

Pensées sur l'interprétation de la peinture
On the Interpretation of Painting —
An Analysis of the Thought of Denis Diderot

by

Juliette Hélène Christie

Ph.D., philosophy, University of California Santa Barbara, 1996

M.A., philosophy, The University of Virginia, 1988

B.A., philosophy, Princeton University, 1983

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES

(French)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

(Vancouver)

January, 2020

© Juliette Hélène Christie, 2020

The following individuals certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies for acceptance, a thesis entitled:

Pensées sur l'interprétation de la peinture
On the Interpretation of Painting — An Analysis of the Thought of Denis Diderot

submitted by Juliette Hélène Christie in partial fulfillment of the requirements for

the degree of Master of Arts

in French

Examining Committee:

Supervisor: Dr. Joël Castonguay-Bélanger

Supervisory Committee Member: Dr. Patrick Moran

Résumé

If everything in the universe is material how can master painters create images of nature which enable us to see, to know, beauty more perfect than can ever exist in reality? What materially real thing does the master painter access to portray on canvas? The work of the 18th century French philosopher Denis Diderot responds to this conundrum. Diderot's answer pulls from his rich scientific thought coupled with the unique form of art criticism he develops. In both cases the role of genius is shown to be key to great leaps forward, marvellous creation and understanding. My project opens with a bit of historical context and then involves a study of a selection of works of Diderot and Diderot scholars in order to more precisely draw out the connections he uncovers and the conclusion he reaches. Diderot's interdisciplinary path leads through nature, art and science by way of genius and knowledge in this, our purely and beautifully material world. The ideas are as significant today as they were nearly three centuries ago. Diderot's own genius inspires. This project reflects the intellectual contagion of his enthusiasm.

Résumé vulgarisé

Le présent travail considère ce que dit Denis Diderot au sujet de la communication des artistes de génie. Une discussion de plusieurs de ses œuvres s'enracine dans une esquisse historique et alors soutient l'analyse offerte ici des *Salons* de ce philosophe des Lumières.

Préface

This thesis is an independent, unpublished, work. A portion of the ideas herein were presented at “Writing Nature” — a graduate conference of the Department of French at UCLA during the fall of 2018.

Table des matières

Résumé	iii
Résumé vulgarisé	iv
Préface	v
Table des matières	vi
Remerciements	vii
Épigraphes	viii
CHAPITRE 1	Introduction 1
	1.1 Un peu de contexte 1
	1.2 Une petite esquisse 15
CHAPITRE 2	L'artiste de génie 17
CHAPITRE 3	L'œuvre splendide 35
CHAPITRE 4	Le rôle du spectateur 59
CHAPITRE 5	La magie expliquée 73
CHAPITRE 6	La communication approfondie 76
CHAPITRE 7	Conclusion 79
Bibliographie	81

Remerciements

Prof. Castonguay-Bélanger, votre introduction à Diderot m'a inspirée autant que vos idées. Vous êtes un professeur idéal dans un monde tout à fait matériel. Denis, mon cher philosophe d'antan, vous êtes mon magicien. Je suis très reconnaissante du service rendu par Prof. Moran qui, lui aussi, a lu ce travail. Sans l'assistance de Prof. O'Hagan, je n'aurais jamais été étudiante en français à UBC ; je le remercie. Et, enfin, ce qui ne s'exprime pas très bien verbalement : l'amour que j'ai pour ceux qui, pendant ma jeunesse, m'ont introduite à la philo, au français et à ce que sont les paradis intellectuels, artistiques et naturels.

I respectfully acknowledge the SSHRC for financial support tendered in the form of a one-year master's level research award in support of this project.

Épigraphes

La nature est la même pour le philosophe et pour l'artiste ; dans cette nature tout est nécessaire, et le devoir de l'un et de l'autre consiste à découvrir et à faire voir les lois de cette nécessité. Pour rendre la nature transparente, le philosophe et l'artiste doivent devenir des *interprètes*.

- Gerhardt Stenger,
Nature et Liberté chez Diderot après l'Encyclopédie

« Entre le peut-être et le pas tout à fait » : n'est-ce pas la couleur même de la vie ?

- Michel Pastoureau, *Les couleurs de nos souvenirs*

.....

J'ébauche, mon ami, au courant de la plume. Je jette des germes que je laisse à la fécondité de votre tête à développer.

- Diderot, *Salon de 1763*

L'*ébauche* est la première forme qu'on a donnée à un ouvrage ; l'*esquisse* n'est qu'un modèle incorrect de l'ouvrage même qu'on a tracé légèrement, qui ne contient que l'esprit de l'ouvrage qu'on se propose d'exécuter, & qui ne montre aux connoisseurs [*sic*] que la pensée de l'ouvrier. Donnez à l'*esquisse* toute la perfection possible, & vous en ferez un modèle achevé. Donnez à l'*ébauche* toute la perfection possible, & l'ouvrage même sera fini.

- Diderot, « EBAUCHE, ESQUISSE », *L'Encyclopédie*

1 Introduction

1.1 Un peu de contexte

Deux éléments se rencontrent en plein milieu du siècle des Lumières à Paris : Denis Diderot, penseur exubérant et écrivain encyclopédique et Melchior Grimm, homme d'esprit qui « s'est lancé à la conquête de la capitale ». ¹ La réaction qui s'ensuit, comme l'avait été celle entre Diderot et Sophie Volland, est une explosion intellectuelle merveilleuse. Cette fois-ci le résultat se matérialise dans la forme des neuf *Salons* (et quatre essais additionnels) produits par Diderot entre 1759 et 1781. ² Cette œuvre monumentale n'est pas la seule que Diderot a, en 1759, déjà produite. Depuis ce temps, les positions philosophiques qu'il défend se sont solidifiées. Il est matérialiste : il n'accepte l'existence d'aucune réalité idéale au-dessus du monde matériel. C'est un athée empiriste qui défend à la fois la raison et le rôle des sensations dans le développement des connaissances. Sa *Lettre sur les aveugles* (1749), sa *Lettre sur les sourds et muets* (1751) et ses *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1754) lui ont permis de formuler et de concrétiser ses pensées (car Diderot se représente pensant en écrivant et écrivant en pensant). ³ Le *Rêve de d'Alembert* (1769), qui arrive juste après la période de

¹ Michel Delon, « Préface », *Diderot Salons Édition de Michel Delon* (Paris : Gallimard - Bibliothèque de la Pléiade, 2004), 8-9.

² Denis Diderot, *Salons*, éd. Michel Delon. (Paris : Gallimard, 2008).

³ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (Paris : Gallimard, 1951) ; Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets, À l'usage de ceux qui entendent & qui parlent* (Paris : Jean-Baptiste-Claude Bauche, 1751) ; Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, présenté par Colas Duflo (Paris : GF Flammarion, 2005).

« plein épanouissement des *Salons* de 1765 et 1767 », confirme les positions épistémologiques, métaphysiques et linguistiques du génie créateur des *Salons*.⁴ Quand

2

Diderot accepte de produire ses *Salons*, il est prêt à entreprendre un projet qui deviendra philosophique et poétique. L'œuvre est le reflet de l'homme, de l'artiste, qui la crée.

Notre philosophe ne compose pas ses *Salons* dans un vide. Grâce à son travail encyclopédique et sa passion pour les idées et l'élargissement des connaissances, il apprécie l'évolution des positions philosophiques de ses contemporains. Diderot n'ignore pas leurs idées, mais les adopte (on en parlera) ou les contredit (comme on verra dans cette petite introduction) afin d'établir sa propre thèse. Dans ce travail nous établirons les positions défendues par deux de ses compatriotes français : l'Abbé Du Bos et l'Abbé Batteux. Ces deux penseurs se sont consacrés à l'étude philosophique de l'art, chacun ayant développé sa propre analyse de l'artiste, de l'œuvre et de l'inspirante nature. Diderot est conscient de leurs positions ; sa propre réponse à une problématique qui les intéresse tous est mieux comprise si on la reconnaît liée à celles de Du Bos et de Batteux. La problématique — la « question originale » de notre travail — s'enracine dans leurs discussions.

Cette grande question relève des études philosophiques de l'art et de la peinture. James O. Young note que « An idea is often "in the air" at a particular time. In the first years of the eighteenth century, the idea of aesthetics — the idea of the study of human response to works

⁴ Denis Diderot, *La Rêve de d'Alembert*, présenté par Colas Duflo (Paris : GF Flammarion, 2002).

of art and other beautiful items — was just such an idea ». ⁵ Quand on considère la peinture, ce que fait l'artiste et ce que voit ou reçoit le spectateur, on se trouve inéluctablement face à la

3

question suivante : est-ce que l'œuvre peinte peut affecter le spectateur d'une manière plus intense que ne l'aurait fait la chose-même qui sert de modèle et est peinte sur la toile ? La réponse diderotienne sera notre graal tout-à-fait matériel. Une considération des pensées scientifiques, esthétiques et donc philosophiques de ce penseur interdisciplinaire constituera notre sentier. On verra d'abord que Du Bos, Batteux et Diderot ont chacun leur réponse. D'ailleurs ils ne sont pas les premiers à considérer ce sujet. Tous se présentent héritiers d'une longue tradition remontant au moins aux Grecs ; on reconnaît les influences de Platon, d'Aristote etc. dans les positions de Du Bos, Batteux et Diderot. Néanmoins, ils ne proposent pas une même analyse du problème.

Afin d'esquisser l'essentiel de leurs trois positions, nous commencerons par analyser les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1733) de Du Bos. ⁶ Ensuite, nous examinerons *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746/1747) de Batteux. ⁷ Et finalement, dans cette introduction, nous considérons trois *Salons* de Diderot (1761, 1765 et 1767).

⁵ Young est philosophe. Il a traduit Batteux en 2015 ; il fait la même chose actuellement avec Du Bos, cette fois à l'aide de sa collègue Margaret Cameron. Les deux travaux ont chacun une introduction incontournable et de riches commentaires. Il s'agit de Young, *The Fine Arts Reduced to a Single Principle, Charles Batteux - Translated with an Introduction and notes by James O. Young*, (Oxford : Oxford University Press, 2015) et d'un travail traduit, introduit et annoté par Young et Margaret Cameron, *Réflexions sur la poésie et la peinture de Du Bos*. Le deuxième est en passe d'être révisé (printemps, 2019). Young est un de mes anciens collègues ; il m'a donné accès au manuscrit.

⁶ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Paris : Collines d'Hercule, 1740).

⁷ Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, ed. Jean-Remy Manton (Paris : Aux Amateurs de Livres, 1989).

Trois citations des *Réflexions critiques* présentent les idées de Du Bos qui nous intéressent. La première soutient que le but de l'œuvre d'art est de plaire et que ce plaisir est manifesté dans une copie artistique du plaisir ressenti de la nature par l'artiste. Étant copie, l'art ne peut pas plaire autant que la nature ; la copie manque l'élan et la force de l'original. La deuxième citation corrige et développe les deux points de la première, particulièrement en utilisant la position d'Aristote que l'œuvre terrorisante ne peut plaire qu'en étant une imitation et non pas

4

une vérité terrible. Dans ce passage nous lisons aussi le *contrefactuel* — une assertion conditionnelle qui aide à imaginer ce qui n'est pas, mais qui aurait pu, arrivé — que Du Bos utilise afin d'expliquer l'effet d'un tableau : la peinture nous affecte (de manière diminuée) comme l'aurait fait l'expérience de la vue de la nature inspiratrice. La citation finale confirme les idées des deux premières. On remarque les termes qu'utilise Du Bos : charme secret, frémissement intérieur, impression et imitation. Ce sont des notions utilisées par Diderot.

L'Abbé Du Bos *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1773 :

Enfin plus les actions que la poésie et la peinture nous dépeignent, auraient fait souffrir en nous l'humanité si nous les avions vues véritablement, plus les imitations que ces arts nous en présentent ont de pouvoir sur nous pour nous attacher. Ces actions, dit tout le monde, sont des sujets heureux.

Un charme secret nous attache donc sur les imitations que les peintres et les poètes en savent faire, dans le temps même que la nature témoigne par un frémissement intérieur qu'elle se soulève contre son propre plaisir.

(« l'Avant-propos » de la « Première partie »)

Les peintres et les poètes excitent en nous ces passions artificielles, en nous présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables. Comme l'impression que ces imitations font sur nous est du même genre que l'impression que l'objet imité par le peintre ou par le poète fait sur nous : comme l'impression que l'imitation fait n'est différente de l'impression que l'objet imité ferait, qu'en ce qu'elle est moins forte, elle

doit exciter dans notre âme une passion qui ressemble à celle que l'objet imité y aurait pu exciter. La copie de l'objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l'objet y aurait excitée. Mais comme l'impression que l'imitation fait n'est pas aussi profonde que l'impression que l'objet même aurait fait ; comme l'impression faite par l'imitation n'est pas sérieuse, d'autant qu'elle ne va point jusqu'à l'âme pour laquelle il n'y a pas d'illusion dans ces sensations, [...] ; enfin comme l'expression faite par l'imitation n'affecte que l'âme sensitive, elle s'efface bientôt. Cette impression faite par l'imitation, disparaît sans avoir des suites durables, comme en aurait une impression faite par l'objet même que le peintre ou le poète ont imité.

On conçoit facilement la raison de la différence qui se trouve entre l'impression faite par l'objet même et l'impression faite par l'imitation.

5

L'imitation la plus parfaite n'a qu'un être artificiel, elle n'a qu'une vie empruntée, au lieu que la force et l'activité de la nature se trouve dans l'objet imité. C'est en vertu du pouvoir qu'il tient de la nature même que l'objet réel agit sur nous. (« troisième section » de la « Première partie ») Or en distinguant l'attention qu'on donne à l'art d'avec celle qu'on donne à l'objet imité, on trouvera toujours que j'ai raison d'avancer que l'imitation ne fait jamais sur nous plus d'impression que l'objet imité en pourrait faire. Cela est vrai même en parlant des tableaux, qui sont précieux par le mérite seule de l'exécution. (« dixième section » de la « Première partie »)

Du Bos accepte tel quel le concept de l'ennui. La notion et le terme technique sont introduits dès la première section de la première partie dans laquelle Du Bos explique que l'art nous aide à éviter l'ennui en nous plaisant, en excitant nos passions à la manière et à un niveau toujours au-dessus de celles qu'inspire la nature. La nature nous plaît ; l'art l'imité en nous offrant des copies d'elle qui servent alors de modèle inspirateur de l'œuvre. Peinte, la copie artistique excite des passions qui sont donc elles-mêmes des copies au même titre que la peinture. Ces copies sont moins profondément vraies et moins prolongées que ne le sont leurs modèles réels. Aucune distinction entre de multiples niveaux d'existence métaphysique n'est nécessaire. Du Bos n'est ni platonicien ni cartésien au sujet de la nature et des représentations

qu'en font les artistes. Dire que les passions évoquées par l'art, produit de l'homme, sont artificielles ne revient pas à admettre que les passions et l'art sont irréels, ou que la nature qu'ils présentent est à un niveau à part (section 4, partie 1).

