérature critique consacrée aux *Salons* et sur celle portant sur l'inachevé. Pour présenter la conception de Diderot sur la notion de l'esquisse et sa philosophie sur l'inachevé, le livre de Jacques Chouillet, intitulé *Diderot, poète de l'énergie*, nous était bien utile, de même, l'étude de Jacques Darriulat, intitulée *Kant et l'esthétique du dessin*, nous a aidée à mieux comprendre la conception du fragmentaire au XVIII^e siècle. L'étude d'Anthony Wall dont le titre est *Le temps du portrait chez Fragonard et Diderot*, et celle de Laurence Marie intitulée *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, ont présenté en détail les différents styles d'écriture.

Dans ce qui suit, nous essaierons donc de répondre à la question suivante : à quel point Diderot a-t-il réussi à rendre l'ambiance des tableaux, à saisir l'intention du peintre à l'aide des diverses techniques narratives et des styles bien variés ?

¹ Entre 1753 et 1757, c'est Grimm qui se charge des comptes rendus des expositions de Salon pour la revue mais, à partir de 1759, il en confie la rédaction à Diderot.

² DIDEROT, Denis, *Salon de 1765*, in *Œuvres*, tome IV, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 291. (Désormais : DIDEROT, *Salon de 1765*)

II. Les fondements théoriques de l'esquisse

1. L'esquisse dans l'*Encyclopédie* et dans les dictionnaires et encyclopédies contemporains

Comme nous y avons déjà fait allusion dans l'introduction, la présentation de la théorie de l'esquisse dans la conception esthétique de Diderot serait un vain coup d'essai car le philosophe lui-même n'a pas une idée unifiée de cette notion qui, d'un *Salon* à l'autre, est sujette à des changements de son sens. S'il estime beaucoup les esquisses, il ne les considère pas pour autant comme un genre pictural autonome, mais bien davantage comme un type d'exécution qui laisse la liberté à l'imagination de l'artiste et l'aide alors à développer son talent et son génie.

Nous nous proposons de commencer notre réflexion sur l'esquisse par une référence à l'*Encyclopédie*, ouvrage en vingt-huit volumes qui résume bien les connaissances tant scientifiques qu'artistiques et littéraires du XVIII^e siècle. L'article « Esquisse » qui y figure provient de la plume de Watelet. Il souligne tout d'abord le caractère inachevé de l'esquisse qu'il définit comme une « espèce de dessein sans ombre et non terminé », un travail rapide ou encore un essai qui permet de « juger ensuite si elle vaudra la peine d'être mise en usage³ ».

Nous estimons que la rapidité est ici un mot-clé, de la même manière que le feu qui apparaît dans la suite de la citation. Ces deux notions sont en effet étroitement liées parce qu'il faut vite tracer l'esquisse sur le papier avant que le feu de l'artiste ne disparaisse car, comme l'affirme Watelet, « l'esprit perd toujours de son feu par la lenteur des moyens dont il est obligé de se servir pour exprimer et fixer ses conceptions ». Elle est donc la « première idée rendue d'un Sujet » qui vient à l'esprit du peintre⁴.

Il est frappant de remarquer que la définition de l'esquisse met l'accent sur les mêmes traits de caractères que celle du génie, au sens où ce dernier préfère le feu de l'inspiration aux règles⁵. Quant à la notion de « génie », elle est au centre de la réflexion artistique de l'époque. Le génie est considéré comme doté d'une sorte de feu interne, d'un feu qui le dévore et le fait

³ WATELET, Claude-Henri, article « Esquisse », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la dir. de Diderot et d'Alembert, [http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.39:54./var/artfla/encyclopedia/textdata/IMAGE/] t. 5, p. 981. (Site consulté le 5 novembre 2014) (Désormais : WATELET, « Esquisse ») Lors de la citation des sources anciennes, nous respectons l'orthographe de la source consultée.

⁴ Ibid.

⁵ MAY, Gita, « Diderot et Roger de Piles », *PMLA*, vol. 85, n°3 (May, 1970), p. 453. (Désormais : MAY, « Diderot et Roger de Piles »)

vivre, et en même temps lui donne le pouvoir de faire vivre les autres hommes par la transmission du feu⁶. Ce qui est donc l'essentiel dans le cas du génie créateur, c'est « cette rapidité d'exécution qui est le principe du feu qu'on voit briller dans les esquisses des peintres de génie ; on y reconnaît l'empreinte du mouvement de leur âme⁷ ».

Le feu est un élément ou plutôt une notion qui a plusieurs interprétations dans l'œuvre de Diderot : il est une force créatrice, comme nous l'avons vu en étudiant la notion de l'esquisse, et à la fois une force destructive : il détruit tout ce qu'il touche, même les œuvres d'art créées par l'humanité. Les ruines de Hubert Robert – peintre dont le philosophe a écrit, à partir de 1767, de nombreux comptes rendus – représentent souvent les effets de la destruction du temps ou les conséquences d'un incendie. Le tableau intitulé *Écurie et magasin à foin, peints d'après nature à Rome* (cf. Illustration n° 1) donne à Diderot l'impression de voir « le reflet d'un grand incendie voisin » lorsque « la lumière du soleil couchant [l'éclaire] par derrière⁸ ». Ce n'est pas un hasard que Diderot associe l'image du feu à celle du soleil couchant, lorsqu'il entrevoit une scène d'incendie dans la toile de Robert. Le feu est donc dans un changement constant, et cela caractérise aussi les fonctions qu'il peut épouser : il est à l'origine donneur de vie, pour devenir après destructeur de formes et apparaître, enfin, en tant que « source de poésie » car les ruines de Hubert Robert incitent Diderot à formuler sa « poétique des ruines⁹ ».

Une des antonymies de la notion de feu – du feu de l'artiste – est le sang-froid. Cette expression est également mentionnée dans l'article « Génie » de l'*Encyclopédie*. Quant à son appréciation, elle n'est ni tout à fait positive ni entièrement négative. Ainsi, la question se pose :

Le sang froid, cette qualité si nécessaire à ceux qui gouvernent, sans lequel on ferait rarement une application juste des moyens aux circonstances, sans lequel on serait sujet aux inconséquences, sans lequel on manquerait de la présence d'esprit [...].cette qualité n'est-elle pas absolument opposée au génie¹⁰ ?

La réponse ne se fait pas attendre car l'auteur de l'article, qui est vraisemblablement Saint-Lambert, nous la donne tout de suite :

⁶ CHOUILLET, Jacques, *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984. p. 168. (Désormais : CHOUILLET, *Diderot*)

⁷ WATELET, « Esquisse ».

⁸ DIDEROT, Denis, *Salon de 1767*, in *Œuvres*, éd. cit., p. 708-710. (Désormais : DIDEROT : *Salon de 1767*).

⁹ CHOUILLET, *Diderot*, p. 191. Voir à ce sujet MORTIER, Roland, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974 (coll. « Histoire des idées et critique littéraire »).

¹⁰ SAINT-LAMBERT, Jean François de, article « Génie », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la dir. de Diderot et d'Alembert, [[http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject ?a.52:145:1./var/artfla/encyclopedia/textdata/IMAGE/](http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject? a.52:145:1./var/artfla/encyclopedia/textdata/IMAGE/)], t. 7, p. 582 (Site consulté le 5 novembre 2014) (Désormais : SAINT-LAMBERT, « Génie »)

Les hommes de *génie* forcés de sentir, décidés par leurs goûts, par leurs répugnances, distraits par mille objets, devinant trop, prévoyant peu, portant à l'excès leurs désirs, leurs espérances, ajoutant ou retranchant sans cesse à la réalité des êtres, me paraissent plus faits pour renverser ou pour fonder les états que pour les maintenir, et pour rétablir l'ordre que pour le suivre¹¹.

Nous pouvons en tirer la conclusion que le sang-froid n'est guère une qualité propre au génie, mais il le fait plutôt retarder dans l'acte de la création. Dans ses *Essais sur la peinture*, Diderot déclare même qu'un artiste, s'il a du sang-froid, ne peut pas avoir du génie :

Mon ami, transportez-vous dans un atelier, regardez travailler l'artiste. Si vous le voyez arranger bien symétriquement ses teintes et ses demi-teintes tout autour de sa palette, ou si un quart d'heure de travail n'a pas confondu tout cet ordre, prononcez hardiment que cet artiste est froid, et qu'il ne fera rien qui vaille. [...] Ce n'est pas là l'allure du génie.

Celui qui a le sentiment vif de la couleur, a les yeux attachés sur sa toile ; sa bouche est entrouverte, il halète ; sa palette est l'image du chaos. C'est dans ce chaos qu'il trempe son pinceau, et il en tire l'œuvre de la création. [...] et le feu dont leurs yeux étincellent¹².

Le chaos initial dont sortira l'œuvre d'art – et qui caractérise le processus de la création – appartient donc également aux caractéristiques du génie selon le philosophe.

Dans son article sur le « Génie », Saint-Lambert résume de la manière suivante les traits d'un homme de génie, en accentuant les mots-clés repérés plus haut : « L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le génie¹³ ».

Quant à Diderot, il traite de cette notion plusieurs fois dans ses différentes œuvres dont nous n'allons citer que quelques exemples. Dans son dialogue philosophique *Le Neveu de Rameau*, où Diderot semble discuter avec lui-même, il ne présente pas une opinion ferme sur cette problématique. LUI, qui a un oncle de génie, Rameau, énonce d'une manière fort satirique l'idée que les hommes de génie sont les causes de tous les maux du monde : « Si je savais l'histoire, je vous montrerais que le mal est toujours venu ici-bas, par quelque homme de génie », et c'est la raison pour laquelle, à son avis, il faudrait se débarrasser le plus tôt possible des génies : « ...les gens de génie sont détestables, et [...] si un enfant apportait en naissant, sur son front, la caractéristique de ce dangereux présent de la nature, il faudrait ou l'étouffer, ou le jeter au cagnard ». Quant à MOI, il accepte également que « les hommes de génie sont communément singuliers » et qu'« il n'y a point de grands esprits sans un grain de folie¹⁴ ». Cependant, MOI ne condamne pas moralement les hommes de génie, mais il insiste sur leur singularité.