Ce qu'on reconnaît chez Du Bos est plutôt l'influence d'Aristote qui, dans sa *Poétique* (et ailleurs), analyse le concept du *μίμησις* (mimésis, ou imitation). Ayant identifié l'homme comme l'animal « le plus enclin à l'imitation » Aristote explique l'inhérence de l'imitation à l'être humain : « La preuve en est dans ce qui arrive à propos des œuvres artistiques ; car les mêmes choses que nous voyons avec peine, nous nous plaisons à en contempler l'exacte

6

représentation, telle, par exemple, que les formes des bêtes les plus viles et celles des cadavres » (1448b). Cela explique pourquoi la peinture de choses terribles nous touche et nous amuse en ne diminuant pas — au contraire, en augmentant ! — notre plaisir.⁸ Le résultat est que la peinture même ne pourrait jamais toucher ni inspirer aussi profondément que ne pourrait le faire l'expérience réelle de la chose dépeinte. (On se rappelle le test contrefactuel

⁸ On sent l'arrivée d'Edmund Burke qui en 1757 publie son *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. T. Bolton (Oxford : Basil Blackwell, 1757), où, à l'aide d'Aristote, il distinguera entre ces deux concepts. Chez lui la notion du terrible et de l'impressionnant s'associera avec le sublime, la petitesse et la douceur avec le beau. Du Bos ne fait pas cette distinction, mais on pense pouvoir l'imaginer ayant lu ses mots. Cependant, avec Du Bos l'important est que la peinture plaise en reproduisant la nature. La notion du « sublime » et son effet deviendra de plus en plus approfondi tout au long du 18e siècle.

Par ailleurs : Daniel Arrasse *L'Expérience du regard au siècle des Lumières* (Paris : Éditions du Regard, 2017). Arrasse lie le sublime de Burke à Diderot : « le très rationnel Diderot estime, de son côté, que la poésie " veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage " » (90). La peinture et la poésie partagent l'analyse. Chez Diderot l'idée du sublime de Burke devient plus prononcée, mais il n'y souscrit pas complètement : « La figure sera sublime, non pas quand j'y remarquerai l'exactitude de ses proportions, mais quand j'y verrai tout au contraire un système de difformités bien liées et bien nécessaires » (*Essais sur la peinture*, 230). Ou encore, devant un Boucher, « le ciel surtout chaud, égérie, vrai, était d'enthousiasme et sublime » (*Salon de 1769*, 387). Le sublime n'est pas uniquement associé à une terreur ou grandeur effrayante. Il s'associe avec l'exactitude qui est la vraisemblance. Si le sublime fait frissonner, ce n'est pas toujours pour les raisons identifiées par Burke. Chez Diderot, ce qui est sublime nous touche profondément en étant lié à la pleine reproduction de la nature, ce qui est en rapport avec la notion du beau.

que décrit Du Bos. Ceci sert à faire la comparaison entre l'effet de la peinture et celui de la nature qu'elle représente.)

Cependant, Du Bos est conscient du fait qu'on peut se trouver ébloui devant une toile, on peut se sentir plus passionné qu'on aurait pu l'être en faisant l'expérience de la chose véritable. D'après Du Bos, ce phénomène s'explique quand on reconnaît la profondeur de l'impression que nous donne la reconnaissance que l'art est la création d'un être humain. L'addition de l'émerveillement envers la production de l'œuvre par son auteur confirme la profondeur exceptionnelle de l'expérience. L'Abbé Du Bos a recours à l'un des piliers de sa religion : le pouvoir de l'homme le rapproche de son Dieu, origine de la capacité créative dont

7

il se réjouit. (Le thème de l'artiste divin est typique au 18^e siècle. On verra que notre philosophe s'en sert sans être croyant. Il utilise les mots contemporains pour communiquer des idées essentielles, néanmoins il n'accepte pas vraiment la métaphysique de leur sens religieux et idéal.⁹)

Diderot ne nie pas l'existence de l'effet supplémentaire reconnu par Du Bos, mais l'auteur des *Salons* n'accepte pas l'analyse qui interdit la possibilité que l'œuvre même puisse exciter des passions aussi éblouissantes que celles directement inspirées par la nature.¹⁰ Oui, l'art doit imiter la nature, car le but de l'art est de nous plaire et c'est la nature qui nous plaît et qui établit la manière dont le plaisir humain est excité. La mesure du génie est fonction de la

⁹ Quand, de nos jours, on dit d'une chose qu'elle est *divine*, on ne fait pas forcément référence à une sphère existentielle idéale. On utilise la notion afin de communiquer — à l'aide de l'allusion religieuse et historique — les hauteurs de nos sensations. On peut être carrément athée et matérialiste, le mot est utile.

¹⁰ Pour Diderot, enfin, il n'y a que la nature, ce qui reviendra à dire que la peinture est le produit naturel d'une machine naturelle, l'être humain. Alors, pour lui la question n'est pas de savoir si la nature ou la chose qui n'est pas naturelle nous affecte plus profondément. Diderot veut expliquer comment la copie artistique arrive à nous affecter plus que ne le fait la nature de laquelle elle est copie.

qualité — alors du bon effet possible — de ses imitations artistiques. L'art n'est pas l'histoire ; l'artiste imite en créant une œuvre mécaniquement et poétiquement vraisemblable.¹¹

Diderot se sert de beaucoup de positions décrites et défendues par l'empiriste et sceptique Du Bos (ami de Locke, Hume et Bayle avec lesquels il a beaucoup partagé d'idées¹²).

8

L'homme encyclopédique adopte ou modèle à sa façon les concepts utilisés par son prédécesseur. Du Bos parle du génie, des passions, de la verve, de l'enthousiasme, de l'imagination, de la vraisemblance et d'autres concepts qu'on revoit chez Diderot. Ce sont des concepts qu'on trouve aussi chez Batteux qui, bon philosophe, les approfondit, corrige ou adapte à son tour. Mais c'est chez Batteux qu'on trouve en particulier la notion de « belle nature » que retravaille Diderot.

L'idée de génie — et de l'homme de génie — devient centrale chez Batteux. Du Bos en parle. Néanmoins, ce n'est qu'avec Batteux que le rôle créatif interne de l'artiste atteint le statut et le rôle qu'à son tour Diderot décrira. C'est toujours la nature qui inspire les artistes, Du Bos, Batteux et Diderot sont d'accord. L'art doit charmer. Encore plus que Du Bos, qui nie presque la rationalité là où l'appréciation ou l'inspiration de l'art sont en cause, Batteux et

¹¹ La vraisemblance est un concept développé, c'est-à-dire adopté et adapté, par Du Bos. Du Bos fait la distinction entre la vraisemblance mécanique et la poétique (partie 1, section 30). Batteux spécifiera que l'art paraît être, mais n'est pas, la nature ; il fait la distinction entre le vrai et le vraisemblable (86). Diderot maintiendra le rapport entre la valeur et la vraisemblance. Il est intéressant que l'athée empiriste ne questionne pas la valorisation de la nature enracinée dans une vision du monde théiste.

¹² La discussion du fait et de la nature de ces partages sera présentée par James O. Young et Margaret Cameron dans le manuscrit cité ci-dessus. Voir note 5.

Diderot défend l'idée que l'art instruit.¹³ Pour cela, il paraît qu'une mesure d'objectivité et donc de rationalité soient nécessaires.

Nous allons considérer deux citations de Batteux. Les deux illustrent le fait que Batteux partage l'idée que le but de l'art est de plaire, que l'œuvre réussie est alors belle. La première citation soutient que l'artiste compose sa propre vision mentale qui sert de modèle pour l'œuvre. On voit que Batteux insiste sur la nécessité de la liberté créatrice. Les deux citations le notent ; la deuxième présente la notion de l'effet transcendant d'une œuvre géniale. Les

9

notions de règles et de l'imitation sont aussi importantes pour Batteux que Du Bos. Lisons ce qu'écrivait Batteux dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746/7) :

Ennuyés d'une jouissance trop uniforme des objets que leur offrait la nature toute simple, et se trouvant d'ailleurs dans une situation propre à recevoir le plaisir, [les hommes] eurent recours à leur génie pour se procurer un nouvel ordre d'idées et de sentiments, qui réveillât leur esprit et ranimât leur goût. Mais que pouvait faire ce génie borné dans sa fécondité et dans ses vues, qu'il ne pouvait porter plus loin que la nature ? et ayant d'un autre côté à travailler pour des hommes dont les facultés étaient resserrées dans les mêmes bornes ? Tous ses efforts durent nécessairement se réduire à faire un choix des plus belles parties de la nature, pour en former un tout exquis, qui fût plus parfait que la nature elle-même, sans cependant cesser d'être naturel. Voilà le principe sur lequel a dû nécessairement se dresser le plan fondamental des arts, et que les grands artistes ont suivi dans tous les siècles. D'où je conclus : premièrement que le génie, qui est le père des arts doit imiter la nature. Secondement, qu'il ne doit point l'imiter telle qu'elle est ordinairement, telle qu'elle est présente à tous tous les jours. Troisièmement, que le goût, pour qui les arts sont faits, et qui en est le juge, doit être satisfait quand la nature est bien choisie et bien imitée par les arts. Ainsi, toutes nos preuves doivent tendre à établir l'imitation de la belle nature, par la nature

¹³ De J. Young (*manuscrit*) : « Although Du Bos occasionally mentions that a little knowledge can be gleaned from works of art, he is adamant that providing knowledge is not an important function of art. [...] If art is a source of knowledge, then there is a prospect for providing a standard of taste that is, at least in part, distinct from individual emotional subjectivity. » Notons que chez Batteux et Diderot, la raison est compagne des sens en évaluant l'art ; le jugement de la beauté réussie ou ratée existe.

même du génie qui les produit, par celle du goût qui en est bien l'arbitre, et par la pratique des excellents artistes. (« Préface », 82-82)

Les arts imitent la belle nature pour nous charmer, en nous élevant à une sphère plus parfaite que celle où nous sommes [...].

L'imitation, pour être aussi parfaite qu'elle peut l'être, doit avoir deux qualités : l'exactitude et la liberté. L'une règle l'imitation, et l'autre l'anime. (Chapitre V, « SECONDE LOI GÉNÉRALE DU GOÛT - *Que la belle nature soit bien imitée* », 134)

La notion la plus pertinente de Batteux est celle de « belle nature ». C'est à cause d'elle, de son existence, que le spectateur peut se trouver, se sentir et se connaître au-dessus de l'existence matérielle, celle de la nature. Il y est apporté au moyen de ses passions et de sa raison, les deux étant affectées par l'expérience d'une œuvre. Point significatif : Batteux spécifie que la création mentale de l'artiste reste naturelle. L'artiste n'est pas Dieu ; l'artiste compose une vision à partir de la nature. Cependant, l'effet que l'œuvre inspire est celle d'une

10

vraie transcendance hors de la sphère de la nature dans laquelle on vit au quotidien. L'artiste fabrique sa propre imagination. C'est une image mentale, un amalgame collectionné des choses que l'artiste a vues et senties dans la nature. Contrairement à Du Bos, Batteux insiste que la nature n'est pas belle en elle-même ; la *belle nature* est une fabrication mentale du génie. (On remarque que Du Bos défend l'objectivité complète de la beauté. D'après lui, la nature — création divine — est, en elle-même, belle. La beauté est une propriété existante qu'on n'a qu'à discerner. Comme on le verra, l'analyse diderotienne est plus proche de l'analyse offerte par Batteux, mais notre philosophe n'accepte pas tout ce que décrit Batteux.)

D'après Batteux, la nature n'est pas le modèle dont se sert l'artiste afin de nous présenter et de nous faire l'expérience de ce qu'il envisage. C'est plutôt la belle nature, vision créée par l'artiste, qui est le modèle dont l'artiste se sert en peignant. Il y a de la vraisemblance

(terme aussi utilisé par Du Bos), mais c'est la belle nature et non pas la nature que l'artiste nous présente. S'il réussit son œuvre, l'artiste arrive à partager son enthousiasme avec le spectateur, l'âme de ce dernier s'enflammera et il sera séduit ou ravi par l'œuvre. En fait, le spectateur se sentira élevé hors de la sphère matérielle. Il aura fait l'expérience du beau.

Batteux explique comment l'œuvre peut inspirer des passions plus vives que ne le fait la nature. En cela, Batteux dépasse Du Bos. Diderot, matérialiste et athée, n'accepte pas l'analyse de Batteux, mais il ne la rejette pas complètement non plus. Dans son *Salon de 1767*, Diderot fait référence à Batteux :

et ces gens qui parlent sans cesse de l'imitation de la belle nature, croient de bonne foi qu'il y a une belle nature subsistante, qu'elle est, qu'on la voit, quand on veut, et qu'il n'y a que la copier. Si vous leur disiez que c'est un être tout à fait idéal, ils ouvriraient grands les yeux, ou ils vous riraient au nez [...]. (241)

11

On verra bientôt la position diderotienne. On sent déjà son rejet de l'existence d'un niveau de réalité hors de celle de la nature exclusivement matérialiste. « Ce matérialisme des Lumières », explique Colas Duflo, « se caractérise, [...] comme un monisme. Il n'y a qu'une seule substance, la matière » (introduction au *Rêve de d'Alembert*, 15). Cette seule substance ne crée pas deux sphères ou niveaux de réalité. Il n'y a que le niveau de la nature. C'est là où est trouvée la beauté, phénomène de rapports et non pas propriété inhérente des choses.

Pour Diderot la beauté est une chose complexe, c'est une affaire de rapports nécessitant un observateur (notion qu'on élargira plus tard). Quand un peintre observe de la beauté, il observe la nature. Cependant, la notion du peintre qui se construit son propre modèle visuel d'après ses nombreuses expériences, c'est une image et une explication qui plaît à Diderot. Il la défend.

Dans cette version de l'imagination artistique, il n'y a aucun recours à une sphère idéale

(Batteux) ni à la beauté objective (Du Bos). Alors, de Denis Diderot, *Salons* (je souligne) :

Il y a des passions bien difficiles à rendre. Presque jamais on ne les a vues dans la nature. *Où donc en est le modèle ?* [...] qu'est-ce qui me détermine, moi, à prononcer [que l'artiste] a trouvé la vérité ? (*Salon de 1761*, 53)

D'où naît donc le transport que le firmament nous inspire pendant une nuit étoilée et sereine ? C'est, où je me trompe fort, de l'espace immense qui nous environne, du silence profond qui règne dans cet espace et d'autres idées accessoires dont les unes tiennent à l'astronomie et les autres à la religion. [...] c'est en effet moitié physique et moitié religieux. (*Salon de 1763*, 81)

Mais si vous aviez un peu plus fréquenté *l'artiste*, il vous aurait peut-être appris à voir dans la nature ce que vous n'y voyez pas. (*Salon de 1767*, 275)
S'il nous arrive de nous promener aux Tuileries, au Bois de Boulogne, ou dans quelque endroit écarté des Champs-élysées sous quelques-uns de ces vieux arbres épargnés parmi tant d'autres qu'on a sacrifiés au parterre et à la vue de l'hôtel de Pompadour, sur la fin d'un beau jour, au moment où le soleil plonge ses rayons obliques à travers la masse touffue de ces arbres dont les branches entremêlées les arrêtant, les renvoient, les brisent, les rompent, les dispersent sur les troncs, sur la terre, entre les feuilles, et

12

produisent autour de nous une variété infinie d'ombres fortes, d'ombres moins fortes, de parties obscures, moins obscures, éclairées, plus éclairées, tout à fait éclatantes ; alors les passages de l'obscurité à l'ombre, de l'ombre à la lumière, de la lumière au grand éclat, sont si doux, si touchants, si merveilleux, que l'aspect d'une branche, d'une feuille arrête l'œil, et suspend la conversation au moment même le plus intéressant. Non pas s'arrêtant involontairement ; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrions : quel tableau ! Oh que cela est beau ! *Il semble que nous considérons* la nature comme le résultat de l'art. Et réciproquement, s'il arrive *que le peintre* nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous *regardions l'effet de l'art comme celui de la nature.*

[...]

ce sont les échos, les reflets de toutes ces lumières les unes sur les autres. Lorsque cet effet est produit (mais où et quand est-il ?) l'œil est arrêté ; il se repose. Satisfait partout, il se repose partout ; il s'avance, il s'enfonce, il est ramené sur trace. Tout est lié, tout tient. *L'art et l'artiste sont oubliés. Ce n'est plus une toile, c'est la nature, c'est une portion de l'univers qui est devant soi.* (*Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*, « Tout ce que j'ai compris de ma vie du clair-obscur », 185 et 187)

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que l'artiste se rappelle ces effets à deux cents lieues de la nature, et *qu'il n'a de modèle présent que dans son imagination*, c'est qu'il peint avec une vitesse incroyable. C'est *qu'il dit que la lumière se fasse et la lumière est faite* ; que la nuit succède au jour, et le jour aux ténèbres, et il fait nuit, et il fait jour. C'est que son imagination aussi juste que féconde lui fournit toutes ces vérités. C'est qu'elles sont telles que celui qui en fut spectateur froid et tranquille au bord de la mer, en est émerveillé sur sa toile, *c'est qu'en effet ses compositions prêchent plus fortement la grandeur, la puissance, la majesté de nature que la Nature même.* (*Salon de 1767*, 316)

Diderot nous explique — il nous fait sentir et réaliser — comment l'artiste crée et utilise sa propre image mentale comme modèle. Le peintre cherche à nous faire comprendre, à nous enseigner à sentir et à contempler ce dont il a pu faire l'expérience.

Le maître qui arrive à nous faire vraiment frissonner, sentir la nature d'une façon merveilleuse, est un peintre de génie. Du Bos, Batteux et Diderot sont d'accord. Le concept de génie employé par Diderot sera essentiel à notre travail. Ce qui importe est de comprendre la

13

notion centrale que le génie (l'aptitude) est une qualité innée créatrice, visionnaire et inspirante qui permet au génie (l'homme) de découvrir des nouveautés (de visions, de faits et cetera) et de les partager au moyen de ses propres propensions. C'est l'un des sujets centraux chez Du Bos, Batteux et Diderot. Chacun défend son analyse particulière de l'être et des pouvoirs du génie, mais tous les trois acceptent cette notion centrale.

Pour Diderot, l'œuvre de génie nous touche si profondément que l'expérience surpasse celle qu'on aurait eu en regardant la scène ou la chose qui avait inspiré l'artiste à composer son modèle. (On reconnaît l'idée du contrefactuel utilisé par Du Bos.) Mais, il arrive qu'une scène naturelle puisse nous éblouir - on peut même la trouver aussi touchante qu'une œuvre de

génie. En fait, quand on dit d'une scène naturelle qu'elle est aussi belle qu'une peinture, le compliment est aussi grand que celui sous-entendu lorsqu'on dit qu'une peinture est aussi belle que la nature qu'elle paraît représenter. L'art et la nature nous offrent les plus grandes splendeurs.

En dépit de leurs différences, Du Bos a eu une influence positive sur Diderot. Face au rationalisme rampant intellectuel de l'époque, Du Bos réintroduit et légitime la passion dans la critique et la discussion philosophique de l'artiste et de l'art. Le don de Batteux est qu'il esquisse la complexité du processus créatif du peintre. Les deux Abbés n'échappent pourtant pas à leurs convictions métaphysiques religieuses. Ils ne se montrent pas excessivement bornés par celles-ci, mais chez Diderot tout doit s'expliquer d'une manière complètement matérialiste, ce qui implique l'absence de dieu : il n'y a ni sphère idéale ni source divine de beauté. Le peintre de génie nous communique sa vision de la nature. La grande réussite sera l'œuvre qui paraît surpasser en beauté sentie la beauté de la nature, tout en représentant

14

l'expérience de la nature originale inspiratrice de l'œuvre. C'est la réponse de Diderot à notre question originare.

On peut finement comprendre cette réponse qu'on vient d'esquisser. C'est la vision d'un génie, une thèse qui se révélera toujours valable. Bien sûr, notre esquisse n'inclut ni n'indique la complexité de la position diderotienne. Cependant, grâce à cette petite comparaison historique nous avons un point de départ. Notre projet est défini : on cherchera à comprendre la réponse de Diderot à la question originare qui provient des discussions philosophiques-esthétiques françaises du 18e siècle. Cette question est la suivante : l'œuvre peinte peut-elle

affecter le spectateur d'une manière plus intense que ne l'aurait fait la vraie chose qui a inspiré ce qui est peinte sur la toile — si oui, comment et si non, pourquoi pas ?

1.2 Une petite esquisse

Est-ce que la peinture peut affecter le spectateur d'une manière plus intense que ne l'aurait fait la chose même qui est à l'origine de la peinture ? On a déjà la réponse préliminaire de Diderot, qui est affirmative. Mais, si tout ce qui existe n'est que matériel, comment les maîtres peuvent-ils créer des œuvres qui nous permettent de voir ou de faire l'expérience d'une beauté encore plus splendide que celle qu'on trouve dans la nature ? Le problème se réduit au fait que l'expérience d'une splendeur en dehors de celle que fournit la nature semble être une expérience qui surpasse la nature, car il paraît qu'en surpassant la nature on la transcende véritablement. Comment une œuvre peut-elle fournir une expérience qui semble surpasser la nature tout en étant absolument incapable de vraiment effectuer un tel bond. Diderot l'explique en défendant un strict matérialisme. C'est-à-dire que la conception métaphysique

15

qu'il soutient ne contient que des principes physiques et de choses explicables dans des termes physiques. À ce sujet, lisons le personnage de Diderot qui discute avec le personnage de d'Alembert dans *Le Rêve de d'Alembert* :

Il n'y a plus qu'une substance dans l'univers, dans l'homme, dans l'animal. La serinette est de bois, l'homme est de chair. Le serin est de chair ; le musicien est d'une chair organisée. Mais l'un et l'autre ont une même formation, les mêmes fonctions et la même fin. (70-71)

Colas Duflo confirme l'étendue du matérialisme diderotien. Après avoir démontré

l'achèvement de « la réduction matérialiste » dans son introduction au *Rêve de d'Alembert*,

Duflo conclut son analyse du deuxième dialogue de l'œuvre ; il explique le dernier événement de ce dialogue :

même les abstractions dont nous nous servons pour raisonner et pour parler sont des signes désignant des qualités communes à plusieurs idées ; elles ne correspondent pas elles-mêmes à des entités réelles, ce sont des signes vides d'idées (il y a des choses blanches, mais pas la blancheur, il y a des idées de choses blanches, mais pas une idée de la blancheur indépendante de toute représentation de chose blanche). Les conversations sont souvent des échanges d'abstractions ainsi constituées. (44-45)

On comprend alors que ni les visions imaginaires formulées par les artistes ni les expériences qu'ils nous communiquent sont hors du matériel. Il n'y a ni sphère platonique ou divine, ni de vraie transcendance métaphysique possible.

On n'oubliera pas que dans ce travail le terme *transcendance* implique les possibilités théistes ou rationalistes (le « ou » étant inclusif). C'est la tradition Platon/Descartes/Kant de laquelle Diderot est conscient et contre laquelle il s'exprime. Il ne faut quand même pas penser que Diderot n'apprécie pas les théories de Platon et de Descartes. Notre philosophe ne rejette pas, par exemple, l'efficacité de la raison que défendent les rationalistes ; il apprécie et

16

modifie, l'idée fameuse cartésienne d'atteindre une connaissance aussi « claire et distincte » que possible.

Tentons de saisir l'explication matérialiste de Diderot en ce qui concerne l'effet frappant de l'art. À quelles vérités matérielles l'artiste a-t-il accès afin de produire son œuvre frappante qui ne peut d'aucune manière être véritablement transcendante ?¹⁴ Comment sont liés le spectateur et l'œuvre qui le passionne ? Les réponses qu'on trouve au fil des *Salons* relèvent à la fois des pensées de Diderot au sujet de la métaphysique (donc des sciences et de la

philosophie) et de la méthode de la critique de l'art qu'il perfectionne.¹⁵ On consultera les *Pensées sur l'interprétation de la nature*, *Le Rêve de d'Alembert* et encore quelques œuvres et articles de Diderot pour en décrire sa réponse à la question originaire. Cette enquête nécessitera une investigation de plusieurs idées et concepts fondamentaux à la pensée de Diderot afin de vraiment comprendre les notions clefs telles que le génie, l'imagination et l'imitation. Nous considérerons aussi : la sensation, l'artiste, l'œuvre peinte, le beau et le spectateur.

2 L'artiste de génie

Notre but dans cette première partie du travail est de comprendre ce que c'est qu'un maître ou un génie d'après Diderot. Afin de déterminer les qualités essentielles du peintre de génie, on parlera de la trajectoire de l'enfance à l'âge adulte. Cette discussion préliminaire nous conduira à faire l'examen de l'éducation et donc de l'évolution de l'artiste, du jeune homme qui deviendra maître. Il faudra déterminer comment le génie arrive à sa maturité. La nature caractéristique du peintre de génie se révélera à partir de ces discussions. Dans cette première étape de notre travail on verra non pas seulement l'évolution de l'artiste de génie, mais on

¹⁵ Il ne serait pas juste de dire que Diderot invente le genre de critique philosophique de l'art dont il se sert. Sylvain Menant défend admirablement la conclusion que Du Bos « a bien fait œuvre de critique d'art, quoique son œuvre dans ce domaine précède de plusieurs décennies l'époque où l'on a l'habitude de situer en France l'essor de cette partie de la littérature, avec les *Salons* de Diderot » (p. 6). À voir : Sylvain Menant « L'Abbé du Bos, critique d'art », *Revue d'histoire littéraire de la France* III, n° 2 (2011) : 259 - 267.

On lit Du Bos et on en tire la même conclusion. J. Young offre une position semblable dans son manuscrit qui sera l'introduction à sa traduction annotée du Du Bos.

établira aussi la nature de la vision matérialiste défendue par Diderot. Cette vision métaphysique est toujours en jeu là où on discute des idées de Diderot. Elle se montrera centrale à la réponse finale du travail que nous commençons.

La position défendue par Diderot est que dès l'enfance (y compris pendant la grossesse) chaque être humain est unique. En cela, l'homme est comme toute autre chose dans la nature ; c'est l'identité et non pas l'infinité de différences entre les êtres d'une espèce qui est fantastique, même impossible.¹⁶ Diderot maintient que les enfants sont nés avec des aptitudes données par la nature. Chaque homme est doté de sa propre configuration de traits héréditaires. Dans « La conception de l'homme selon Helvétius et selon Diderot » Jean Rostand cite et analyse l'une des réponses de Diderot à Helvétius de 1875 intitulée

18

Réfutation suivie : « Tous les hommes sont des originaux ».¹⁷ En même temps qu'il admet l'influence importante de l'éducation — et de l'expérience — Diderot défend l'identification des différences innées qui se manifesteront différemment entre hommes et donc entre leurs projets. Le génie et les nombreuses prédispositions et aptitudes qui le soutiennent sont jugés innés. Néanmoins, Rostand a raison quand il avoue que parfois Diderot ne fait pas « la distinction bien nette entre ce qui [...] relève de l'hérédité et ce qui tient aux modifications fonctionnelles ou aux conditions du milieu » (217). Peu importe, car ce qu'on comprend (et ce

¹⁶ Diderot connaît les principes de Leibniz. Ils s'harmonisent avec le matérialisme diderotien qui comprend les notions de connectivité et flux. Tout être né peut qu'être unique. En simplifiant : chaque chose à sa propre position et donc subit ses propres et uniques expériences. Au sujet du fait, défendue par Leibniz, qu'on peut toujours discerner la différence des choses car elles sont toutes uniques : « qu'il n'y a peut-être jamais eu, et qu'il n'y aura peut-être jamais dans la Nature deux brins d'herbes absolument du même vert » (*Pensées sur l'interprétation de la nature*, 112).