¹¹ Ibid.

¹² DIDEROT, Denis, *Essai sur la peinture. Pour faire suite au Salon de 1765*, in *Œuvres*, éd. cit., p. 472-473. (Désormais : DIDEROT, *Essai sur la peinture*)

¹³ SAINT-LAMBERT, « Génie ».

¹⁴ DIDEROT, Denis, *Le neveu de Rameau*, intr., chronol., dossier, bibliogr. par Jean-Claude Bonnet, Paris, GF-Flammarion, 1983, p. 50-51.

Le nom de Greuze apparaît aussi dans cet ouvrage. Diderot reconnaît à propos du peintre qu'il est un « grand » homme, pourtant assez vaniteux. MOI s'adresse à LUI avec ces mots au sujet du peintre : « Si vous jetez de l'eau froide sur la tête de Greuze, vous éteindrez peut-être son talent avec sa vanité¹⁵ ». Tout se passe comme si ces deux qualités allaient ensemble, tout au moins dans le cas de Greuze. Les propos de Diderot, tirés de son *Salon de 1765*, confirment cette opinion, à savoir celle que le talent de Greuze ne pourrait guère exister sans sa vanité :

Il est un peu vain, notre peintre, mais sa vanité est celle d'un enfant, c'est l'ivresse du talent. Otez-lui cette naïveté qui lui fait dire de son propre ouvrage : « Voyez-moi cela, c'est cela qui est beau ! » vous lui ôterez la verve, vous lui éteindrez le feu, et le génie s'éclipsera. Je crains bien lorsqu'il deviendra modeste qu'il n'ait raison de l'être¹⁶.

Pour ce qui est de la critique d'art de Diderot, son opinion sur « [son] ami Greuze »¹⁷ et sur les peintures de celui-ci, exposées au Salon de 1759, n'est pas trop élogieuse : « Les Greuze ne sont pas merveilleux cette année. Le faire en est roide, et la couleur fade et blanchâtre. J'en étais tenté autrefois. Je ne m'en soucie plus¹⁸ ». Il est frappant de voir que quelques années plus tard, dans le *Salon de 1761* et dans celui de 1765, il change son avis d'une manière radicale. Les traits de caractère de Greuze, tels que Diderot les perçoit alors, ressemblent à ceux d'un génie présenté dans l'*Encyclopédie* : « Greuze a beaucoup d'esprit et de goût. Lorsqu'il travaille, il est tout à son ouvrage. Il s'affecte profondément¹⁹ ». De plus, il « porte son talent partout, dans les cohues populaires, dans les églises, aux marchés, aux promenades [...] ; sans cesse il va recueillant des actions, des passions, des caractères, des expressions. [...] Greuze [parle] avec chaleur et enthousiasme²⁰ ». Diderot dramatise donc non seulement les tableaux de Greuze, mais l'acte de l'invention de la scène par le peintre et celui de la réalisation de l'ouvrage deviennent également importants à ses yeux²¹.

Quant à son opinion sur Hubert Robert, Diderot ne connaît ce peintre qu'à partir de 1767, donc après le retour de Robert de son séjour en Italie « d'où il a rapporté de la facilité et de la couleur²² ». Tout en admirant les toiles de l'artiste, le philosophe ne formule pas pour

¹⁵ Ibid., p. 54.

¹⁶ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 380

¹⁷ DIDEROT, Denis, *Salon de 1763*, in *Œuvres*, éd. cit., p. 275. (Désormais : DIDEROT, *Salon de 1763*)

¹⁸ DIDEROT, Denis, *Salon de 1759*, in *Œuvres*, éd. cit., p. 199. (Désormais : DIDEROT, *Salon de 1759*). Diderot fait allusion aux portraits exécutés par le peintre, ainsi qu'à son tableau intitulé *Une jeune fille qui pleure la mort de son oiseau*.

¹⁹ DIDEROT, Denis, *Salon de 1761*, in *Œuvres*, éd. cit., p. 227. (Désormais : DIDEROT, *Salon de 1761*)

²⁰ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 380.

²¹ GAILLARD, Aurélia, « Le peintre qui s'affecte », in *"Pour décrire un Salon": Diderot et la peinture (1759-1766)*, éd. par A. Gaillard, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 166.

²² DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 696.

autant de lui une critique tout à fait élogieuse : il lui donne souvent des conseils afin que le peintre puisse améliorer ses ouvrages. C'est par ces mots qu'il s'adresse à lui :

Vous êtes un homme habile, vous excellerez, vous excellez dans votre genre ; mais étudiez Vernet, apprenez de lui à dessiner, à peindre, à rendre vos figures intéressantes ; et puisque vous vous êtes voué à la peinture des ruines, sachez que ce genre a sa poétique ; vous l'ignorez absolument, cherchez-la²³.

Cependant, en décrivant dans le même *Salon* le *Dessin de Ruine*, Diderot compare Robert au peintre d'architecture de De Machy, et il conclut que c'est Robert qui est un plus grand peintre de ruine :

Machy n'est qu'un bon peintre, Robert en est un excellent. Toutes les ruines de Machy sont modernes ; celles de Robert, à travers leurs débris rongés par le temps, conservent un caractère de grandeur et de magnificence qui m'en impose. Machy est dur, sec, monotone ; Robert est moelleux, doux, facile, harmonieux. Machy copie bien ce qu'il a vu ; Robert copie avec goût, verve et chaleur. Je vois Machy, la règle à la main, tirant les cannelures de ses colonnes ; Robert a jeté tous ces instruments-là par la fenêtre et n'a gardé que son pinceau. Le morceau où par la dessous d'un pont de bois on voit sur le fond un autre pont, ne laissera jamais celui qui le possède²⁴.

Ces quelques citations témoignent de ce qu'après avoir vu tous les tableaux de Robert exposés à ce Salon, Diderot reconnaît son talent : le feu interne brûlant dans l'artiste qui a du goût, de la verve et de la chaleur, et dont les ouvrages éveillent alors son imagination.

2. La force de l'imagination

En analysant les ouvrages de Hubert Robert, Diderot les partage en trois groupes : les peintures, les esquisses et les dessins. Le critère qui lui permet de distinguer les deux dernières catégories est leur état de perfectionnement.

Nous allons utiliser les termes de dessin et d'esquisse – que Diderot ne prend pas toujours soin de différencier – dans le sens que le *Vocabulaire d'esthétique* d'Etienne Souriau en donne : l'esquisse est « un aperçu général de l'œuvre à faire »²⁵. Elle n'est alors qu'un travail préparatoire et ce qui importe, c'est son caractère non-fini. Quant au dessin, il présente également « une essence, un concept ou une pensée », mais il « est réalisé selon des techniques diverses ». Il est à un plus grand degré de perfectionnement que l'esquisse, car « le dessinateur exécute plusieurs essais, appelés esquisses, puis modèle, [...] qui donnent le sentiment esthétique d'un non-abouti qui annonce une émergence²⁶ ».

Nous voudrions encore rappeler à ce propos que l'esquisse est « l'art de l'instantané et de l'évanescence », tout en précisant qu'au XVIII^e siècle, sur un dessin, on ne pouvait pas voir

²³ Ibid., p. 700-701.

²⁴ Ibid., p. 722.

²⁵ SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, sous la dir. D'Anne Souriau, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 687.

²⁶ Ibid., p. 566.

seulement l'année, mais souvent le jour et parfois aussi l'heure de sa création²⁷. En ce qui concerne le statut de l'esquisse parmi les arts graphiques, c'est en effet à l'époque des Lumières qu'elle devient un art autonome, grâce aux ouvrages de Watteau, de Fragonard, de Boucher ou de Greuze²⁸.

Le dessin peut être considéré comme le « signe annonciateur d'une apparition », car sur les dessins, les figures sont sur le point d'apparaître²⁹. Ainsi, il donne « du travail » ou, pour le dire autrement, de la liberté à l'imagination du spectateur, parce que ce qu'il donne à voir, ce n'est pas quelque chose de tout prêt mais est saisi en état de formation. Cela ressemble au sens métaphorique de la « carte blanche », celui que l'on peut trouver dans le *Dictionnaire de Trévoux* qui parle ainsi de la liberté à l'imagination : « donner une *carte blanche* à quelqu'un, ou donner *carte blanche*, pour dire, lui donner un papier blanc signé pour le remplir de ce qui lui plaira. On le dit aussi au figuré pour dire : [...] lui laisser la liberté entière de faire ce qui lui plaira, dans une affaire qu'on lui propose³⁰ ».

Ce qui retient notre attention dans cette citation, c'est la dernière phrase où il est question de donner de la liberté au spectateur à créer sa propre œuvre à partir de l'esquisse, mais d'une manière dirigée. L'esquisse nous présente des silhouettes, les traits principaux de l'œuvre à exécuter, tout en laissant à notre imagination la possibilité de compléter, d'achever l'ouvrage. Conformément à cette idée, dans les *Salons* de Diderot, l'imagination du spectateur cesse d'être une faculté passive, et celle de l'artiste devient également une force inspiratrice, source de la création³¹.

Dans le *Salon de 1765*, les pensées de Diderot sur les esquisses apparaissent lors de la présentation de *La Mère bien-aimée* de Greuze. Deux années plus tard, dans son *Salon de 1767*, le critique continue à réfléchir de cette question à propos des œuvres de Hubert Robert. Il introduit ses idées par une allusion au mode de création des esquisses :

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas; c'est le moment de la chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait. Or plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise³².

²⁷ DARRIULAT Jacques, « Kant et l'esthétique du dessin », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2007/2, tome 132, p. 174. (Désormais: DARRIULAT, « Kant et l'esthétique du dessin »)

²⁸ Ibid., p. 165.

²⁹ Ibid.

³⁰ Cité in DELON, Michel, « "Carte blanche à l'imagination". Diderot et l'affirmation de l'imagination créatrice », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2, vol. 111, p. 287. (Désormais : DELON, « Carte blanche à l'imagination »)

³¹ Ibid., p. 288.

³² DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 388.

Tout en soulignant la rapidité d'exécution et le feu de l'artiste, Diderot met l'accent sur le spectateur qui reçoit, de son côté, également un rôle dans le processus de la création, car grâce à sa liberté d'interprétation, il peut faire de l'ouvrage inachevé – de l'esquisse – son œuvre personnelle. Par la spontanéité et la vivacité, l'esquisse a ainsi le pouvoir de s'adresser directement à l'imagination du spectateur³³. Cette conception de l'esquisse est appuyée par un parallèle musical : selon Diderot, la musique instrumentale laisse plus de liberté à l'imagination et à l'interprétation de l'auditeur que la musique vocale. Ce même parallèle apparaît par ailleurs également dans le *Salon de 1767*³⁴. Diderot reprend ce parallèle dans le *Salon de 1765* en résumant les traits principaux de l'esquisse et du tableau :

Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau : je vois dans le tableau une chose prononcée ; combien dans l'esquisse y supposai-je de choses qui y sont à peine annoncées³⁵ !

C'est à propos de Hubert Robert que le critique développe sa réflexion sur les esquisses qui l'incitent à coopérer avec l'artiste, afin d'achever mentalement l'ouvrage de celui-ci :

Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes la vie disparaît. [...] Pourquoi un jeune élève incapable même de faire un tableau médiocre fait-il une esquisse merveilleuse ? c'est que l'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie, et le tableau l'ouvrage du travail, de la patience, des longues études et d'une expérience consommée de l'art³⁶.

On voit apparaître ici presque les mêmes idées que nous avons déjà évoquées : les esquisses présentent encore la chaleur de la création et montrent le génie de l'artiste, mais une véritable peinture élaborée ne peut être créée que par du travail. Diderot continue sa réflexion à ce propos par un conte obscène, pour énoncer ensuite l'idée que l'attrait principal de l'esquisse réside dans le fait qu'elle ne nous montre pas tout et qu'elle laisse travailler l'imagination : « L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination qui y voit tout ce qui lui plaît³⁷ ».

Le critique projette cette idée non seulement sur les tableaux, mais aussi sur l'architecture, voire sur le discours :

Quatre lignes perpendiculaires, et voilà quatre belle colonne, et de la plus magnifique proportion ; un triangle joignant le sommet de ces colonnes, et voilà un beau fronton, et le tout est un morceau d'architecture élégant et noble ; les vraies proportions sont données, l'imagination fait le reste. [...] Le mouvement, l'action, la passion même sont indiqués par quelques traits caractéristiques, et mon imagination fait le reste³⁸.

En regardant les esquisses de Hubert Robert sur les ruines, le philosophe poursuit sa réflexion sur le rôle de l'imagination. Diderot pense à ce sujet que ces tableaux nous incitent à voyager

³³ MAY, « Diderot et Roger de Piles », p. 452.

³⁴ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 715.

³⁵ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 388.

³⁶ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 714.

³⁷ Ibid., p. 715.

³⁸ Ibid., p. 721.

dans le temps : ils nous projettent en quelque sorte en avant, afin que nous puissions contempler ce que deviendront nos bâtiments d'aujourd'hui dans l'avenir.

Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons ; à l'instant la solitude et le silence règne autour de nous, nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la poésie des ruines³⁹.

La vue des tableaux de ruines incite le spectateur à effectuer un curieux travail d'introspection, au sens où les peintures de ruines montrent nous-mêmes en train de regarder dans le passé, tout en nous bouleversant par la vue de la grandeur et de la majesté de nos anciens monuments. L'admiration de Diderot pour les tableaux de Robert peut être expliquée par le fait que les ruines qui y figurent sont les vestiges des anciens bâtiments détruits : ils peuvent faire appel ainsi à l'imagination du spectateur afin que celui-ci complète l'œuvre. De cette manière, le spectateur adopte un rôle actif lorsqu'il intervient à la création du tableau⁴⁰.

Quant aux dessins et esquisses de Hubert Robert, si Diderot les critique, c'est du point de vue de leur manque d'histoire et non pas à cause de leur inachèvement :

Mais de bonne foi, que font ces figures-là ? Est-ce là une scène souterraine ? J'aimerais bien mieux y voir la joie infernale d'une troupe de Bohémiens, le repaire de quelques voleurs ; le spectacle de la misère d'une famille paysanne [...] ; quelques aventures de Cleveland ou de l'ancien Testament⁴¹.

En regardant les œuvres de Robert, Diderot n'arrive plus à créer des histoires, comme il l'a fait devant les tableaux et les esquisses de Greuze. Ce qui importerait pour le philosophe en méditant sur les ouvrages de Robert, c'est moins la différence entre la peinture achevée et l'esquisse que la possibilité de raconter l'histoire qui se présente sur le tableau, ce qui est par ailleurs un élément fondamental de la théorie artistique française depuis l'époque de Poussin⁴².

Les louanges de Diderot ne vont qu'aux peintures de Hubert Robert, alors que le critique ne fait nulle allusion à ses esquisses :

Dans ce grand nombre de morceau de Robert il y en a, comme vous voyez, qui méritent d'être distingués. Estimez surtout les *Ruines de l'arc de triomphe* ; la *Cuisine italienne* ; l'*Écurie et le magasin à foin* ; la *Grande Galerie antique éclairée*, et *La Cour du palais romain qu'on inonde* ; ces deux derniers sont du plus grand maître⁴³.

³⁹ Ibid., p. 699.

⁴⁰ KOVÁCS Katalin, « La question de l'inachèvement dans la critique d'art de Diderot », in *L'un et le multiple*, éd. par Zs. Simonffy, Budapest, Tinta Kiadó, 2006, p. 72. (Désormais : KOVÁCS, « La question de l'inachèvement »)

⁴¹ Ibid., p. 717.

⁴² DÉMORIS, René, « Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze », article accessible sur le site *Fabula / Les colloques*, « Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des Salons de Diderot », <http://www.fabula.org/colloques/document608.php>, (Site consulté le 22 novembre 2014).

⁴³ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 722.

Peut-on considérer cette attitude de la part du critique comme un retour au goût pour la peinture, achevée et coloriée, au détriment du dessin et de l'esquisse ? Cette idée est renforcée par le fait que dans le *Salon de 1769*, Diderot déclare qu'il « n'aime plus Greuze⁴⁴ ». Ou bien n'est-elle davantage due à la colère du critique, à cause du fait ayant rapport à la vanité du peintre, à savoir que Greuze voulait se faire accepter à l'Académie non pas comme peintre de genre mais comme peintre d'histoire⁴⁵ ? Sans vouloir donner une réponse univoque à ces questions – et supposant que les deux hypothèses mentionnées peuvent être vraies en même temps –, dans ce qui suit, nous présenterons les transformations de la conception de Diderot concernant la question de l'inachèvement. Nous allons poursuivre l'apparition de cette idée du *Salon de 1765* jusqu'à celui de 1771.

⁴⁴ DIDEROT, Denis, *Salon de 1769*, in *Œuvres*, éd. cit., p. 866. (Désormais : DIDEROT, *Salon de 1769*)

⁴⁵ HAUTECŒUR, Louis, *Greuze*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1913. p. 64-69. (Désormais : HAUTECŒUR, *Greuze*). Voir à ce sujet encore SCREVE HALL, Carole, « Diderot, Greuze et la peinture d'histoire », in *Diderot et Greuze, actes du colloque de Clermont-Ferrand*, (1984), éd. par A. et J. Ehrard, Paris, Adosa, 1986, p. 91-95.

III. De l'imperfection à la perfection

1. Le goût de Diderot pour l'inachevé

Les expressions « inachevé », « inachèvement » et « imperfection » surgissent chez Diderot dans des contextes tantôt positifs, tantôt négatifs. Si nous revenons aux traits de caractère du génie, mentionnés plus haut, nous pouvons bien voir que le feu est une des caractéristiques essentielles du génie dans sa jeunesse. Ce sont en effet surtout les jeunes artistes qui préparent des esquisses, suivant leur première idée venue, mais qui ne finissent souvent pas leurs tableaux. La conséquence en est le fait que les esquisses reflètent bien cet enthousiasme initial de l'artiste que Diderot estime beaucoup, mais il trouve regrettable que les œuvres qui en résultent ne soient souvent pas exécutées. Comme nous l'avons déjà mentionné, la conception artistique du philosophe n'est guère homogène car, souvent, il présente à la fois les deux côtés opposés de la question, pour laisser enfin celle-ci ouverte.

Dans la pensée artistique de Diderot, la notion de la « perfection » apparaît dans son sens latin, ayant une signification assez pessimiste car le mot latin « perfectio » implique qu'après la « perfection », le progrès n'est plus possible, « le monde est figé ». Le philosophe décrit en ce sens dans sa *Lettre sur les sourds et muets* que si un système atteint un certain degré de perfectionnement, celui-ci se fige et il n'est plus capable alors d'intégrer de nouveaux éléments⁴⁶. Conformément à cette idée, dans ses premiers *Salons*, Diderot est très enthousiaste envers les esquisses, car elles sont inachevées, encore imparfaites et, par là même, prometteuses : ces caractéristiques les rendent précieuses.

Il n'est pas sans intérêt de citer à ce propos le critique littéraire et écrivain français du XIX^e siècle, Sainte-Beuve, qui souligne également l'admiration de Diderot pour l'inachèvement. Dans ses *Causeries du lundi*, il appelle le philosophe « homme de l'esquisse » :

Le chef-d'œuvre proprement dit, la pièce achevée, définitive et complète, où le goût donne la mesure du mouvement et du sentiment, n'est pas son fait : la qualité supérieure, partout diffuse chez lui, n'est concentrée nulle part, nulle part encadrée et nettement rayonnante. Il est bien plutôt, on l'a vu, l'homme de l'esquisse⁴⁷.