¹⁷ Jean Rostand, « La conception de l'homme selon Helvétius et selon Diderot », *Revue d'histoire des sciences* (1951). Rostand explique que cette réfutation « ne parut qu'en 1875 » (216). Diderot l'a écrit et Helvétius l'a lu, bien sur, avant cette date.

qu'on peut vérifier empiriquement) est que l'artiste de génie trouve sa place dans la nature. Le monde a vu et verra encore des enfants nés avec des prédispositions et aptitudes nécessaires au génie. Les circonstances qui créent les maîtres ont déjà existé et elles se matérialiseront encore, quoique rarement. « Les génies créateurs ne sont-ils pas communs, » remarque Diderot en parlant des scientifiques (*Pensées sur l'interprétation de la nature*, XV, 70). C'est une vérité de la condition humaine qui s'applique aussi aux artistes. Diderot insiste sur la monstruosité du génie. Extrêmement rare, le génie est monstre.¹⁸ C'est l'une des conditions monstrueuses précieuses et elle fait fonctionner différemment celui en qui elle se trouve.

Nous avons établi que, selon Diderot, un jeune homme d'aptitude pourrait devenir artiste grâce à des dons innés. Toutefois, les dons seuls ne garantiront pas l'épanouissement d'un

19

maître. Alors, quoi d'autre est nécessaire ? Un croquis de l'esprit et de l'intellect de l'enfant qui devient artiste et une idée des circonstances qui pourraient l'amener à se trouver peintre seront essentiels. L'enfance est un sujet dont Diderot ne s'occupe ni souvent ni longuement. Néanmoins, au fil des *Salons* il fournit trois indications importantes desquelles on peut tirer l'information nécessaire afin d'esquisser nous même l'image de l'enfant qui deviendra artiste. Nous distinguerons trois visions de Diderot sur l'état de l'enfance. La première : celle des traits innés qui se dévoilent dès la naissance. Une discussion de la nature de plusieurs d'entre eux fera partie de notre analyse du génie.

¹⁸ Dans ses *Essais* Montaigne est clair : la monstruosité n'est que la différence extrême de la norme. Diderot connaît cette position. À consulter : « D'un enfant monstrueux » dans le *Livre Second des Essais* : « Nous appelons contre nature, ce qui advient contre la coutume. Rien n'est que selon elle, quel qu'il soit. » Diderot a lu et apprécié Montaigne. La similarité de la position de Diderot à celle de Montaigne est indiquée dans l'article « Monstres » de Franco Crispini dans le *Dictionnaire de Diderot*, éd. Roland Mortier et Raymond Trousson (Paris : Honoré Champion, 1999), 321-323. Pour Montaigne : Michel de Montaigne, *Les Essais* (Paris : La Pochothèque, 2001).

Considérons les deux discussions, ou sujets, supplémentaires : le premier est le fait que pour l'enfant les mots n'effacent pas l'expérience immédiate de la réalité, le deuxième est la naïveté naturelle de l'enfant. Dans le *Salon de 1767* on trouve une discussion de la maîtrise du langage et de la perte des liens immédiats aux choses-mêmes nommées que celle-ci peut causer (309-10). Dans « Du naïf et de la flatterie » on trouve une petite référence à l'enfance qui nous aidera à préciser notre compréhension des notions de l'enfance et du développement du maître-génie offert par Diderot (dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, 468-70).¹⁹ On discutera de ces deux considérations additionnelles dans le but de compléter notre compréhension de la vision diderotienne de ce que partage l'enfance avec l'homme qui deviendra maître.

Dans son *Salon de 1767*, Diderot vient d'introduire la belle question du « mystère de la conversation journalière » quand il est sur le point de se lancer dans une discussion sur l'évolution du langage dans la vie de l'être humain (309). À l'aide de son interlocuteur, avec

20

qui il se dit être devant le sixième Vernet du *Salon de 1767* et, en plus, venant tout juste d'admettre qu'une peinture évoque parfois des émotions qui ne sont d'aucune manière représentées dans la pensée ni la conscience en forme de souvenirs ou d'images peintes, Diderot offre sa théorie de l'acquisition des mots (de l'apprentissage du langage). Cette théorie aide à expliquer la réaction au Vernet partagée par Diderot : « l'impression de ce terrible et sublime morceau ». « Terrible », « sublime » et même « morceau », par exemple, ne sont plus

¹⁹ Le titre complet de cette œuvre : *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie ; pour servir de suite aux Salons*.

liés directement aux choses qui ont été à l'origine de l'apprentissage de ces mots-signes.

L'adulte utilise des concepts capturés verbalement ; ce n'est pas ce que fait l'enfant.²⁰

Arrivé au monde, l'enfant est inondé par les impressions de toutes sortes de choses, comme nous le sommes tous. Mais l'expérience de l'enfant n'est pas encore celle de l'adulte. Dans le *Rêve de d'Alembert* le personnage de Diderot exprime une version de la théorie matérialiste :

Nous sommes des instruments doués de sensibilités et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincent souvent elles-mêmes. [...] Il y a une impression qui a sa cause au-dedans ou au-dehors de l'instrument, une sensation qui naît de cette impression, une sensation qui dure [...] une autre impression qui lui succède [...]. (67)

Comme l'homme qu'il deviendra, l'enfant est affecté par son environnement. Le monde lui est connu à travers de ses cinq sens.²¹ Ce procès inclut les mots qu'entend l'enfant, mots qu'on lui prononce en lui enseignant une langue. Chaque mot devient fixé « ou par une idée, ou par une image » dans l'entendement à laquelle est liée une réaction viscérale. C'est le cas, par exemple

21

d'un sentiment émotif « d'aversion [...] de plaisir, de terreur, de désir [...] d'indignation » (*Salon de 1767*, 309). Pendant l'enfance le mot rencontré évoque les émotions avec lesquelles il est devenu lié. L'enfance humaine est assez étendue ; le processus est long. Une gamme de souvenirs représentant les expériences sensuelles qui les ont établies est enregistrée dans l'imagination enfantine. L'enfant apprend à remplacer ses idées et images mentales par des mots. Pour la plupart des gens, les liens entre un mot et une idée ou une image mentale sont

²⁰ Diderot ne pense pas que l'enfant soit vraiment capable de comprendre l'œuvre artistique. Aux jeunes, il manque l'expérience. La peinture, comme le monde et la langue, se comprend au fur et à mesure des expériences acquises.

²¹ Ces expériences de l'intérieur et de l'extérieur s'expliquent d'une même façon. La métaphysique de Diderot défend que tout est interconnecté ; le grand tout est entièrement matériel.

oubliés. Diderot explique que les mots, comme les pièces de monnaie, deviennent la chose qui nous préoccupe et qui nous importe. On entend les sons d'un mot en recevant des sensations auditives et on ne pense plus aux émotions ni aux idées que la chose maintenant supplantée par le mot nous évoquait (je souligne) :

Mais à la longue, nous en avons usé avec les mots, comme avec les pièces de monnaie. Nous ne regardons plus à l'empreinte, à la légende, au cordon, pour en connaître la valeur. Nous les donnons et nous les recevons à la forme et au poids. Ainsi des mots, vous dis-je. Nous avons laissé là de côté l'idée et l'image, pour nous en tenir au son et à la sensation. Un discours n'est plus, qu'une longue suite de sons et de sensations primitivement excitées. *Le cœur et les oreilles sont en jeu, l'esprit n'y est plus.* (*Salon de 1767*, 309)

L'image du cordon est importante. Elle illustre l'idée diderotienne de la connectivité de toute chose.

L'abréviation que fournit une langue partagée permet la communication humaine ; il nous la faut. Mais cette abréviation comporte deux risques : la perte de connections avec la complexité que chaque mot représente et l'imposition d'une cage verbale qui nous empêche de formuler des pensées ou des réactions hors de la portée du vocabulaire de notre langue. Le langage est limité : « La quantité de mots est bornée » (*Salon de 1767*, 311). L'énormité de la quantité de

22

sensations et donc d'idées et d'images surpasse le nombre de mots auxquels nous avons recours :

À tout moment, je donne dans l'erreur, parce que la langue ne me fournit pas à propos l'expression de la vérité. J'abandonne une thèse, faute de mots qui rendissent bien mes raisons. J'ai au fond de mon cœur une chose, et j'en dit une autre. (*Salon de 1767*, 343)

Par conséquent, l'adulte, créature linguistique, se trouve soit incapable de décrire ce qu'il subit face à un manque de mots, soit incapable de faire l'expérience qui se présente devant lui parce qu'il ne sent même pas ce que ses mots ne peuvent pas signifier pour lui.

L'état de compréhension de l'enfant n'est tout de même pas perdu par tout homme. Le vrai philosophe²² jouit de cet état. Et, comme on le verra, l'artiste fait à sa manière ce que fait le philosophe à la sienne. Ces adultes, « à chaque mot, recherchent l'image, l'idée » (*Salon de 1767*, 310). L'homme au penchant philosophique, « pèse, s'arrête, analyse, décompose [et] revient par le soupçon, le doute, à l'état de l'enfance » (*Salon de 1767*, 309). Le philosophe perd ses mots ; l'artiste fait la même chose à sa façon. Tous deux continuent à sentir et à considérer la réalité qui est la vraie valeur des mots. De toute cette discussion on comprend le résultat important que, « les hommes les plus faciles à émouvoir, à troubler, à tromper peut-être, ce sont ceux qui sont restés enfants et à qui l'habitude des signes n'a point ôté la facilité de se représenter les choses » (310, toujours le même *Salon*). Remarquons que Diderot insère la possibilité d'être plus facilement trompé dans sa description de l'artiste. En restant connecté à la réalité tout en ayant un pouvoir linguistique, le philosophe ou l'artiste peut se trouver un

23

peu à part et dans les nuées de ses expériences et pensées. On peut se perdre dans nos « rêveries » verbales et non-verbales.

²² Il faut reconnaître que Diderot utilise « philosophe » de plusieurs manières. L'article « Philosophe » de *L'Encyclopédie* explique les sens entre lesquels il danse. Le sens utilisé dans ce travail est celui de valeur positive pour Diderot, celui qui indique un homme des Lumières. Le philosophe, dans ce sens, fait de la métaphysique. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (Chicago : University of Chicago ARTFL Encyclopedia Project, 2016), <http://encyclopédie.uchicago.edu>.

Retournons à la sensation ou à l'émotion impossible à traduire verbalement.²³ D'après Diderot, celui qui deviendra artiste (comme celui qui sera au moins un peu capable d'apprécier l'art) ne perd pas la capacité enfantine d'être en contact avec la nature, la chose qui fera résonner son corps. Cette chose inspiratrice lui fournira l'expérience qu'il essayera de reproduire sur la toile. La toile peinte sera sa propre traduction de ses sentiments, issus de la nature.

La connexion immédiate et profonde avec la réalité, la nature, le monde matériel que démontre le maître relève d'une autre qualité qui prend racine dans l'enfance : la naïveté. Comme nous l'avons déjà souligné, l'enfance (avec son apprentissage linguistique) se caractérise par une relation immédiate avec le monde. Cette relation se distingue par un manque de familiarité avec l'environnement. C'est un manque qui génère alors l'esprit ou le désir de la découverte. L'enfant ne connaît pas beaucoup de choses, mais il est bien positionné et équipé pour faire l'expérience de toutes sortes de merveilles. L'enfant démontre une sorte de crédulité envers tout ce qui fascine, émerveille ou surprend.

Dans « Du naïf et de la flatterie » (*Pensées détachées sur la peinture*) Diderot introduit le terme « naïf » en le liant à l'enfance :

Pour dire ce que je sens il faut que je fasse un mot, ou du moins que j'étende l'acception d'un mot déjà fait, c'est *naïf*. Outre la simplicité qu'il exprimait il y faut joindre l'innocence, la vérité et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a point été contrainte, et alors le naïf sera essentiel à toutes productions

²³ Les trois philosophes français du 18e siècle que nous avons introduits sont d'accord pour dire que l'analyse de la poésie s'accorde avec celle de la peinture. Le poète luttera afin de dire avec les mots ce que les mots paraissent bloquer. Edmund Burke dira que la poésie « taken in its most general sense, cannot with strict propriety be called an art of imitation [...] *descriptive* poetry operates chiefly by *substitution*; by the means of sounds, which by custom have the effect of realities. Nothing is an imitation further than as it resembles some other thing; and words undoubtedly have no sort of resemblance to the ideas for which they stand » (172-173, « POETRY not strictly an imitative art »). Outre les onomatopées, on voit ce que veut dire Burke. On voit aussi comment les idées se transmutent tout au long du 18e siècle.

des beaux-arts ; le naïf sera tout voisin du sublime ; le naïf se retrouvera dans tout ce qui sera très beau ; dans une attitude, dans un mouvement, dans une expression. (468)

Ce passage introduit encore une discussion de ce que voit et offre l'artiste. Il nous suggère aussi des réactions possibles du critique devant l'œuvre. Ce qui importe ici, c'est que la qualité de la naïveté prenne racine dans l'enfance, l'état de la vie humaine reconnue pour la découverte et de riches expériences qui produiront peut-être la formation d'un philosophe, d'un scientifique ou d'un artiste. En vertu de son innocence, l'enfant cherche et s'attend à la vérité. Alors, l'originalité et la naïveté sont des marques de l'enfance, étape des découvertes et des expériences formatives de chaque individu. L'image de l'enfance créée en combinant tous ces concepts - naïveté, innocence, vérité et originalité - nous est, au moins en théorie, familière. C'est la description de l'état d'esprit, de la condition, d'une enfance idéale. C'est le même esprit de base qui permettra à l'artiste de voir, d'imaginer et de créer ses meilleurs œuvres. Et il le fera hors des restrictions abstraites du langage.

Un jeune homme se découvre artiste naissant grâce à ses prédispositions et aux talents innés particuliers adjoints aux expériences amassées au fil de son enfance. Il a pu arriver à l'adolescence avec l'espoir vif de devenir peintre. Il reste en contact direct avec le monde ; il imagine, il sent la réalité et il le fait avec une certaine naïveté empruntée ou gardée dès sa petite enfance. Le jeune homme commence à étudier et pratiquer son art.

L'enfant sera éduqué. L'artiste sera instruit et pratiquera. Au 18^e siècle en France, l'Académie imposait des règles artistiques strictes aux jeunes hommes qui étudiaient afin de

devenir peintres. Diderot a beaucoup de choses à dire au sujet de l'Académie. Il partage ses

propres idées afin d'aider l'artiste naissant en suggérant des améliorations aux méthodes et programmes d'instruction, mais il fustige aussi l'éducation académique actuelle de son époque. Par exemple :

C'est que c'est là [à l'Académie] et pendant ces sept pénibles et cruelles années qu'on prend la manière dans le dessin. [...] pauvre diable gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequiner par un professeur [...] Cependant la vérité de nature s'oublie, l'imagination se remplit d'actions, de positions et de figures fausses, apprêtées, ridicules et froides. (*Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*, 173-4)

Notre jeune homme aux prédispositions artistiques se met à pratiquer. Il étudie la peinture et les méthodes mécaniques qui, maîtrisées et additionnées à ses aptitudes innées, *pourraient* l'aider à cultiver son génie inné.²⁴ L'innée et l'acquis sont nécessaires. Le jeune homme ne serait, ni ne deviendrait jamais, peintre de génie s'il perdait son rapport enfantin à la nature qu'il peint. Et la perte de l'expérience immédiate du sujet est une possibilité que l'éducation académique fait naître. Si on arrive à comprendre ce que le génie retient en dépit de son éducation artistique (peu importe si cette éducation est académique ou indépendante), on aura notre conception complète du maître.