Sainte-Beuve constate donc chez Diderot un goût particulier pour le non-fini. Effectivement, le critique admire les tableaux esquissés par Greuze. Si aux yeux de Diderot, les œuvres du

⁴⁶ CHOUILLET, *Diderot*, p. 88.

⁴⁷ SAINT-BEUVE, Charles-Augustin, « Diderot », (lundi 20 janvier 1851), in *Causeries du lundi*, vol. 3, Paris, Garnier-Frères, 1859, p. 310.

peintre possèdent toujours une moralité, l'élément qui l'intéresse est pourtant bien moins la leçon morale que les moments de la création et les sentiments éveillés chez le spectateur⁴⁸.

Comme nous l'avons vu plus haut à travers les citations, Diderot se passionne beaucoup pour les esquisses de Greuze. En examinant la vie et l'œuvre du peintre, Louis Hauteœur aborde le sujet de l'esquisse d'un nouveau point de vue lorsqu'il constate que Greuze subordonne tout, même l'achèvement, à l'expression exacte des sentiments et à l'effet demandé⁴⁹. Diderot reconnaît lui aussi cette intention du peintre, bien qu'il ne le dise pas explicitement. La composition du tableau intitulé *La Mère bien-aimée*, (cf. Illustration n° 2) lui semble être simple, mais en réalité – du moins à l'avis du critique –, le peintre en profite pour pouvoir mieux accentuer les sentiments des personnages, surtout celui du père.

La composition de *La Mère bien-aimée* est si naturelle, si simple, qu'elle fait croire à ceux qui réfléchissent peu, qu'ils l'auraient imaginée et qu'elle n'exigeait pas un grand effort d'esprit. Je me contente de dire à ces gens-là : « Oui, je pense bien que vous auriez répandu autour de cette mère tous ses enfants et que vous les auriez occupés à la caresser ; mais vous auriez fait pleurer celui-ci du chagrin de n'être pas distingué des autres, et vous auriez introduit dans ce moment cet homme si gai, si content d'être l'époux de cette femme et si vain d'être le père de tant d'enfant ? Vous lui auriez fait dire : « C'est moi qui ai fait tout cela » ? Et cette grand'mère, vous auriez songé à l'amener là ? Vous en êtes bien sûr ? »⁵⁰

Dans la lecture de Diderot, la composition et la situation des personnages sont donc autant des moyens picturaux déterminant l'ambiance qui règne dans l'image et c'est grâce à ces moyens que les sentiments sont mis au premier plan.

Diderot trouve que *La Mère bien-aimée*, tout comme *Le fils puni* « sont des chefs-d'œuvre de composition », car il n'y en a « point d'attitude tourmentées ni recherchées » mais « les actions vraies qui conviennent à la peinture⁵¹ ». Cependant, le philosophe ne manque pas d'y ajouter : « Avec tout cela, le goût est si misérable, si petit, que peut-être ces deux esquisses ne seront jamais peintes. [...] c'est pourtant un chef-d'œuvre de l'art⁵² ». Le critique semble faire allusion ici au goût du public de son époque pour les petites compositions « de boudoir » à la manière de Boucher qu'il condamne sans appel.

Il importe de noter que l'opinion de Diderot à l'égard des esquisses montre des ambiguïtés. Après l'expression de son admiration initiale pour le genre de l'esquisse, dans le *Salon de 1771*, Diderot adopte une attitude plus hésitante. En présentant plusieurs esquisses de Hubert Robert exposées cette année-là, le philosophe formule de plus en plus de remarques

⁴⁸ STAROBINSKI, Jean, *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de *Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 42. (Désormais : STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres*)

⁴⁹ HAUTEŒUR, *Greuze*, p. 134.

⁵⁰ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 388-389.

⁵¹ Ibid., p. 392.

⁵² Ibid.

critiques à cause de leur manque d'achèvement. Devant la première esquisse⁵³, il s'écrie avec une nuance d'impatience : « Quelle est donc cette manie de ne vouloir que croquer du paysage ? de se faire un mérite d'expédier sans se soucier comment⁵⁴ ? » En passant au tableau suivant, intitulé *Une partie des Portiques de l'ancien palais du pape Jules à Rome*, il remarque avec un peu de regret : « C'est une forte jolie esquisse et dont M. Robert pouvait se faire un mérite réel, si moins expéditif, moins *croquant*, il eût voulu traiter ce morceau plus en grand et le traiter sérieusement⁵⁵ ». Enfin, le philosophe ne traite pas en détail tous les ouvrages, il ne décrit que leurs titres et exprime son indignation pour les esquisses en général. Il parle de Hubert Robert en des termes suivants, qui sont par ailleurs mis entre parenthèses dans le texte :

Un mot sur Robert. Si cet artiste continue à esquisser, il perdra l'habitude de finir, sa tête et sa main deviendront libertines. Il ébauche jeune, que fera-t-il donc lorsqu'il vieillira ? Il veut gagner ses dix louis dans la matinée ; il est fastueux, sa femme est une élégante, il faut faire vite, mais on perd son talent, et né pour être grand, on reste médiocre⁵⁶.

Par la suite, il s'adresse au peintre en lui donnant des conseils :

Finissez, monsieur Robert ; prenez l'habitude de finir, monsieur Robert, et quand vous l'aurez prise, M. Robert, il ne vous en coûtera presque pas plus pour faire un tableau qu'une esquisse⁵⁷.

L'inachevé a déjà perdu de son attrait, voire, il ne produit plus aucun effet sur Diderot en 1771. Il encourage plutôt les peintres, notamment Hubert Robert, de finir leurs ouvrages et de faire des œuvres achevées.

Après avoir parcouru la question de l'inachèvement – ainsi que le changement de son rôle et de son importance – dans la conception esthétique du philosophe, nous pouvons constater que Diderot se passionne beaucoup pour l'inachevé et les esquisses de Greuze dans le *Salon de 1765*. Cet enthousiasme reste encore inchangé dans le *Salon* suivant mais, parallèlement avec sa désillusion de Greuze, le critique perd de son intérêt non seulement pour le peintre mais aussi pour le non-fini. La question du fini et du non-fini, autrement dit, de l'achevé et de l'inachevé peut conduire, sinon pas en droite ligne, tout au moins par des voies obliques, à la querelle du dessin et de la couleur, qui a parcouru pendant de longs siècles l'histoire des théories de l'art.

Quant à l'attitude de Diderot dans ce débat, nous pourrions penser qu'avec son goût pour les ouvrages achevés, le critique prend position pour la couleur dans la querelle du

⁵³ Il s'agit de *La Fontaine des jardins Pamphile à Frascati*.

⁵⁴ DIDEROT, Denis, *Salon de 1771*, in *Œuvres*, éd. cit., p. 907. (Désormais: DIDEROT, *Salon de 1771*)

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid., p. 907.

⁵⁷ Ibid.

coloris, mais ce serait une fausse supposition car, comme nous allons le voir, il ne perdra jamais tout à fait son intérêt pour le dessin.

2. Dessin contre couleur

Tout d'abord, nous devons éclairer la signification du mot « dessin ». Étymologiquement, ce mot a la même origine que le mot « dessein », et jusqu'au XVIII^e siècle, ces deux expressions ont la même signification, elles sont alors des variantes ou, autrement dit, des différentes graphies désignant la même notion. Mais au siècle des Lumières, les théoriciens de l'art commencent à faire la distinction entre ces expressions qui reçoivent alors leur sens d'aujourd'hui, tout en gardant la relation entre la signification des deux mots. C'est donc à partir de cette époque que le dessin devient la « représentation ou suggestion des objets sur une surface, à l'aide de moyens graphiques⁵⁸ », comme le précise le dictionnaire Robert. Le dessin n'est donc qu'une « suggestion », et les artistes réalisent leurs ouvrages à partir des dessins. Quant au mot « dessein », il a conservé cette signification, car il est l'« idée que l'on forme d'exécuter quelque chose ; mode déterminé suivant lequel on se propose de la réaliser⁵⁹ ». Malgré le fait que ce sont des significations de nos jours, elles remontent à l'époque des Lumières où le dessin est devenu un art autonome.

C'est à la fin du siècle précédent qu'a eu lieu la querelle du coloris en France : il s'agit là d'un débat esthétique entre les peintres sur la primauté du dessin ou de la couleur. Dans ce travail, nous n'allons pas présenter l'histoire de cette querelle – qui remonte à la Renaissance et qui marque encore les siècles suivants –, mais en soulignons seulement les idées qui sont essentielles du point de vue de notre sujet, et ce faisant, nous suivons un ordre plutôt thématique que chronologique.

À la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, plusieurs philosophes et écrivains d'art ont en effet réfléchi sur le rapport entre le dessin et la couleur. Au cours de cette période, c'est le dessin qui a obtenu la primauté sur la couleur, attitude qu'on peut bien voir, entre autres, dans un commentaire que Friedrich Schiller a adressé à Ludwig Tieck⁶⁰ en 1801, à propos des tableaux du musée de Dresde :

⁵⁸ Article « Dessin », in ROBERT, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, tome II, Paris, Le Robert, 1981, p. 171.

⁵⁹ Article « Dessein », in Ibid., p. 169.

⁶⁰ Ludwig Tieck (1773-1853) était poète, traducteur, éditeur, romancier et critique allemand.

Je ne peux pas m'empêcher de penser que ces couleurs me donnent quelque chose de faux, puisque, selon que la lumière varie, ou selon que change le point de vue depuis lequel je les considère, elles changent justement de couleur ; le simple contour me donnerait une image bien plus fidèle⁶¹.