Le jeune artiste qui passe des années à étudier risque de perdre son élan d'enfance. Il risque aussi d'étouffer son génie-naissant. Étudier des écorchés et les poses artificielles des modèles ne rend possible au mieux qu'une pratique mécanique. D'après Diderot : « On n'étudie l'écorche, dit-on, pour apprendre à regarder la nature ; mais il est d'expérience qu'après cette

26

étude on a beaucoup de peine à ne pas la voir autrement qu'elle est » (*Essais sur la peinture*,

²⁴ Au sujet du potentiel du génie innée, Diderot ne s'accorde pas avec Du Bos qui insiste que l'enfant « nez [*sic*] avec du génie » franchira toute distance afin de recevoir l'éducation qui *l'aidera* à s'épanouir (section 4, partie 2). Diderot se méfie des règles et de l'éducation qui *pourraient* nuire au génie croissant.

173). Le critique continue et nous dit enfin que :

Cependant la vérité de nature s'oublie, 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. (*Essais sur la peinture*, 174)

Le jeune artiste risque de trouver bloqué ce qu'il est capable de reconnaître instinctivement, « la métaphysique du dessin [ce à quoi] le génie s'assujettit par instinct, sans le savoir » (*Salon de 1765*, 124).

L'évolution de l'artiste n'est pas assurée. Le projet est long ; il y a des heurts et des difficultés. Diderot cite Chardin afin de confirmer cette vérité. Ayant repris les pensées du maître qui avait attesté les années de travail angoissées que subissent les peintres, Diderot en conclut que « Chardin semblait douter qu'il y eût une éducation plus longue et plus pénible que celle du peintre, sans en excepter celle du médecin, du jurisconsulte ou du docteur de Sorbonne » (*Salon de 1765*, 99).

Nous aurons l'occasion de considérer ce que dit Diderot au sujet de la manière, des couleurs et d'autres aspects de la peinture quand on discute de l'œuvre. Notre analyse de la vision diderotienne des modèles ou mannequins et des pratiques artificielles, monotones et irréelles suffit pour le moment. Nous avons identifié la grande différence entre l'artiste éduqué — mécanique, technicien — et l'artiste qui n'a pas perdu les dons de son enfance, mais qui a découvert et pratiqué une technique personnelle. Dans la citation que nous venons de

considérer est inséré le concept clef pour la distinction entre le peintre ordinaire et le peintre de génie. C'est ce dernier qui est ou qui deviendra maître. Ces œuvres pourraient sembler dépasser en beauté la nature qu'elles représentent. Le concept clef, c'est l'imagination. Enfin, après avoir clarifié ce qu'est l'imagination et comment cette capacité incite le génie, on sera prêt à discuter plus profondément ce que fait l'artiste de génie.

Ce n'est pas surprenant que la conception de l'imagination diderotienne ne soit pas celle qu'acceptait tout penseur au 18^e siècle. Le matérialisme de Diderot avait pour effet de dépasser les philosophies acceptées. (Son malheureux séjour à Vincennes était l'un des résultats de ses prises de positions pas toujours très orthodoxes.) Michel Delon identifie la nouveauté de cette position :

C'est dans l'œuvre de Diderot qu'on trouve la meilleure avancée vers une théorie matérialiste de l'imagination. D'Alembert rêvant en fait l'expérience : ce qui n'était considéré que comme un délire peut devenir une saisie instinctive, globale et immédiate de rapports que le savoir expérimental mettra longtemps à percevoir ou à reconstituer. (*L'idée d'énergie au tournant des Lumières [1770-1820]* », 346-347)

Dans nos rêves nocturnes, on imagine, mais on le fait aussi en plein état de conscience. Une investigation de l'imagination révèle une capacité de sentir et de combiner, de jouer avec nos sensations reçues et enregistrées. Comme l'affirme Robert Morin dans son *Diderot et l'imagination* (19), Diderot n'a pas formulé une théorie complète de l'imagination.²⁵

Cependant, la notion apparaît fréquemment tout au long de ses œuvres, ce qui nous permet de découvrir non pas seulement l'évolution du concept au fil de l'évolution de ses idées, mais aussi d'apprécier le concept formulé dans les *Salons*. L'analyse approfondie de

²⁵ Robert Morin, *Diderot et l'imagination* (Paris : Annales littéraires de l'Université de Besançon - Les Belles Lettres, 1987).

l'« imagination » proposée par Morin nous aidera à confirmer la nature et le rôle du concept dans le contexte de l'homme, du génie et de l'artiste de génie tels que décrits par Diderot.

Dans la première partie de son travail, « Théorie de l'imagination », Morin précise ce qu'est la nature de l'imagination, concept qui apparaît dans presque toute œuvre de Diderot. L'histoire de l'évolution des idées et de ses commentaires sur la validité des idées matures de Diderot fascinent.²⁶ Néanmoins, ce qui nous importe sont les fils constitutifs de la notion de l'imagination utilisée par Diderot dans ses *Salons* et donc dans sa théorie matérialiste de la peinture. Parler de l'imagination et des pensées de Diderot, c'est philosopher. Comme le constate Morin, Diderot « n'a jamais cessé d'affirmer qu'avant tout il était philosophe, et qu'il n'a jamais établi de séparation entre ses différents écrits » (20). On peut résumer la conceptualisation de l'imagination diderotienne et la confirmer en consultant Morin qui explique la relation entre l'imagination et le génie en ce qui concerne toute la variété de sujets constitutifs de la pensée de Diderot.

Morin nous rappelle que, selon Diderot, « [à] l'origine de l'imagination se trouve la sensation » (Morin, 23). Et encore : « Diderot attribue la transmission de la sensation à la vibration des fibres nerveuses » (23). L'explication matérialiste qu'offre Diderot à plusieurs reprises emploie l'image d'une araignée et de sa toile, issue de son propre corps qui fait donc partie de son être. On la trouve introduite, par exemple, par Mlle de Lespinasse dans *Le Rêve de d'Alembert*, et dans le *Salon de 1767*. Dans cette dernière instance, qui précède l'autre de deux ans, le corps de l'araignée est dit (323) un « fromage mou ». Diderot combine deux de

²⁶ Diderot devient athée et matérialiste ardent avec l'évolution de ses pensées. On n'a qu'à consulter l'un des nombreux commentaires sur ses œuvres et sa vie afin de le confirmer. Notre sujet est lié aux pensées matures de Diderot. Il n'est pas question dans notre discussion du déisme, ni des confusions que Diderot démêlait dans la jeunesse de ses pensées.

ses analogies récurrentes afin d'illustrer l'effet de l'expérience sur l'être qui sent et qui en est conscient. Ce qui touche la toile, touche l'araignée. En dernière analyse, toute sensation relève du toucher ; c'est l'extension du matérialisme.²⁷ Morin a raison de citer un extrait de *De la poésie dramatique* de Diderot (O.E.D., p. 219) afin d'illustrer la position diderotienne selon laquelle l'imagination compile ce que révèlent les sensations :

C'est par un toucher qui se diversifie dans la nature animée en une infinité de manières et de degrés, et qui s'appelle dans l'homme voir, entendre, flairer, goûter et sentir, qu'il reçoit les impressions qui se conservent dans ses organes [...]. (23)

Chaque expérience sensible est effectivement enregistrée dans le cerveau de celui qui l'a reçue. La sensation immédiate reçue, ses effets retourneront en forme de souvenir ou d'imagination quand les propres fibres avec lesquelles elle est liée commencent à vibrer (comme la toile d'une araignée).

L'imagination constitue une sorte de paire avec la mémoire ; « qui dit "mémoire" chez Diderot, dit en fait "imagination" (Morin, 40). Néanmoins, il y a des différences importantes de degrés entre les deux. Morin en discute :

Généralement, pour Diderot, l'imagination restitue les couleurs et donne à la représentation des objets un caractère plus vivace et plus intense, tandis que la mémoire n'est pas coloriste et donne des représentations plus abstraites mais leur origine est la même. Le point de départ de l'imagination et de la mémoire, c'est l'image issue de la sensation dégradée, ou resurgie en son absence, est qui n'est qu'une sensation dégradée. À mesure que cette image se dégrade dans le temps, elle tend à devenir objet de la mémoire [...]. (40)

²⁷ On la trouve introduite par Mlle de Lespinasse dans *Le Rêve de d'Alembert* et dans le *Salon de 1767*. Dans cette dernière instance, qui précède l'autre de deux ans, le corps de l'araignée est dit (323) un « fromage mou ». Diderot combine deux de ses analogies récurrentes afin d'illustrer l'effet de l'expérience sur l'être qui sent et qui en est conscient.

La mémoire réveillée est la nouvelle sensation ; plutôt vive, c'est une vision imaginée. Chaque humain est capable de sentir, et donc chez lui sont formulées de l'imaginaire mentale et des souvenirs. Souvenons-nous qu'il n'existe pas deux êtres identiques ; on se rend compte de la grande variété de degrés et de pouvoirs d'imagination entre hommes.

Les expériences s'impriment dans le cerveau. Ce sont des collections de sensations de tout organe) qui seront réveillés par les réverbérations qui s'harmonisent (ou qui dissonent !) avec elles. Ce n'est pas un effet sur lequel nous avons toujours le contrôle. Le monde nous touche. Remarquons que si nos expériences sont multipliées, alors sont multipliées nos possibilités imaginatives. Si, grâce à l'imagination, on pratique la recombinaison, on multiplie le nombre et la complexité de nos sensations accumulées. Tout de même, l'individu est contraint par les limites innées de son imagination. Le *génie* est l'homme d'imagination extraordinaire.

Diderot insiste sur le fait que « l'imagination ne crée rien », et il continue : « Elle imite, elle compose, combine, exagère, agrandit, rapetisse. Elle s'occupe sans cesse des ressemblances » (*Salon de 1767*, 306). Cependant, c'est grâce à l'imagination que les génies (artistiques, scientifiques, philosophiques etc.) nous offrent leurs visions et idées qui paraissent totalement nouvelles. Au sujet de l'imagination exploratrice et du génie créatif, Morin écrit :

Le rôle de l'imagination, c'est d'aller au-delà de ce qui est, de lui [le génie] donner une impulsion qui rompt les constats et les routines et ajoute quelque chose aux connaissances. L'imagination doit agir par dépassement, par bonds, plus ou moins grands, selon la puissance du génie qu'elle sert, échapper à une induction trop sage et trop lente, être une dynamique irrespectueuse de l'ordre établi. (53)

De cette description sort un autre aspect de la vision diderotienne du génie : il y a chez le génie une énergie, un désir de comprendre, faire, recombinaison et de partager ses exploits.

(Diderot ne néglige pas le fait que l'homme est un être social qui communique et partage. On pense à la position de Diderot versus celle de Rousseau envers l'homme et la société.) Morin parle de la passion liée à l'imagination, passion proportionnelle au niveau de génie (61). Que la passion du génie puisse apporter le risque de la folie ne surprend pas.²⁸ Considérons ce que dit Morin :

Sentir sous l'effet de l'imagination comme s'il s'agissait d'une sensation réelle, est donc le fait d'individus d'exception, à la limite du déséquilibre, bien que ce mot ne soit pas prononcé [on pense à d'Alembert qui rêve]. [...] Diderot est bien obligé, en fin de compte, de reconnaître que « si la sensation était aussi forte en l'absence, comme dans la présence, de l'objet, on verrait, on toucherait, on sentirait toujours on serait fou » [*Pensées sur l'interprétation de la nature*]. (33)

Morin a raison de citer encore une fois le *Rêve de d'Alembert* : « " le génie suppose toujours à quelque désordre dans la machine " (66) » (63).

Dans la position qui défend que la machine humaine de génie est monstrueuse on reconnaît le sens de la conception du monstre qu'utilise Montaigne.²⁹ La différence extrême caractéristique du génie, c'est d'avoir une capacité à sentir et alors une imagination franchement hors de la norme. Les vibrations créées par les sensations originales du corps et alors imprimées dans le cerveau du génie sont extrêmement énergétiques. C'est la même chose avec les expériences imprimées dans son imagination qui restent prêtes à résonner de nouveau. Le niveau d'émotion qui donne cette profondeur de sensation est dû aux passions. Et chaque génie a ses propres passions. Comme l'explique Diderot : « S'il existe dans ton cerveau une

²⁸ On pense à Goya.

²⁹ « Ce que nous appelons monstres, ne le sont pas à Dieux, qui voit en l'immensité de son ouvrage, l'infinité des formes [...] Nous appelons contre nature, ce qui advient contre la coutume. » Michel de Montaigne, « D'un enfant monstrueux », *Les Essais* (1106). Voir note 18.

fibre plus énergique que les autres, tu n'es plus propre qu'à une chose, tu es un homme de génie ... » (d'après Morin, 62, qui cite un passage de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, [305]). On reconnaît l'élan, l'attention et l'ardeur du génie.³⁰ Cette énergie qui infuse l'artiste lui permet de dépasser la norme.

Il nous reste encore à cibler la nature de l'élan de l'artiste de génie. Qu'est-ce qui suscite l'œuvre de l'imagination fantastique et productrice du génie ? C'est la verve, répond Diderot.

Ni la nature ni l'importance du concept de verve ne sont l'invention de Diderot. Du Bos et Batteux ont utilisé la notion avant lui. Dans son article « La verve et l'esquisse dans la critique d'art de Diderot », Nathalie Kremer remarque que « [l]'expression courante, déjà du temps de Diderot, " être dans sa verve " révèle qu'il existe un état particulier du génie lorsqu'il est en pleine création » (223).³¹ La verve, c'est l'impulsion créatrice étincelante du génie qui est « précisément cette capacité qu'a l'artiste de faire concorder les trois tableaux (nature, rétine, toile) par la chaleur de l'exécution » (Kremer, 225).³² Le génie ne contrôle pas vraiment cette impulsion originaire (en dépit du fait qu'il semble probable que chaque génie se rend compte au fil du temps de certaines des choses qui bloquent et d'autres qui stimulent sa

³⁰ On sent les liens entre la folie et le génie. C'était l'un des sujets fascinants partagés entre ceux qui discutent de l'art au 18^e siècle. Si le génie est fou ou non n'affecte pas notre discussion. La folie ne crée ni n'occasionne aucune véritable transcendance. Elle ne serait qu'un état matériel de l'artiste.

³¹ Nathalie Kremer, « La verve et l'esquisse dans la critique d'art de Diderot » dans *Diderot et le temps*, éd. Stéphanie Lojkine, Adrien Paschoud et Barbara Selmecci Castioni (Aix/Marseille : Presses Universitaires de Provence, 2016), 221- 231. Kremer discute de l'esquisse et on aura aussi l'occasion de parler de cette sorte spécifique de production artistique. Comme elle, on parlera aussi de la verve du spectateur. Mais ici le but est tout simplement de déterminer la nature et les paramètres décrivant la peinture du génie. On discutera plusieurs aspects de ses œuvres et du spectateur en temps voulu.

³² Ces trois mots de Kremer nomment le sujet naturel qui inspire, l'organe à travers lequel est touché l'artiste et le tableau sur lequel l'artiste peindra.

verve) ; la verve le prend et l'artiste crée. Le peintre, comme l'indique Kremer, est excité par la nature qu'il imagine — soit l'ayant vue et s'en souvenant, soit en regardant et subissant des imaginations spontanées. Grâce aux sensations optiques qui lui arrivent par l'œil, il est alors emporté par la profondeur de ses émotions et de ses sensations.

Nous avons l'image du maître, du peintre de génie. C'est un homme qui, dès son enfance, est doté de capacités et d'aptitudes innées qui le prédisposent à la peinture. Il jouit, d'ailleurs, d'une sorte de sensibilité approfondie d'où naissent ses réactions hors norme aux expériences qu'il rendra en peintures. Notre discussion de l'artiste de génie sera complète avec l'analyse de ce que fait le maître qu'on vient d'esquisser.³³ Les trois mots « nature, rétine, toile » mis en évidence par Kremer indiquent notre chemin.

Tout commence avec la nature, le grand tout. Le matérialisme de Diderot nous donne l'homme, l'animal attaché à ses environs par ses sens qui lui transmettent au cerveau et au diaphragme les sensations qui lui resteront en forme de souvenirs et qui, alors, produiront les fruits de son imagination.³⁴ Là où l'artiste se trouve frappé par l'élan créatif, il cherche à transmettre fidèlement ses sensations au moyen de sa forme choisie de communication. Un philosophe se mettra à organiser ses pensées et ses mots afin de nous présenter ce qui l'a frappé. Le peintre se met à penser, à sentir et à imaginer. Il organise ses visions et ses couleurs afin de nous faire voir — sentir et comprendre — ce qui l'a touché. Si la transmission du philosophe est réussie, le philosophe aura communiqué son idée, sa vision partagée dans la

³³ Les idées introduites ici seront élargies tout au long de notre travail ; elles se situent au cœur de la réponse à la question originaire.

³⁴ Le diaphragme était considéré, comme l'explique Jean Rostand, « l'un des centres de la sensibilité sympathique » (219). Jean Rostand, « La conception de l'homme selon Helvétius et selon Diderot », *Revue d'histoire des sciences* (1951) : 219.

forme verbale de son métier. Si le peintre arrive à communiquer les émotions et sensations qui l'ont inspiré à peindre, il produit sur la toile une traduction artistique de son imagination complexe. Le peintre de génie, comme son analogue le philosophe de génie, fait ce travail à merveille. Néanmoins, l'œuvre de génie ne sera jamais parfaite.

Rappelons-nous que chaque artiste de génie a ses propres capacités ; sa perfection s'accompagne de manques. Diderot trouvera toujours des fautes dans les peintures des génies. Par exemple, dans la section « Feu Carle Van Loo », le critique nous introduit des œuvres de génie (*Salon de 1765*, 103-5). Cependant, il indique des corrections qui « auraient donné un intérêt » (104). Nos propres talents sont toujours limités ; on peut toujours mieux faire. L'important est que le peintre de génie soit le produit naturel de la nature qui, de son mieux, exprime ses sentiments naturels à ses concitoyens en utilisant la forme d'expression qui lui convient. Cette forme d'expression — la peinture — est exigeante non pas seulement pour l'artiste, mais pour les spectateurs. Kremer le confirme :

En effet, l'importance que [Diderot] accorde à l'effet émotif de l'œuvre, en tant qu'elle est un moyen d'appel à la sensibilité du spectateur [...] trouve tout son sens chez lui par le fait que cette charge rhétorique de l'œuvre, ce dard qui doit être enfoncé dans le cœur, doit favoriser une *continuité créatrice* auprès du spectateur : c'est-à-dire une possibilité pour le spectateur d'achever le sens amorcé par l'œuvre. (230).

Nous allons maintenant cibler l'œuvre-même. On ajoutera à notre discussion de l'artiste de génie et on préparera celle du spectateur. C'est dans notre discussion de la peinture et du tableau que nous considérons les *Salons* et quelques autres œuvres de Diderot. La discussion de la peinture occasionnera quelques commentaires sur quelques analyses problématiques qu'ont suscité les pensées de Diderot.

3 L'œuvre splendide

Diderot identifie les caractéristiques d'une peinture sublime et il parle souvent de la « magie » de l'œuvre.³⁵ Par exemple, nous trouvons la phrase « je ne sais quoi » dans le *Salon de 1769* où est décrit l'effet achevé par Chardin que Diderot qualifie, à la page précédente, de « vieux magicien » (391 et 390). Par moyen poétique et donc émotionnel, notre philosophe cherche à nous offrir l'expérience de l'effet rendu par Chardin qui peint avec les sentiments.

Nous analyserons l'oeuvre-même. Il y a plusieurs manières par lesquelles une œuvre peut surprendre en créant chez le spectateur un semblant d'expérience transcendante, surpassant celle inspirée par la nature qu'elle présente. Ce que l'œuvre offre à l'imagination du spectateur se montrera étroitement lié aux notions de capacités artistiques et créatrices. Le tout reste inébranlablement ancré dans la matérialité. On verra que la réalité de l'œuvre « plus belle que la nature » est un amalgame splendide de ce que présente la nature. La vision et la concentration, l'aptitude et l'énergie d'un génie peuvent capturer, relier et transmettre cette beauté éblouissante. L'œuvre est sa communication. Il faut comprendre ce que c'est et ce que représente une peinture avant de discuter des manières et des outils dont se sert l'artiste pour produire son tableau.

On se rappelle que Diderot a composé neuf *Salons* entre 1759 et 1781. Le lecteur qui suit le trajet décrit au fil des années notera la présence des positions philosophiques et des concepts établis et confirmés à plusieurs reprises. L'une des idées qui nous importera le plus se trouve introduite dans le *Salon de 1763* dans lequel Diderot discute d'une pluralité de formes

³⁵ Rappelons-nous de la « toile magique » décrite par Diderot et cité dans l'introduction de notre travail.

artistiques - de la poésie, de la musique, du théâtre et de la peinture.³⁶ Il remarque : « Mais alors ce n'est plus la scène réelle et vraie qu'on voit ; ce n'est, pour ainsi dire, que la traduction » (*Salon de 1763*, 80). Le peintre, qui nous fait voir ou sentir la nature ne nous offre pas une reproduction exacte, mais plutôt une représentation vraisemblable de la nature. « ... [E]t la grande magie, » continue-t-il, « consiste à approcher tout près de nature, et à faire que tout perde où gagne proportionnellement » (80). L'artiste fait ses choix à partir de ses propres aptitudes mécaniques et imaginatives. On commence à reconnaître que le peintre ne peint pas, ne reproduit pas, la nature. Ce sont ses idées et souvenirs triés et organisés afin de nous communiquer des sensations que l'artiste a saisies et retenues lui-même. Il veut susciter des vibrations évocatrices dans nos propres fibres. Le génie nous offre une expérience qui nous aurait autrement échappé.

Il faut spécifier ce que l'artiste *ne fait pas* afin de vraiment comprendre ce que Diderot nous explique.³⁷ Alors ici on répète que l'idéalisme de Platon, celui de Berkeley ou encore le rationalisme cartésien sont de bons exemples des positions auxquelles les idées de Diderot sont opposées. Selon Diderot, le peintre n'a aucun recours hors du monde matériel, hors de la nature. Néanmoins, il ne copie pas non plus la scène qu'il voit devant lui.

La peinture n'est pas au fond, un art reproductif. Il faut se souvenir de la théorie de

³⁶ Le *Salon de 1763* est dédié : « à mon ami Monsieur Grimm ».

³⁷ Le risque de mal comprendre Diderot ici est lié aux idées courantes à son époque. Ce sont des idées qui persistent aujourd'hui. Si une position conceptuelle devient la norme, on n'y pense plus et on risque de l'appliquer sans le savoir. Par exemple, aujourd'hui on continue à penser hiérarchiquement, sans le remarquer. L'idée que toutes les choses peuvent être triées, qu'il y a toujours les plus évoluées ou fortes ou grandes qui sont meilleures que les moins évoluées, les moins fortes et les plus petites, cette idée est très souvent basée sur une vision déiste hiérarchique de l'univers. On accepte des théories comme on respire, sans y penser. Afin de ne pas mal interpréter Diderot, il est nécessaire d'identifier les *zeitgeists* de notre ère et du sien. Bordeu, dans *Le Rêve de d'Alembert*, remarque qu'« on voit tout à travers la lunette de son système » (133).

l'imagination défendue par Diderot où l'imagination, liée à la verve, servira à inspirer l'œuvre qui permet la créativité la plus fulgurante et forme alors des images grâce aux sensations accumulées par l'artiste. L'artiste, comme on vient de le voir, nous offre une traduction. Le peintre veut nous traduire sa vision personnelle, ses sensations qui s'expriment en lui en guise d'impressions mentales. Il veut nous les faire sentir et comprendre. Cette notion est centrale. En tant qu'artiste, le génie a une hypothèse à nous relayer. En tant que génie il réussit à communiquer sa vision splendide. Il veut nous faire faire l'expérience d'une nouvelle conception ou compréhension de la nature et il faut qu'il arrive à la transmettre au moyen de la peinture sur la toile. Le succès du maître est l'œuvre de génie.

L'erreur qu'il ne faut absolument pas commettre est de reconnaître chez Diderot une équivalence entre les idéalizations ou les visions de l'artiste et d'un autre niveau plus réel que le nôtre, le matériel. Il n'y a que ce grand tout. L'idéalisation imaginaire de l'artiste n'est qu'un amalgame de souvenirs et de visions imaginées, une compilation carrément matérielle. On trouve fréquemment dans la littérature une distinction légitime entre l'abstraction matérialiste diderotienne et la fameuse conceptualisation platonique. Michel Delon nous offre une analyse satisfaisante de ce travail dans son « Carte Blanche à l'imagination »³⁸ :

Ce que Platon postulait dans le ciel des Idées, Diderot en fait un projet humain, entre conscience et inconscient. Les œuvres d'art échappent à la stricte reproduction du réel pour donner à voir un modèle idéal, que l'humanité atteint [...] (« " Carte Blanche à l'imagination ". Diderot et l'affirmation de l'imagination créatrice », 6)

Ce qu'on atteint, c'est la compréhension de la nature matérielle qui résulte de nos sensations

³⁸ Michel Delon, « " Carte Blanche à l'imagination ". Diderot et l'affirmation de l'imagination créatrice ». *Revue de l'histoire de la France III* (2011) : 283-292.

compilées. Delon décrit l'abstraction matérielle que fait l'artiste et dans laquelle le spectateur peut s'apercevoir :

La qualité du peintre et celle du critique se mesurent à leur capacité à créer une vérité, distincte de la seule expérience, mais animée d'une force de présence qui soit celle de la vie. Ce principe est celui de l'abstraction généralisante. L'art consisterait à se détacher de l'anecdotique et de l'individuel pour atteindre une vérité idéale. Il s'éloignerait du matériel et du sensible pour rejoindre l'essentiel. (« Carte Blanche à l'imagination », 2)

L'œuvre est une sorte de reproduction, c'est-à-dire une traduction, complètement matérielle de l'imagination du peintre. De plus, en comprenant son tableau, on connaîtra l'artiste, car, « un peintre se montre dans son ouvrage autant et plus qu'un littérateur dans le sien » (*Essais sur la peinture*, 179). En surpassant la communication restreinte par la carence comparative des mots, l'œuvre peinte reflète son créateur d'une façon approfondie. Du côté du peintre jusqu'à celui du spectateur, le tout est matériel, sans aucune intermédiaire verbale : de la chose vue et des sensations ressenties jusqu'à l'imaginaire compilée, dès la peinture réussie et alors la vue de la peinture jusqu'aux sensations de cette expérience et les émotions et pensées qui en sont inspirées.

Dans les *Pensées détachées sur la peinture* qui précèdent le *Salon de 1781* on trouve la pensée de Diderot au sujet de la métaphysique de l'œuvre peinte. Il vient de confirmer que chaque artiste a sa propre manière ou style (475). Cette position revient à dire que chaque artiste crée des interprétations subjectives basées sur ses expériences de la nature. Si tout artiste produisait la même chose, ce serait raisonnable de hasarder qu'ils ne font tous que produire des copies que de nos jours on dirait « photographiques ». La grande variation des résultats artistiques atteste que l'imitation est basée sur les sensations et les souvenirs

personnelles de chaque artiste. Les imitations ne sont pas des copies ratées (genre de théorie que nous venons de nier), mais sont plutôt la confirmation du fait que chaque peintre utilise comme modèle ce qu'il a dans son imagination (« âme » ou « cœur » sont les termes plus poétiques dont Diderot se sert souvent). Le modèle touche le cerveau et le diaphragme (l'âme ou le cœur) en faisant vibrer les fibres sensibles de l'artiste. De là est créée la vision qui sert de modèle ; c'est l'image frappante que l'artiste veut nous communiquer.