Les historiens de l'art ont encore l'habitude de citer à ce propos des paragraphes de la *Critique de la faculté de juger* de Kant qu'ils interprètent en tant qu'une réaction au style rococo et en même temps en tant que la défense du néoclassicisme :

Dans la peinture, dans la sculpture et même dans tous les arts plastiques, en architecture, dans l'art des jardins, dans la mesure où ce sont là des beaux-arts, le dessin est l'élément essentiel (*ist die Zeichnung das Wesentliche*) : en lui, ce n'est pas ce qui est plaisant dans la sensation (*Empfindung*) qui constitue le principe de tout ce qui est disposé en vue du goût, mais c'est simplement ce qui plaît par sa forme. Les couleurs, qui enluminent le tracé (*Abriss*), relèvent de l'attrait (*Reiz*) ; assurément peuvent-elles animer l'objet en lui-même pour la sensation, mais elles ne sauraient le rendre digne d'être regardé (*anschauungswürdig*) et beau : bien plutôt sont-elles dans la plupart des cas extrêmement limitées par ce que requiert la belle forme (*schöne Form*), et même là où l'on tolère l'attrait, c'est par la forme seule que les couleurs obtiennent leur noblesse⁶².

Si l'on ne prend en considération que ce paragraphe, on pourrait bien croire que Kant s'efforce de prouver, lui aussi, la primauté du dessin sur la couleur, mais en réalité, chez lui, l'art du dessin se rapporte à une image mentale qui n'est pas encore conceptualisable mais qui préexiste dans l'esprit de l'artiste. En d'autres termes, c'est l'image que le peintre a dans la tête mais qu'il n'a pas encore commencé à réaliser, cependant, il a son projet et son enthousiasme, bref, son « feu »⁶³.

Le peintre et théoricien de l'art le plus important du début du XVIII^e siècle qu'il faut mentionner dans ce contexte est Roger de Piles, chef de file des coloristes dans la querelle entre les partisans du dessin et ceux du coloris. Il souligne également le caractère instantané de dessin, et dit dans son *Cours de peinture par principe* (1708) que le dessin est le fondement de la peinture. Il précise que par rapport à la peinture, le mot « dessin » est utilisé dans plusieurs sens : il peut représenter la « pensée de tout l'ouvrage avec les lumières et les ombres, et quelquefois avec les couleurs mêmes », de même qu'il peut être conçu comme « l'idée du Tableau que le Peintre médite⁶⁴ ». À ses yeux aussi, le dessin est un essai, une tentative afin de connaître l'effet que l'œuvre produira sur le public.

Il est intéressant d'évoquer ici le point de vue de l'historien de l'art Robert Rosenblum : selon lui, le dessin est un « art originaire », car il pouvait être un mode d'expression de l'homme « sauvage ». Il s'agit là d'un mot qui est par ailleurs bien souvent utilisé au siècle des Lumières – il suffit de penser à Rousseau. Pour revenir à l'œuvre de Kant,

⁶¹ Cité in ROSENBLUM, Robert, *L'Art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, trad. S. Girard, Saint-Pierre-de-Salerno, Gérard Montfort, 1989, p. 219-220.

⁶² Cité in DARRIULAT, « Kant et l'esthétique du dessin », p. 157.

⁶³ DARRIULAT, « Kant et l'esthétique du dessin », p. 160.

⁶⁴ PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, Gallimard, 1989, p. 75-76. Sans vouloir présenter ici le point de vue de Piles dans la querelle du coloris, nous mentionnons seulement qu'il prétend que « ce qui a le plus de part à l'effet qui appelle le spectateur, c'est le coloris... » Ibid., p. 15.

le dessin y est opposé à la couleur : cette dernière se présente en tant qu'un « attrait » qu'il appelle, dans la suite de la citation, « barbare »⁶⁵.

Cependant, nous ne pouvons pas établir une opposition « parfaite » entre le dessin et la couleur, car un dessin peut être aussi coloré, comme c'est le cas de quelques dessins⁶⁶ de Hubert Robert, mais ceux-ci ne cessent de demeurer pour autant des dessins. Dans ce cas-là, la couleur a pour unique fonction de souligner les traits et la forme de l'ouvrage⁶⁷.

Pour illustrer les nuances de différences entre les conceptions des théoriciens sur ce sujet, nous citons encore Diderot qui traite lui aussi de cette matière dans ses *Essais sur la peinture*. Dans cet ouvrage de 1765, il souligne l'importance du dessin, mais – probablement sous l'influence des idées de Roger de Piles qu'il avait connues – il attribue également une grande importance à la couleur :

C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime.

Il n'y a que les maîtres dans l'art qui soient bons juges du dessin ; tout le monde peut juger de la couleur.

On ne manque pas d'excellents dessinateurs ; il y a peu de grands coloristes⁶⁸.

Diderot fait ici la distinction entre le point de vue du créateur et celui du spectateur qui juge les ouvrages. Le dessin, comme nous l'avons déjà mentionné, est un élément essentiel, mais la couleur a aussi son propre rôle : c'est grâce à elle que le tableau reçoit son âme. Cela peut être la raison pour laquelle il n'y a que « peu de grands coloristes », peu de peintres qui savent animer leurs œuvres par le « souffle divin ». Mais du point de vue du spectateur, la situation est l'inverse car, à en croire Diderot, il est plus facile de juger d'une peinture achevée que d'un dessin. Diderot lève cette ambiguïté en énonçant que tous les artistes ont l'intention d'imiter la nature, mais ce ne sont que les génies qui peuvent le faire d'une manière satisfaisante et en harmonie avec leur propre personnalité et leurs émotions⁶⁹. C'est par cette idée qu'il explique qu'« un demi-connaisseur passera, sans s'arrêter, devant un chef-d'œuvre de dessin, d'expression, de composition ; l'œil n'a jamais négligé le coloriste⁷⁰ ».

Tout en présentant donc les deux parties traditionnelles de la peinture, le philosophe ne prend pas résolument position dans leur querelle, mais il reconnaît l'utilité et la nécessité du dessin tout autant que du coloris. Cela peut être également la raison pour laquelle Diderot

⁶⁵ DARRIULAT, « Kant et l'esthétique du dessin », p. 163.

⁶⁶ Cf. par exemple: *Jeune femme tenant un panier descendant des marches près d'une fontaine*, Artiste dans les jardins Farnèse.

⁶⁷ DARRIULAT, « Kant et l'esthétique du dessin », p. 165.

⁶⁸ DIDEROT, *Essai sur la peinture*, p. 472.

⁶⁹ Ibid., p. 473-474.

⁷⁰ Ibid.

critique Hubert Robert et lui reproche qu'il travaille trop vite et ne finit pas ses ouvrages, lorsqu'il apostrophe ironiquement les peintres « croqueurs » :

Encore des idées multipliées et point de tableaux. Eh ! mes amis, dirais-je à ces Messieurs les croqueurs, gardez vos dessins et croquis, bistrés, coloriés, et tout comme il vous plaira, dans vos portefeuilles, et qu'ils ne paraissent à nos yeux qu'en tableau bien rendu et bien finis⁷¹.

Diderot ne choisit donc pas, ni ne veut pas choisir entre le dessin et la couleur. Nous avons souligné par les citations précédentes que pour lui, les deux ont la même importance malgré le fait que dans le *Salon de 1771*, il incite les artistes à créer des peintures au lieu des esquisses ou dessins.

Nous avons déjà évoqué que le dessin peut être une étude préparatoire de la peinture. Quelques dessins, comme ceux de Greuze, ont été ensuite achevés et réalisés aussi sous forme de peintures, mais ceux de Hubert Robert, décrits par Diderot, sont restés en cet état ou bien ils ont tellement changé lors de l'exécution que le spectateur ne peut plus les reconnaître avec certitude d'après leur version peinte.

3. De l'esquisse à la peinture

Dans ce chapitre, nous avons l'intention de présenter la transformation subie par la conception diderotienne de l'esquisse lors du processus de son exécution en peinture. Pour l'illustrer, nous allons analyser trois images de Greuze en leurs versions esquissées et peintes : *La Mère bien-aimée*, *Le fils ingrat* et *Le fils puni*.

La présentation de *La Mère bien-aimée* (cf. Illustration n° 2) par Diderot peut bien être divisée en quatre parties. La première en est l'éloge de l'esquisse, alors que dans la deuxième, Diderot adopte une attitude critique à l'égard de cet ouvrage, troisièmement, il fait une énumération des objets et des personnages qui figurent sur l'œuvre et, enfin, il présente la moralité de l'image.

Après les paroles élogieuses portant sur les esquisses, Diderot commence à analyser le tableau. Même si la composition de l'esquisse en question est « si naturelle, si simple, qu'elle fait croire à ceux qui réfléchissent peu, qu'ils l'auraient imaginée », Diderot veut faire réfléchir, il s'adresse à l'imagination des lecteurs en leur formulant des questions sur certains éléments de la composition : « Et cette grand'mère, vous auriez songé à l'amener là ? Vous en êtes bien sûr⁷² ? »

⁷¹ DIDEROT, *Salon de 1771*, p. 907.

⁷² DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 389.

Ses remarques critiques concernent surtout la crédibilité de l'image. Mais, comme Diderot y insiste, ce qui est essentiel dans le cas de l'esquisse, c'est la force de l'imagination de l'artiste tout comme du spectateur. Pour lui, cette esquisse n'est pas tout à fait crédible, il l'aurait dessinée d'une autre manière, il la juge pourtant « excellent[e] et pour le talent et pour les mœurs ; [...] cela dit à tout homme qui a de l'âme et du sens : Entretiens ta famille dans l'aisance, fais des enfants à ta femme, [...] et sois sûr d'être bien chez toi⁷³ ».

Entre la critique et la moralité, Diderot ne fait qu'une simple énumération des objets qui se trouvent dans la chambre sur l'image et, grâce à celle-ci, nous pouvons facilement apercevoir les différences entre l'esquisse et la peinture⁷⁴. Nous n'avons retrouvé que la version peinte, mais elle nous permet déjà de déceler des différences entre l'esquisse décrite par Diderot et la peinture achevée. Le philosophe nous présente une scène quotidienne : « Sur le devant du tableau [...] à terre un corps d'enfant avec un petit chariot. Sur le fond du salon [...] la grand-mère assise dans un fauteuil [...] éclatant de rire de la scène qui se passe⁷⁵ ». Cependant, sur la peinture, l'enfant avec le chariot manque et la grand-mère sourit, mais elle n'éclate point de rire.