En parlant spécifiquement de l'écrivain, Diderot nous aide à comprendre ce qui se passe aussi chez l'artiste visuel ou littéraire :

[M]ais où en est le modèle ? Dans l'âme, dans l'esprit, dans l'imagination plus ou moins vive, dans le cœur plus ou moins chaud de l'auteur. Il ne faut pas confondre un modèle intérieur avec un modèle extérieur. (*Pensées détachées*, 475)

Dans son *Salon de 1767* où la discussion de la métaphysique est bien approfondie, Diderot fait la distinction entre le portraitiste, qu'il positionne comme représentatif d'un copiste et le peintre de génie qui pratique sa magie :

Convendez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement, en ce que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second [...]. Vous m'embarrassez ; tout cela n'est que de la métaphysique... . Eh grosse bête, est-ce que ton art n'a pas sa métaphysique ? est-ce que cette métaphysique qui a pour objet la nature, la belle nature, la vérité, le premier modèle auquel tu te conformes sous peine n'être qu'un portraitiste, n'est-ce pas la plus sublime métaphysique ? (244)

Diderot reconnaît que son sujet est philosophique, il touche à la nature de ce qui existe. Par exemple, ayant discuté du modèle imaginé par l'artiste, il affirme : « Voilà, mon ami, un échantillon de la métaphysique du dessin, et il n'y a ni science ni art qui n'ait la sienne, à laquelle le génie s'assujettit par instinct, sans le savoir » (*Salon de 1765*, 124). Revoilà la

philosophie qui s'infiltrer dans tous les sujets que traite Diderot. Il cherche à comprendre le grand tout. Alors, il revient toujours à la métaphysique et avec grande fréquence à l'esthétique, la moralité et l'épistémologie.

La nature elle-même fait vibrer les fibres sensibles de l'artiste. C'est elle, en tant que modèle originel, qui s'insère dans notre imagination au moyen de nos sens. « Le modèle premier » de l'artiste que Diderot d'efforce à expliquer est la vision intérieure que nous pouvons identifier comme la *vision amalgamée* dans l'imagination du maître. Quand Diderot affirme que « [l]a nature commune fut le premier modèle de l'art » il nous rappelle toute l'histoire de l'évolution des arts, de l'architecture à la poésie (*Pensées détachées sur la peinture*, 427). Le *premier modèle* sert d'inspiration à l'artiste qui, alors, compose son *modèle premier* intérieur qui sera son modèle, celui d'après lequel il peint.³⁹

L'artiste qui ne fait que copier ne peint autant que possible ce qui est ou a été carrément devant lui, sans transmettre ses propres réactions sensibles. Autant qu'il est possible, le portraitiste ne filtre pas la chose peinte à l'aide des visions créatives. Néanmoins, les portraits peuvent nécessiter quelques retouches. Diderot le confirme où il parle de la décision de l'artiste (ici il s'agit de la sculpture) qui évite de copier l'effet dégoûtant des fesses grasses d'une femme :

C'est qu'il y a des effets de nature qu'il faut ou pallier ou négliger ; j'en apporte un exemple bien commun et bien simple dans lequel je défie le plus

³⁹ Diderot se joint à une discussion prolongée : le débat qui oppose les anciens et les modernes. Diderot demande si les peintres qui ne font que copier les anciens et leurs œuvres ont perdu de vue la vraie nature, le vrai modèle. Diderot défend la position qu'il faut en tant qu'artiste faire la vraie expérience de la nature. Cependant, si on étudie « l'antique » ça nous aidera à apprendre à voir la nature (*Salon de 1765*, 173). Comme il le suggère à Louthembourg, il est utile de se balader dans la nature de beau matin (*Salon de 1765*, 145 -146).

grand artiste de ne pas pêcher contre la vérité ou contre la grâce. Je suppose une femme nue sur un bac de pierre ; quelle que soit la fermeté de ses chairs, certainement le poids de son corps appliquant fortement ses fesses contre la pierre sur laquelle elle est assise, elle boursouffleront désagréablement [...]. Que faire donc alors ? (*Salon de 1765*, 168)

La conclusion offerte est qu'il faut soit « fermer les yeux ... et supposer qu'une femme a les fesses aussi dures que la pierre », soit « jeter tout autour de la figure quelque draperie... » (168). La discussion fait rire, mais elle est éclairante⁴⁰. La distinction entre portrait et genre n'est pas solide et Diderot ne la soutient pas constamment. Franchement, ce n'en est pas une qu'il peut défendre face à sa métaphysique. Il semble que Diderot en est conscient et qu'il utilise le cas du sculpteur en tant que portraitiste purement copiste simplement afin d'illuminer l'explication de la métaphysique du travail imaginatif accompli par l'artiste de génie. Ce n'est pas la distinction portrait/genre qui importe, mais la différence entre les processus qui distinguent la copie purement reproductive de la peinture.

Le peintre de génie prend élan d'une imagination qui est l'amalgame de l'effet des sensations qu'il combine en étant inspiré par un « carré choisi » de la nature.⁴¹ Ce carré peut encadrer une plage au bord de mer, un plateau de fruits, une clairière dans la forêt où jouent des enfants et leur chien ou encore le buste d'une femme assise dans son salon. En employant son imagination, le génie peindra. Le copiste ne fait que sentir (voir) ce qui est devant lui. Il se permet de l'imprimer dans sa mémoire immédiate afin de tout simplement

⁴⁰ La question des fesses s'applique aussi bien à la peinture qu'à la sculpture.

⁴¹ Kremer parle d'« une brèche dans le temps et dans l'espace ... : brèche, pan de la toile infinie de la nature à partir de la découpée opérée par l'œil » et du « tube qu'il faut faire des mains pour considérer le ciel de la nature, qui est aussi le ciel de Vernet [...] pour mieux reconsidère » (226). La notion de Kremer approfondit des thèmes que nous mentionnons ici.

copier le contenu mémorisé sur sa toile. Ici on voit la distinction imprécise entre « imagination » et « mémoire » que nous avons déjà identifiée. Notons que « mémoire » (ce qui est retenu par cette faculté) dans l'usage actuel de Diderot n'indique pas nécessairement le lointain ni le supprimé. Le copiste traduit ce qu'il retient ; le processus ne se distingue vraiment pas de celui fondé sur l'existence d'un modèle premier de l'imagination. La différence est de complexité et non pas de catégorie. Le copiste peint le moment qui existe devant lui. L'artiste fait plus que ça, mais la différence en est plutôt une de degré que de genre.

Dans son « Poétique de l'imagination », Morin parle du fait que Diderot insiste sur une « distance dans le temps entre les faits réels qui lui [l'artiste] servent de sujet, et sa réalisation », et encore :

[...] l'imagination représente le fantôme qui est resté en elle à la suite des impulsions sensorielles, et qu'elle arrange selon les exigences du genre artistique et de la beauté. [...] L'imagination intervient pour intensifier la réminiscence et lui donner un certain degré d'illusion. (218)

Ayant compris qu'il y a toujours un écart temporel entre le sentir originaire et l'imaginaire rendue possible par les sensations, on comprend l'espace dans lequel la théorie matérialiste diderotienne de l'ontologie de la peinture situe l'acte créatif de l'imagination artistique. La nature — un beau paysage, une belle figure etc. — touche l'artiste. Au moyen des sens, la toile de l'araignée humaine est touchée et se met à vibrer. Le fromage mou qui est le cerveau est imprimé par le contact avec une scène devant laquelle se trouve l'artiste. Il est alors prêt à se rappeler les émotions, pensées et sentiments accumulés qui seront réveillés par son nouveau contact avec la nature. Pour le peintre, cette expérience est la production mentale d'une vision imaginée qu'il voudra partager visuellement. (Il peut aussi bien sûr s'agir d'autres sensations,

la chaleur du soleil ou la douceur de l'écume sur la peau, par exemple.) La « vision » intérieure qui en résulte sera son modèle. Le partage de cette vision personnelle intérieure nécessite une traduction. L'oeuvre peinte est ce que l'artiste offre au spectateur avec qui il veut communiquer sa vision.

Dans la vision humaniste de Diderot, le génie artistique partage une compréhension nouvelle. Il aide à croître nos connaissances, notre compréhension du monde. En cela le génie artistique pratique la même sorte d'enquête que son compatriote scientifique. Le génie scientifique combine ses idées et nous offre des hypothèses qu'on peut étudier et évaluer. Colas Duflo note que, d'après Diderot, « si l'on ne prend pas les hypothèses pour des faits, elles incitent à l'expérience et sont donc des vecteurs de la découverte scientifique » (*Diderot Pensées sur l'interprétation de la nature*, 38). L'hypothèse doit être niée ou confirmée. Bien utilisée, elle inspire et rend possible de nouvelles compréhensions. Anne Beate Maurseth confirme la position de Diderot : « À l'opposé de l'attitude dominante pendant son siècle, Diderot valorise la fonction de l'hypothèse, au sein même de la pensée expérimentale » (223).⁴² Si on est capable de comprendre et d'évaluer l'hypothèse du génie scientifique, on peut l'apprécier et en bénéficier. La notion d'hypothèse n'est pas la propriété exclusive des sciences. Elle est l'un des outils de la philosophie (rationaliste ou empirique) et alors elle importe là où se trouve la métaphysique. Nous avons vu que la métaphysique s'insère aussi dans la peinture.

Le peintre fait de l'expérimentation ; il nous offre ce qu'il pense être une nouvelle manière

⁴² Beate Maurseth, « Hypothèse, Conjecture, Supposition », dans *L'Encyclopédie du Rêve de d'Alembert*, éd. Sophie Audidière, Jean-Claude Bourdin et Colas Duflo (France : CNRS Éditions, 2006), 223-225.

de voir et de ressentir la nature. Le spectateur sera celui qui vérifie si la suggestion basée sur les expériences et pensées de l'artiste est valable. Le vrai génie découvrira de nouvelles choses. Il n'invente pas ; il nous donne des théories qui sortent de la réalité qu'elles expliquent. L'œuvre artistique est une hypothèse visionnaire offerte afin de nous aider à sentir et à comprendre plus profondément la nature qui nous entoure. La peinture de génie nous offre une nouvelle expérience de la nature tout en restant irrémédiablement connectée à cette réalité matérielle. Si on est capable de comprendre et d'évaluer la peinture de génie, on peut l'apprécier et en bénéficier. Si l'imitation de la nature est réussie, le peintre nous aide à comprendre ou à atteindre sa vision.

Il est vrai qu'avec Du Bos et Batteux, Diderot loue l'imitation artistique de la nature. Néanmoins, notre philosophe reconnaît et apprécie l'esquisse qui ne présente pas une vision imitative. Considérons ce que Diderot explique au sujet des esquisses dans ses *Salons*. Les deux premières citations nous viennent du *Salon de 1765* où Diderot parle de l'esquisse *La Mère bien-aimée* de Greuze. La dernière traite des esquisses d'une façon générale (*Salon de 1767*) :

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas ; c'est le moment de 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.^[43] La pensée rapide caractérise d'un trait. Or plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. [...] 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

⁴³ Une idée à chérir : les esquisses des oiseaux d'Alexandre Calder qui étaient au Centre Pompidou reviennent comme un éclair en lisant ces mots. Diderot a raison, les maints rapports qui nous viennent à l'esprit sont splendides. L'objet de cet aparté qui semble incongru est de souligner la gamme de liens qu'une esquisse peut susciter.

choses qui sont à peine annoncées ! (137-138)

Je ne sais quel effet cette courte et simple description d'une esquisse de tableau fera sur les autres ; pour moi, j'avoue que je ne l'ai point faites sans émotion. [La description « courte et simple » compte une page de durée en racontant une petite histoire bien décrite et émotionnelle qui paraît déborder « le seul instant » permis au tableau.⁴⁴] (142)

Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un tableau ? c'est qu'il y a plus de vie, et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. [...] 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'art. Qui est-ce qui sait, ce que nature même semble ignorer, introduire les formes de l'âge avancé ; et conserver la vie de la jeunesse. [Après cette phrase Diderot raconte un autre de ses contes qui, on reconnaît, sont d'après lui des esquisses verbaux. Et on se rappelle que les mots ne peuvent pas communiquer autant que les images.⁴⁵] (370-371)

Comme l'indique Michel Delon, les esquisses sont introduites aux Salons et deviennent une manière artistique (note 6, 530). Diderot insinue que l'artiste de l'esquisse manque de préparation, même d'éducation et d'expérience. On sent que le philosophe hésite ou ne voit pas qu'un artiste pourrait étudier, pratiquer et décider que la forme et la méthode de l'esquisse sont celles qui lui permettent d'exprimer la façon par laquelle il est touché par la nature qu'il comprend. En soulignant que l'élan vital, la verve, le feu, le manque de formes et l'invitation à l'imagination constituent les éléments de l'esquisse, Diderot assimile l'esquisse à la jeunesse. Et la jeunesse n'est pas souvent associée au statut de génie. Louthembourg est exceptionnel. Il est jeune, *mais* il démontre du génie. En tout cas, comme nous avons remarqué dans l'introduction : le génie est inné, mais doit être nourri et développé.

⁴⁴ Cet instant ne peut que suggérer le moment qui a donné à la scène dépeinte ; la même chose pour les éventualités suggérées.

⁴⁵ Une discussion diderotienne de l'impressionnisme dans la poésie serait intéressante.

On vient de parler du novice Louthembourg, « qui ose lutter pour la vigueur de pinceau, pour l'entente des lumières naturelles et artificielles et les autres qualités du peintre avec le terrible Vernet » (*Salon de 1765*, 145). C'est un jeune homme de génie naissant et Diderot le conseille.

Diderot s'imagine qui parle au jeune Louthembourg :

Courage jeune homme ; tu as été plus loin qu'il ne l'est permis à ton âge. [...] Promène-toi dans la prairie [...] ; vois les herbes brillantes de gouttes de la rosée ; vois les vapeurs se former sur le soir [...] ; devance le retour du soleil; vois son disque obscurci, les limites de son orbe effacées et toute la masse de ses rayons perdue, dissipée étouffée dans l'immense et profond brouillard [...]. Le spectacle de la nature animée t'attend. Prend le pinceau que tu viens de tromper dans les eaux, dans les nuages ; les phénomènes divers dont ta tête est remplie ne demandant qu'à s'en échapper et à s'attacher à la toile. (145-6)

Diderot recycle l'idée de Chardin qui conseille de peindre avec la nature-même. Il veut que le jeune génie sente, pense et crée. L'œuvre — imitative, vraisemblable ou esquissée — doit communiquer la vision artistique de la vraie nature avec succès. Nous nous souvenons de Du Bos et Batteux qui, avec Diderot, comprennent que l'artiste de génie se rend compte des règles de son art, mais qu'il doit aussi jouir d'une liberté créative.