Un chien apparaît également sur le tableau, tout comme sur les suivants : il est un élément nécessaire à la composition selon le critique, car le chien « qui aboie est un de ces accessoires que Greuze sait imaginer par un goût tout particulier⁷⁶ ».

Le fils ingrat et *Le fils puni* ont également une version peinte, malgré la prédiction de Diderot à laquelle nous avons déjà fait allusion⁷⁷, mais là aussi, il y a des différences entre les versions esquissées et peintes.

En regardant les deux versions du *Fils ingrat*, (cf. Illustrations n° 3, n° 4) quelques changements sont bien perceptibles même à première vue. Tout d'abord, la peinture est reproduite à l'envers. Elle ne comporte plus de chien, et d'autres détails y manquent aussi, comme la fenêtre. La position des personnages, les gestes et les mimiques diffèrent également. Pour ne mentionner qu'un exemple, sur l'esquisse, le père semble être désespéré, mais sur la peinture, il est plutôt furieux.

Le Fils puni a également une version peinte, avec des différences par rapport à l'esquisse (cf. Illustrations n° 5, n° 6) : la fenêtre du fond y est disparue. Sur la peinture,

⁷³ Ibid., p. 389.

⁷⁴ Nous analysons l'esquisse présentée dans le *Salon de 1765* dont nous ne disposons pas d'illustration. La version peinte (cf. Illustration n° 2) provient de 1769.

⁷⁵ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 389. L'esquisse en question est disparue, dont il n'existe qu'une première version, un dessin préparatoire dans la *Graphische Sammlung* du musée Albertina à Vienne.

⁷⁶ Ibid., p. 391.

⁷⁷ Ibid., p. 392.

Greuze ajoute encore un enfant pleurant son père au pied du lit, le visage dans les mains, et devant lui, il y a une Bible sur une petite table qui est le seul objet religieux du tableau, car la sœur assise ne tient plus de crucifix et le bénitier a aussi disparu.

S'il est plus simple de comparer les esquisses et les peintures de Greuze ayant le même sujet que celles de Robert, la cause en est le fait que les sujets des tableaux de ce dernier ne montrent pas une grande variété, on peut y voir généralement des ruines, des écuries et des monuments : un répertoire des éléments que le peintre semble avoir réordonnés d'un tableau à l'autre. Il est alors peu frappant de voir que d'après la critique de Diderot, on ne peut pas toujours identifier l'image de Robert :

Voilà une description fort simple, une composition qui ne l'est pas moins et dont il est toutefois très difficile de se faire une juste idée, sans l'avoir vue. [...] [D]'après ce que j'ai dit vingt artistes feraient vingt tableaux où l'on trouverait les objets que j'ai indiqués, et à peu près aux places que je leur ai marquées, sans se ressembler entre eux ni à l'esquisse de Robert⁷⁸.

C'est la raison pour laquelle, dans le cas de Robert, nous ne pouvons pas comparer la version esquissée et peinte du sujet comme nous l'avons fait en analysant les tableaux de Greuze. Si Diderot décrit les esquisses de Hubert Robert, il donne aux tableaux des titres généralisants tels que *Ruines*, *Ruine d'escalier*, *Autres Ruines* etc., ce qui ne rend guère facile leur identification.

Après avoir étudié le contenu des descriptions de Diderot consacrés aux ouvrages de Greuze et de Robert, nous trouvons important d'analyser encore leur style, susceptible de rendre également compte de la transformation du goût de Diderot.

⁷⁸ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 716.

IV. L'écriture « pathétique » et l'écriture « mélancolique » dans les *Salons* de Diderot

Avant tout, il faut constater que dans ses *Salons*, Diderot cherche constamment à développer son propre style : il a l'intention de l'adapter à ceux des peintres et sculpteurs dont il analyse les ouvrages. Dans la préface du *Salon de 1763*, il énonce clairement cet objectif :

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudra avoir ? Toutes les sortes de goût [...], une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet⁷⁹.

On pourrait à juste titre continuer l'énumération par pouvoir être « mélancolique avec Robert⁸⁰ ». Diderot cherche donc inlassablement le langage le plus adéquat possible, qui reflète le mieux le caractère de l'ouvrage analysé aussi bien que celui de tout l'œuvre de l'artiste. Pour ce faire, le critique s'efforce d'acquérir le vocabulaire technique de la peinture, pour être mieux informé des questions et des secrets de l'exécution ou, avec son propre terme, du « technique » de la peinture⁸¹.

C'est la raison pour laquelle il utilise différents styles d'écriture en présentant les tableaux de Greuze et en étudiant les esquisses et peintures de Hubert Robert. Alors qu'en parlant des ouvrages de Greuze, c'est la narrativité qui domine le style du critique, en décrivant les compositions de Hubert Robert, son écriture devient « discontinue ».

1. Le style anecdotique

Nous trouvons opportun de recourir à cette expression en rapport avec le style que Diderot utilise pour décrire les tableaux de Greuze. Dans ses *Salons* successifs, le philosophe crée pour les ouvrages du peintre des « micro-univers narratifs » qui sont « chargés d'inscrire une dimension temporelle dans l'espace représenté⁸² ». Il allonge notamment le moment – en le rendant, en quelque sorte, « élastique » –, afin de pouvoir décrire toute l'histoire et présenter tous les personnages du tableau, aussi bien que les événements qui se passent avant ou après ce moment⁸³. Par ce procédé, Diderot transforme la critique d'art en roman ou en feuilleton

⁷⁹ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 237.

⁸⁰ KOVÁCS, « La question de l'inachèvement », p. 73.

⁸¹ STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres*, p. 14. Voir encore PROUST, Jacques, « L'initiation artistique de Diderot », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 55, avril 1960, p. 225-232.

⁸² MARIE, Laurence, « La scène de genre dans les *Salons* de Diderot », *Labyrinthe* [En ligne], 3, 1999, n° 3 [<http://labyrinthe.revues.org/64>] (site mis en ligne le 07 février 2005, consulté le 30 avril 2014), p. 6. (Désormais : MARIE, « La scène de genre »).

⁸³ Ibid., p. 5.

lorsque, s'appuyant sur les tableaux de Greuze, il raconte les moments successifs de l'histoire de la même famille. C'est dans ce sens que le garçon, qui quitte sa famille pour devenir soldat sur l'esquisse ayant le titre *Fils ingrat*, est présenté d'abord revenu de la campagne, et ensuite au moment où il doit se repentir sur l'image intitulée *Fils puni*⁸⁴, qui fait pendant avec l'esquisse précédente. Cette histoire ressemble à une tragédie bourgeoise en deux actes, dans laquelle « l'action » est présentée sur le premier, et « la sanction » sur le deuxième tableau⁸⁵.

Sur *Le Fils ingrat*, (cf. Illustration n° 3) Diderot nous introduit d'abord dans une chambre. Pour guider notre imagination, il utilise les verbes à l'impératif, comme dans les exemples suivants : « Imaginez une chambre », « Tournez les yeux autour de cette chambre triste », « Asseyez-y le père⁸⁶ ». Après, il invente toute une histoire relative à cette image et à la suivante : le fils aîné s'est engagé dans l'armée, et c'est pour cela que son père est indigné. Sur l'esquisse de Greuze, le jeune homme est entouré de ses frères, de ses sœurs et de sa mère. Tous les enfants ont leur rôle dans cette scène : un petit frère pleure, la mère et une sœur veulent cacher le jeune homme à son père, et derrière le fauteuil du vieillard apparaît le plus petit enfant, celui qui a « l'air intimidé et stupéfait ». Diderot va encore plus loin dans sa stratégie de description lorsqu'il donne la parole à ses personnages et évoque une des sœurs qui dit à son frère : « Malheureux ! que fais-tu ? tu repousses ta mère ! tu menaces ton père ! Mets-toi à genoux et demande pardon⁸⁷ ».

Mais le fils s'en va, et l'histoire continue sur le tableau intitulé *Le Fils puni* (cf. Illustration n° 5). La description de cet ouvrage commence par le retour du garçon : « Il a fait sa campagne, et il revient, et dans quel moment ? au moment où son père vient d'expirer⁸⁸ ». Nous sommes de nouveau impliqués dans l'image. Dans un premier temps, Diderot nous présente la scène du point de vue du jeune homme revenu : « Voilà le spectacle qui attend le fils ingrat⁸⁹ ». On peut bien suivre l'intention du critique de montrer la continuité entre les deux esquisses, qui est soulignée par le changement des objets représentés respectivement dans la chambre. Nous pouvons lire à propos de *Le Fils ingrat* : « Tournez les yeux autour de cette chambre triste et vous n'y verrez qu'indigence⁹⁰ », tandis que la chambre change sur *Le Fils puni* : « c'était la demeure de l'indigence, c'est celle de la douleur et de la misère⁹¹ ». Cette continuité est bien visible par l'état du lit aussi : sur l'esquisse du *Fils ingrat*, nous

⁸⁴ VERSINI, Laurent, « Introduction » in *Œuvres*, éd. cit., p. 181-182

⁸⁵ MARIE, « La scène de genre », p. 6.

⁸⁶ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 390.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid., p. 391.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid., p. 390.

⁹¹ Ibid., p. 391.

voyons « un lit qui ne paraît pas trop mauvais, il est couvert avec soin⁹² », mais quand le fils revient, le lit est déjà « mauvais et sans matelas⁹³ ».

Diderot évoque plusieurs fois que les accessoires font partie intégrante de l'image : « Celui-ci [Greuze] médite ses accessoires aussi sérieusement que le fond de son sujet⁹⁴ ». Les objets mis en scène dans le tableau, comme le livre ou encore la fiole, renvoient tous au moment précédent, à la mort du père.

Nous voyons encore la continuité entre les deux images par le fait que lorsque le jeune homme part, « il a le bras droit élevé du côté de son père », et même si « sa mère le tient embrassé par le corps, le brutal cherche à s'en débarrasser et la repousse du pied⁹⁵ ». Mais en le revoyant, on voit qu'« [i]l a perdu la jambe dont il a repoussé sa mère, et il est perclus du bras dont il a menacé son père⁹⁶ ». Et enfin, le chien figure également sur les deux esquisses : au départ du jeune homme, on voit « au milieu de ce tumulte un chien placé sur le devant [qui] l'augmentait encore par ses aboiements⁹⁷ ». Et sur l'autre esquisse, « voici le même chien qui est incertain s'il reconnaîtra cet éclopé pour le fils de la maison⁹⁸ ».

Diderot fait encore parler les personnages de la seconde image : la sœur cadette crie lorsqu'elle voit son père mort. C'est un tableau ayant une forte leçon morale, car le fils ne peut plus recevoir de repentance de son père.

Comme nous y avons déjà fait allusion, Diderot cherche toujours le langage adéquat pour rendre le plus authentiquement possible l'ouvrage. Le registre du langage qu'il utilise à propos de Greuze est le pathétique. Sur les tableaux présentés, les gestes et les expressions du visage traduisent ce sentiment. Les gestes suspendus dans un mouvement théâtral expriment des passions fortes⁹⁹. Celles-ci sont rendues, dans le commentaire du critique, par des phrases exclamatives des personnages. Sur le *Fils puni*, c'est la fille aînée dont la position est théâtrale : « la fille aînée assise dans le vieux confessionnal de cuir, a le corps renversé en arrière, dans l'attitude du désespoir, une main portée à sa tempe, et l'autre élevée et tenant encore le crucifix qu'elle a fait baiser à son père¹⁰⁰ ». Cet effet est encore augmenté par des

⁹² Ibid., p. 390.

⁹³ Ibid., p. 391.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid., p. 390.

⁹⁶ Ibid., p. 391.

⁹⁷ Ibid., p. 390.

⁹⁸ Ibid., p. 392.

⁹⁹ MARIE, « La scène de genre », p. 6.

¹⁰⁰ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 391.

cris que Diderot emprunte à cette figure : « Mon père, mon père, est-ce que vous ne m'entendez plus¹⁰¹ ? ».

Les expressions des visages sont également assez parlantes sur ces esquisses où les émotions des personnages sont clairement présentées : le fils ingrat « a l'air violent, insolent et fougueux » ; le père est « indigné » ; la mère « a l'air accablé, désolé¹⁰² ». D'après ces passions, rendues par le commentaire de Diderot, nous pouvons aisément établir une typologie de ses personnages : sur les tableaux figurent ainsi le fils ingrat, le père autoritaire et la mère qui est soumise.

À notre avis, dans ses commentaires, Diderot souligne consciemment ces traits, car à l'aide de cette typification, il lui devient plus facile de construire une histoire. En revanche, devant les tableaux de Robert, Diderot n'a guère cette intention : il préfère les présenter d'une manière plutôt objective, mais souvent émaillé de ses propres impressions et critiques.

2. « L'écriture en staccato¹⁰³ »

Comme nous l'avons déjà plusieurs fois évoqué, Diderot cherche toujours à trouver le style d'écriture le plus convenable au tableau (à son genre, à son sujet, à son statut de perfectionnement), et c'est pour cela qu'en présentant les esquisses de Hubert Robert, il décide d'utiliser un mode d'écriture spécifique : « Voici, mon ami, des esquisses de tableaux et des esquisses de descriptions¹⁰⁴ ».

Quelques pages plus loin, Diderot explique ce qu'il entend par l'expression « esquisses de descriptions » : pendant l'écriture, il se laisse entraîné par l'élan du peintre.

Je suis inspiré par le souffle divin de l'artiste, *Agnosco veteris vestigia flammae* ; c'est un mot qui réveille en moi une grande pensée. Dans les transports violents de la passion, l'homme supprime les liaisons, commence une phrase sans la finir, laisse échapper un mot, pousse un cri et se tait ; cependant j'ai tout entendu ; c'est l'esquisse d'un discours. La passion ne fait que des esquisses¹⁰⁵.

Selon la citation, l'inachevé – en tant que mode de discours et mode d'écriture – est propre à tout le monde qui est transporté par de violentes passions, et par ce style d'écriture, Diderot a l'intention d'imiter ce sentiment à l'aide des phrases interrogatives, exclamatives, voire non-finies. L'historien et critique littéraire Gustave Lanson caractérise ce style de la manière suivante : c'est « la prose désordonnée, tumultueuse, tour à tour bravement encanaillée, ou

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid., p. 390.

¹⁰³ Cette expression est utilisée par WALL, Antony, « Le temps du portrait chez Fragonard et Diderot », p. 92.

¹⁰⁴ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 715.

¹⁰⁵ Ibid., p. 721.

lyrique éperdument, de M. Diderot¹⁰⁶ ». Lanson souligne encore que le critique veut imiter par là la « saveur même du réel », par l'insertion de « l'exclamation, des mots entrecoupés, des hoquets, des point suspensifs¹⁰⁷ ».

Déjà à la fin de la présentation des premières *Ruines*, Diderot avoue que d'après sa description, il est presque impossible de reconnaître l'esquisse qu'il a décrite. Il commence à méditer sur les ruines sans utiliser de verbes ; il ne donne qu'une simple énumération de tout ce qu'il voit sur l'image : « À gauche, sous les arcades d'une grande fabrique, marchandes d'herbes et de fruits. Au centre sur le fond, rotonde. En face, plus sur le devant, obélisque et fontaine. Autour d'un bassin, enceinte terminée par des bornes¹⁰⁸ ».

Bien d'autres descriptions ont un commencement pareil, leur style est nominal, l'usage des verbes s'y fait assez rare, comme nous pouvons le voir à travers l'exemple suivant de la *Ruine d'escalier* : « Vers le milieu de sa hauteur, deux petites figures. Mère assise avec son enfant devant elle. À gauche, vieux vase sur son piédestal, quartier de pierres informes dispersées et autres accessoires. Pareils accessoires de l'autre côté¹⁰⁹ ». Dans cette courte description de l'esquisse, il n'y a que trois verbes au total. Diderot essaie de rester objectif et neutre au début des commentaires sur les ruines de Robert, et il atteint cet effet à l'aide de l'énumération des objets qui figurent sur l'esquisse.

Mais après, sa réflexion se détourne du tableau et il se pose des questions qui concernent surtout la crédibilité de l'image, ce qui rompt la linéarité et la continuité de la description objective. En premier lieu, ce sont les figures que le philosophe met en question : « Mais de bonne foi, que font ces figures-là¹¹⁰ ? »

Malgré le fait que Diderot critique les personnages de Robert, nous pouvons tout de même constater que le plus grand mérite des tableaux du peintre est qu'ils incitent le philosophe à formuler sa poétique des ruines. Ce faisant, c'est encore à la composition qu'il attribue un rôle important, car c'est « l'effet de ces compositions » qui nous laisse « dans une douce mélancolie ». Diderot souligne que cela peut être le moment de « la solitude et [du] silence », parce que « nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus¹¹¹ ».

Diderot trouve donc que sur les tableaux où figurent les ruines représentées par Robert, l'ambiance réalisée n'est pas assez « sérieuse », autrement dit, elle est peu propice à la

¹⁰⁶ LANSON, Gustave, « Deux phrases artistiques du XVIII^e siècle », *L'art de la prose*, Paris, Nizet, 1908, p. 197.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 715.

¹⁰⁹ Ibid., p. 716.

¹¹⁰ Ibid., p. 717.

¹¹¹ Ibid., p. 699.

méditation : selon le critique, il vaudrait mieux nous laisser replonger dans le temps passé. Mais chez Robert, le passé n'évoque jamais de tristes souvenirs. Si l'expérience du temps passé y est importante, elle n'est guère tragique parce que la vie ne cesse de couler. Cela peut être la cause de la présence des familles mises en scène sur les tableaux de Robert, qui sont saisies en train d'exécuter leurs activités quotidiennes au milieu des « sublimes ruines »¹¹².

Pour ce qui est du style des descriptions consacrées aux œuvres de Robert, nous pouvons constater que les remarques et les réflexions du critique sur les sujets les plus différents brisent visiblement leur continuité¹¹³. Cependant, ce caractère discontinu de l'écriture leur dote également d'un certain dynamisme, et à travers ce processus, le rôle du lecteur devient également plus actif, car les textes l'incitent aux réflexions. De cette manière, le fragment littéraire, tout comme l'esquisse picturale, s'adresse à l'imagination du lecteur ou du spectateur, et lui permet de compléter – et d'interpréter – librement les œuvres.

¹¹² *Hubert Robert : élete, ihletői és művei*, [Hubert Robert : sa vie, ses muses et ses œuvres], 2001, vol. 86, p. 15. (Coll. « Híres Festők : az életük, ihletőik és műveik »)

¹¹³ KOVÁCS, « La question de l'inachèvement », p. 74.

V. Conclusion

Après avoir examiné les notions liées à l'esquisse – comme le « génie », le « feu » et l'« imagination » – tant dans la conception artistique de l'époque des Lumières que dans celle de Diderot, nous pouvons observer que dans ses *Salons* écrits entre 1761 et 1765, le philosophe admire l'inachevé. Il devient enthousiaste en voyant les esquisses de Greuze – par ailleurs, il apprécie aussi les peintures de genre de celui-ci.

Malgré le fait qu'il s'efforce de trouver toujours le style d'écriture qui convient le mieux à l'œuvre en question, en décrivant les esquisses de Greuze, il juge plus importante l'histoire représentée que le caractère inachevé de l'œuvre. Le philosophe subordonne en effet tout à la narrativité, à la possibilité de raconter ce qui se passe sur les tableaux. Il nous introduit dans les scènes, à l'intérieur des esquisses, nous représente tout jusqu'aux moindres détails, à partir des accessoires jusqu'aux sentiments des personnages. Le texte est parfois interrompu par des exclamations ou des questions, mais celles-ci servent généralement à interpréter les émotions des personnages, ou bien Diderot s'adresse au lecteur pour le faire réfléchir et afin que celui-ci se rende également compte qu'il peut imaginer la suite de l'histoire, tâche à laquelle Diderot l'incite.

Les ouvrages de l'autre peintre analysé, Hubert Robert, sont inachevés pour deux raisons : d'une part, Robert est peintre des ruines, il présente alors des vestiges des bâtiments qui invitent le spectateur à les compléter. D'autre part, Robert expose aux Salons, en dehors des peintures, également des esquisses, des dessins, donc des ouvrages à caractère inachevé. Le nom de Robert apparaît pour la première fois dans le *Salon de 1767*. Diderot l'admire à cause de son « feu de la jeunesse » et des impressions rapportées de ces voyages qu'il a ensuite mises en image, mais il formule également de graves critiques concernant ses personnages peu élaborés et, ainsi, pas assez crédibles. Diderot reconnaît que Robert « prépare bien le lieu », tout en regrettant qu'« il ne trouve pas le sujet de la scène¹¹⁴ ». À partir des personnages du peintre, Diderot n'arrive pas à créer des histoires, parce qu'à son avis, ils ne sont pas assez mélancoliques. Autrement dit, ils sont peu propres à figurer dans les tableaux de ruines et n'incitent pas alors le critique à formuler sa poétique des ruines. Cependant, il nous semble que c'est lors de ses descriptions des peintures et dessins de ruines que Diderot parvient à réaliser le plus pleinement son intention de suivre le style, le genre et

¹¹⁴ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 720.

l'ambiance des tableaux dans ses commentaires, tâche qu'il s'était assignée et qu'il accomplit volontiers.

L'année 1769 marque pourtant une césure dans la relation de Diderot avec Greuze à cause du tableau¹¹⁵ par la présentation duquel Greuze veut devenir peintre historique. Le philosophe détourne alors de lui, et Greuze ne reconquiert son attention que par la *Jeune fille en camisole qui tient un chien noir*¹¹⁶, exposée la même année. Les *Salons* suivants du critique montrent l'éloignement non seulement de Greuze mais aussi de l'inachevé, du non-fini et, dans ses derniers *Salons*, le goût artistique de Diderot tend à s'approcher des peintures achevées.

¹¹⁵ Il s'agit du tableau intitulé *Septime Sévère reprochant à Caracalla son fils d'avoir attenté à sa vie dans les défilées d'Écosse*.

¹¹⁶ MAY, Roland, « Greuze et les salonniers de son temps », in *Diderot et Greuze, actes du colloque de Clermont-Ferrand*, éd. par A. et J. Ehrard, Adosa, 1986, p. 19.

Bibliographie

Dictionnaires

ROBERT, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, tome II, Paris, Le Robert, 1981.

SAINT-LAMBERT, Jean François de, article « Génie » in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la dir. de Diderot et d'Alembert, [<http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject?a.52:145:1./var/artfla/encyclopedia/textdata/IMAGE/>] (site consulté le 5 novembre 2014)

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, sous la dir. d'Anne Souriau, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

WATELET, Claude-Henri, article « Esquisse » in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la dir. de Diderot et d'Alembert, [<http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject?a.39:54./var/artfla/encyclopedia/textdata/IMAGE/>] (site consulté le 5 novembre 2014)

Sources

DIDEROT, Denis, *Essai sur la peinture. Pour faire suite au Salon de 1765*, in *Œuvres*, tome IV, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 467-516.

DIDEROT, Denis, *Le neveu de Rameau*, intr., chronol., dossier, bibliogr. par Jean-Claude Bonnet, Paris, GF-Flammarion, 1983.

DIDEROT, Denis, *Salon de 1759*, in *Œuvres*, tome IV, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 193-200.

DIDEROT, Denis, *Salon de 1761*, in *Œuvres*, tome IV, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996. p. 201-235.

DIDEROT, Denis, *Salon de 1763*, in *Œuvres*, tome IV, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996. p. 236-290.

DIDEROT, Denis, *Salon de 1765*, in *Œuvres*, tome IV, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996. p. 291-466.

DIDEROT, Denis, *Salon de 1767*, in *Œuvres*, tome IV, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996. p. 517-819.

DIDEROT, Denis, *Salon de 1769*, in *Œuvres*, tome IV, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996. p. 820-880.

DIDEROT, Denis, *Salon de 1771*, in *Œuvres*, tome IV, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996. p. 881-951.

PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, Gallimard, 1989.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Causeries du lundi*, vol. 3, Paris, Garnier-Frères, 1859, « Diderot », lundi 20 janvier 1851.

Littérature critique

CHOUILLET, Jacques, *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984.

DARRIULAT Jacques, « Kant et l'esthétique du dessin », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2007/2, tome 132, p. 157-175.

DELON, Michel, « "Carte blanche à l'imagination". Diderot et l'affirmation de l'imagination créatrice », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2, vol. 111, p. 283-292.

DÉMORIS, René, « Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze », article accessible sur le site *Fabula / Les colloques*, « Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des Salons de Diderot », <http://www.fabula.org/colloques/document608.php>, (Site consulté le 22 novembre 2014).

GAILLARD, Aurélia, « Le peintre qui s'affecte », in « *Pour décrire un Salon* » : *Diderot et la peinture (1759-1766)*, éd. par A. Gaillard, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 165-185

HAUTECŒUR, Louis, *Greuze*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1913.

Hubert Robert : élete, ihletői és művei, [Hubert Robert : sa vie, ses muses et ses œuvres], 2001, vol. 86. (coll. « Híres Festők : az életük, ihletőik és műveik »)

KOVÁCS Katalin, « La question de l'inachèvement dans la critique d'art de Diderot », in *L'un et le multiple*, éd. par Zs. Simonffy, Budapest, Tinta Kiadó, 2006, p. 68-77.

LANSON, Gustave, « Deux phrases artistiques du XVIII^e siècle », in *L'art de la prose*, Paris, Nizet, 1908.

MARIE, Laurence, « La scène de genre dans les Salons de Diderot », *Labyrinthe* [En ligne], 3, 1999, n°3 [<http://labyrinthe.revues.org/64>] (Site mis en ligne le 07 février 2005, consulté le 30 avril 2014.)

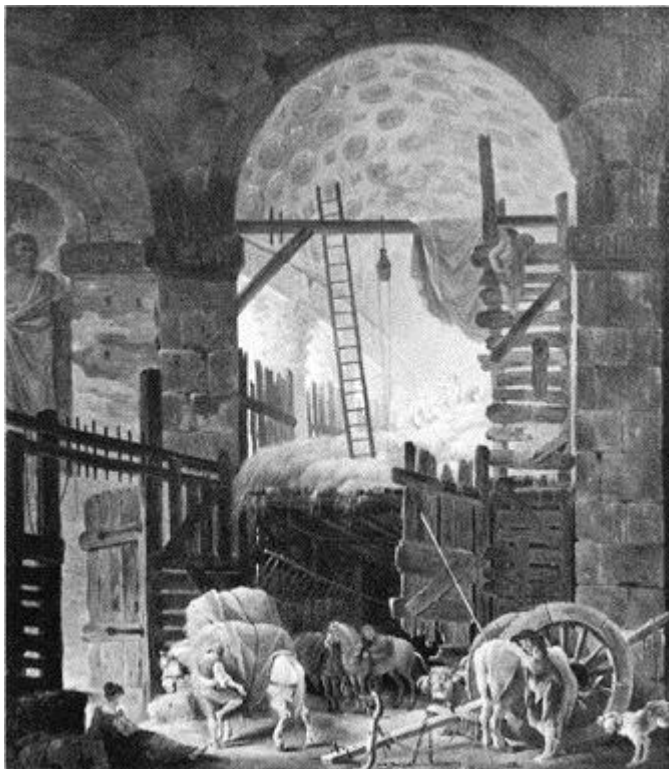
MAY, Gita, « Diderot et Roger de Piles », *PMLA*, vol. 85, n° 3 (May, 1970), p. 444-455.

MAY, Roland, « Greuze et les salonniers de son temps », in *Diderot et Greuze, actes du colloque de Clermont-Ferrand*, (1984), éd. par A. et J. Ehrard, Adosa, 1986, p. 11-20.

- MORTIER, Roland, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974 (coll. « Histoire des idées et critique littéraire »)
- PROUST, Jacques, « L'initiation artistique de Diderot », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 55, avril 1960, p. 225-232.
- ROSENBLUM, Robert, *L'Art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, trad. S. Girard, Saint-Pierre-de-Salerne, Gérard Montfort, 1989.
- SCREVE HALL, Carole, « Diderot, Greuze et la peinture d'histoire », in *Diderot et Greuze, actes du colloque de Clermont-Ferrand*, éd. par A. et J. Ehrard, Paris, Adosa, 1986, p. 91-95.
- STAROBINSKI, Jean, *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de *Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.
- VERSINI, Laurent, « Introduction » in *Œuvres*, tome IV, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996. p. 171-192.
- WALL, Anthony, « Le temps du portrait chez Fragonard et Diderot », in *Littérature*, 2013/3, n°171, p. 88-101.

Illustrations

n° 1 ROBERT, *Écurie et magasin à foin* (peinture) 1767¹¹⁷



n° 2 GREUZE, *La mère bien aimée*, 1769, Madrid, Collection Laborde



¹¹⁷ <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/SalonsTextes.php>

n° 3 GREUZE, *Le fils ingrat* (esquisse) 1765, Lille, Musée des Beaux-Arts



n° 4 GREUZE, *La Malédiction paternelle. Le Fils ingrat* (peinture), 1777, Paris, Musée du Louvre



n° 5 GREUZE, *Le fils puni* (esquisse), 1765, Lille Musée des Beaux-Arts



n° 6 GREUZE, *Le fils puni* (peinture), 1778, Paris, Musée du Louvre