L'esquisse complète de l'homme qui est artiste nous permet d'avancer à notre prochaine tâche, celle de déterminer comment le maître arrive à nous présenter une œuvre qui paraît surpasser la beauté de la nature qui l'a inspirée. Après avoir expliqué la magie apparente, on examinera ce que Diderot dit aux sujets des outils utilisés par le peintre et des aspects mécaniques de l'œuvre. On sera enfin prêt à considérer le spectateur, dernier élément de l'œuvre de génie.

Nous avons compris que le peintre de génie ne copie pas, mais compose une imagination complexe qui lui sert de modèle. La peinture sera donc une compilation de représentations

visuelles de plusieurs sensations-*cum*-imaginations qui ont été amalgamées, qui servent ensemble de modèle unifié. Par opposition à la scène naturelle avec laquelle on la tient en comparaison, la peinture est un pastiche composé. Notre question originaire est née de la comparaison entre peinture et scène naturelle. On voit la scène — la scène qui prête son nom à l'œuvre, par exemple — et on remarque à la fois que c'est bien une peinture de l'endroit nommé et que la peinture nous semble plus splendide que l'endroit n'a jamais pu l'être ou paraître. En se souvenant de la comparaison contrefactuelle inspirée par Du Bos, on dirait que la peinture excite en nous une réaction remarquable, plus grande que celle qu'aurait excité la scène originale.

L'artiste de génie a étudié la nature. Il a étudié la scène choisie et il a compilé une vision complexe à partir de ses souvenirs qui lui ont servi de modèle. Chaque tranche et chaque aspect de l'œuvre correspond aux souvenirs les plus pertinents à l'œuvre (rappelons-nous que chaque artiste a ses aptitudes spécifiques). L'artiste de génie s'applique alors à peindre ce qu'il a dans l'imagination. Sa peinture nous communique sa vision : sur la toile sont traduites les images mentales qui lui ont été données physiquement en forme de sensations. Le cerveau de l'artiste est l'entrepôt duquel il tire ses images. L'œuvre est la vision d'origine sensuelle de l'artiste traduite sur la toile afin de nous aider à comprendre l'expérience de l'artiste, sa compréhension de notre réalité. N'oublions pas que l'empirisme matérialiste de Diderot ne découvre aucune autre source d'idées que celle des sensations, qu'elles soient internes ou externes. L'artiste imagine autant qu'il peut, il ne crée pas *ex nihilo*. Il n'y a point d'idées ni de conceptualisation *a priori*. Il faut qu'on se souvienne toujours de l'importance des capacités innées et des compétences apprises si on veut vraiment comprendre l'importance de ce que

Diderot exprime.⁴⁶

L'amalgame qui est l'œuvre inspirée par une scène dans la nature est peint d'après le modèle construit dans la faculté de l'imagination de l'artiste. Ce modèle imaginaire est un amalgame qui vient non pas seulement des visions inconsciemment senties au fil de la vie de l'artiste, mais de toutes les sensations qui sont réveillées quand l'artiste pense et sent dans le processus créatif qui produira l'œuvre. On sourit en lisant ce passage où Diderot parle de Boucher et ses œuvres et où il explique les liens entre les expériences de l'artiste et l'art qu'il produit :

Je ne sais que dire de cet homme-ci. [...] Que voulez-vous que cet artiste jette sur sa toile ? Ce qu'il a dans l'imagination. Et que peut-avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage ? [...] c'est moins le tableau d'un homme sensé que le rêve d'un fou.
(*Salon de 1765*, 106)

Il est évident que Diderot ne reconnaît que très peu de valeur aux effets accumulés des expériences de Boucher (et dans le manque de contemplation qui caractérise cet artiste), mais on voit aussi ce que Diderot décrit au sujet de l'imagination. L'œuvre de génie est une véritable composition, un *patchwork* d'expériences traduites. Dans cette vision on confirme l'une des caractéristiques importantes de l'œuvre de génie : il n'y a pas d'œuvre parfaite.

Au niveau des sentiments collectionnés qui produisent l'imagination servant de modèle et reproduite sur la toile, il y a des sentiments plus ou moins forts. Certains d'entre eux se manifesteront plutôt au niveau emmagasiné de la mémoire, d'autres retiendront un grand

⁴⁶Diderot rejette le rationalisme cartésien ; il ne rejette pas toutes les méthodes dont les rationalistes (comme Descartes) se servent raisonnablement. Duflo décrit la méthodologie diderotienne : « Diderot a aussi, sous cet aspect, une dette à l'égard de Descartes : s'il refuse le contenu de la métaphysique de l'auteur du *Discours sur la méthode*, il hérite largement de ses exigences épistémologiques » (Duflo, introduction aux *Pensées sur l'interprétation de la nature*, 10-11). Sont valorisées la clarté et la précision ; sont rejetées les notions indéfendables d'idées innées et de dieux qui les faciliteraient.

pouvoir actif émotif. Ce qui nous intéresse, c'est le fait qu'un aspect de l'œuvre ne sera pas autant enrichi de sentiments émouvants ou inspirants que ne le seront d'autres. Le génie ne sera qu'à quelques endroits ou par le moyen de quelques aspects. Diderot l'explique :

« Parcourez les ouvrages des grandes maîtres, et vous y remarquerez en cent endroits l'indigence de l'artiste à côté de son talent ; parmi quelques vérités de nature, une infinité de choses exécutées de routine » (*Essais sur la peinture*, « Paragraphe sur la composition où j'espère que j'en parlerai », 218). La magie d'une peinture de génie sortira de quelques-uns de ces aspects. Cette brillance peut se manifester dans la couleur, l'ombre ou le style, par exemple. Il y a aussi la possibilité de magie dans les méthodes mécaniques. Bien sûr, nier qu'une œuvre puisse être magique en tout aspect à la fois n'est pas nier la possibilité qu'elle le soit en plusieurs. La peinture qui paraît dépasser en beauté la nature sera très probablement géniale de plusieurs façons, comme l'est *Clair de lune* de Vernet dont Diderot s'enthousiasme en 1763. Cependant, le génie total n'existe pas.

Jusqu'ici nous avons considéré les aspects de la peinture liés aux pouvoirs plutôt innés. Néanmoins, comme nous avons remarqué dans la première partie de ce travail, Diderot identifie aussi la nécessité des talents acquis chez l'artiste de génie. La pratique et l'éducation enseigneront le faire de la peinture. « L'art, » insiste Diderot, « demande une certaine éducation » qui n'est, d'ailleurs, pas toujours facile à obtenir et qui ne vient pas invariablement d'une école formelle (*Salon de 1767*, 241). Il est vrai et nous l'avons remarqué, qu'il n'y a pas toujours de distinction absolue entre capacités innées et aptitudes acquises. Cependant, Diderot ne s'écarte pas de la norme de son siècle en défendant que le génie est inné et ne peut être appris.

Il a des artistes qui sont prédisposés à bien peindre. Ce seront des techniciens capables de faire ce qu'il faut faire avec le pinceau ou à comprendre les règles du clair-obscur, par exemple. Cependant, ces choses peuvent être enseignées, pratiquées et maîtrisées. (Les jeunes artistes pratiqueront la méthode. Certains d'entre eux découvriront de vrais talents ; d'autres ne les trouveront pas. Alors, le groupe se divise. Les maîtres et les simples artistes se distingueront. Ceux qui n'ont pas de génie auront un métier ; ils seront artistes.) Le génie de la mécanique de la peinture existe ; l'élève qui fait ses études et qui pratique pourrait se découvrir génie de son art. Cette sorte de génie permettra à l'artiste de créer une œuvre splendide.

Ce serait une tâche intéressante d'identifier et de classer tous les aspects techniques de la peinture discutés par Diderot. On comprend que ces choses existent, que chaque maître aura ses propres aptitudes techniques et ses propres outils. Considérons quelques exemples que nous donne Diderot. Notre but est de reconnaître la possibilité que le génie se manifeste par le moyen de la technique de l'artiste et donc de l'œuvre. Commençons par voir ce que dit Diderot de la couleur.

Notre philosophe démontre sa rationalité et sa sensualité en nous communiquant la rationalité et la sensualité des arts. À propos des couleurs, des lumières et de l'effet qu'elles produisent, il précise que « [l]es nuances diversement sensibles résultantes de la palette complète d'un artiste se comptent, elles ne vont pas au-delà de huit cent dix-neuf » (*Pensées détachées sur la peinture*, 460). Michel Pastoureau nous aide à voir en contexte et à apprécier

la position de Diderot⁴⁷ :

il est moins difficile d'étudier la palette d'un peintre du XVIIe siècle que celle d'un peintre du XVIIIe. Au siècle des Lumières, les nouveautés dans le domaine des pigments sont nombreuses, et les vieilles recettes d'atelier pour choisir, broyer, lier et poser les couleurs sont concurrencées ou perturbées par des pratiques nouvelles, différentes d'un atelier à l'autre. En outre, les découvertes de Newton et la mise en valeur du spectre à la fin du siècle précédent transforment progressivement l'ordre des couleurs [...]. À la fin du XVIIIe siècle, l'univers des couleurs n'est plus du tout ce qu'il était en son début. (109)

La science et l'art, la compréhension raisonnée et les sentiments, tout est entremêlé. L'un des grands projets de Diderot est de nous aider à apprécier ce fait qu'il sent et comprend si vivement. Diderot adore la couleur, le clair-obscur et les effets de la lumière et Pastoureau explique que l'effet du clair-obscur et des couleurs sur le spectateur du 18e siècle est viscéralement différent de ce dont on fait l'expérience aujourd'hui. Nos sources d'illumination ne touchent pas la toile comme au 18e siècle, par exemple. Dans « Le travail du temps » on trouve une des discussions offertes qui souligne une différence qui nous aide à comprendre l'extase que Diderot peint poétiquement. Pastoureau explique les difficultés liées au maintien et à la restauration : « les grands peintres savent très bien que leurs pigments vont évoluer, que leurs couleurs vont se transformer » (*Les couleurs de nos souvenirs*, 116-117). Il parle de nos « conditions d'éclairage très différentes de celles qu'ont connues les sociétés antérieures au [18e] siècle ... » qui « produits par des flammes ... font bouger les formes et les couleurs ... les animes, les font vibrer, les rendent même cinétiques » (117). Il faut comprendre la

⁴⁷ Michel Pastoureau, *Les couleurs de nos souvenirs* (Paris : Éditions du Seuil, 2010).

profondeur de cet effet sur Diderot, cet homme convaincu que la vision est de loin le sens le plus important chez l'être humain.⁴⁸

Diderot parle des couleurs dans tous ses *Salons* ; il s'en émerveille. Il décrit aussi les techniques variées (et leurs effets) qu'emploient les artistes. Dans ses *Essais sur la peinture*, Diderot fait la distinction entre le « protocolier en peinture, si humble serviteur de l'arc-en-ciel-ciel » qui ne fait rien qu'on ne puisse prédire n'ayant vu qu'un petit coin de son tableau et les génies coloristes Vernet et Chardin (« Mes petites idées sur la couleur », 182). Ces maîtres ont leur « intrépide pinceau [qui] se plaît à entremêler avec la plus grande hardiesse, la plus grande variété et l'harmonie la plus soutenue, toutes les couleurs de la nature avec toutes leurs nuances. » Les « protocoliers » suivent les règles ; ils ne les surpassent pas. Leurs tableaux n'offrent que de la technique et aucune teinte de magie.

L'épaisseur de la peinture, la manière dont une scène est composée et celle par laquelle ses parties s'entremêlent, la position des choses sur la toile etc., tous ces aspects sont — comme le sont les couleurs — des sources possibles d'admiration que l'œuvre peut susciter. Le génie technicien apporte de la magie précisément en ce que les effets rendus ont capturé sur la toile sa vision frémissante dans l'instant de la peinture et ils ont excité l'imagination du spectateur.

Rappelons-nous que cette vision est un amalgame d'expériences, de sentiments et de souvenirs

⁴⁸ On remarque que vers la fin de sa carrière Diderot s'est annoncé mystifié et impressionné par le cas de Mlle Mélanie de Salignac. Il décrit cette jeune femme dans « L'Addition à la lettre précédente » qui suit d'une trentaine d'années ses *Lettres sur les aveugles à l'usage de ceux qui voit*. La fille, « privé[e] de la vue presque en naissant » arrivait (111) à « figur[er] la couleur dans sa tête sans colorer » (103). Une explication compatible avec le matérialisme sera déterminable. Notons qu'il y a de grandes différences entre les aptitudes par lesquelles les êtres humains aperçoivent et apprécient le monde. Diderot avait toujours défendu les liens entre la vision et la couleur (et reconnaissant le manque de vision comme une bizarrerie naturelle qui nous aide à mieux comprendre la relation entre l'être humain et le monde). Néanmoins, il arrive à considérer que la couleur pourrait se faire sentir autrement que par la vue.

d'un génie qui ressent très profondément, viscéralement, le toucher de la nature. Quand la technique est magique, la possibilité de la communication d'une splendeur qui provoque une expérience plus admirable que celle de la nature originale se produit.

Le génie de manière ou de technique ne sera jamais absolu. Diderot voit et décrit des œuvres de génie de plusieurs sortes et de plusieurs niveaux. On pense au petit commentaire sur *Une Tempête avec le naufrage d'un vaisseau* de Vernet (artiste que Diderot a beaucoup loué pendant des années). Les cinq points d'exclamation indiquent l'effet de l'œuvre sur notre critique :

C'est encore un chef-d'œuvre de M. Vernet. [...] Il règne dans tout ce tableau un certain air humide qui prouve qu'en peinture chaque genre a sa magie propre pour rendre la nature dans tous ses points de vérité. (Quel ciel ! quelles eaux ! quelles roches ! quelle profondeur ! Comme cette lumière éclaire les eaux ! [...] Il se répète un peu dans ses scènes de naufrage : même figures, monotonie d'attitude et de situations. Perdu dans les petits sujets ; alors paysages sans âme et sans vérité, arbres sans tons ni nuances.)
(*Salon de 1771*, 414 - 415)

On tire notre deuxième exemple du *Salon de 1769* où Diderot se trouve devant un tableau de Chardin. Ayant établi que « Chardin est entre la nature et l'art, [qu']il relègue les autres à l'imitation au troisième rang », Diderot continue à parler de l'œuvre devant laquelle il se trouve (*Les Attributs des arts et les récompenses qui leur sont accordées*) :

Il n'y a rien en lui qui sente la palette. C'est une harmonie au-delà de laquelle on ne songe pas à désirer ; elle serpente imperceptiblement dans sa composition, toute sous chaque partie de l'étendue de sa toile ; c'est comme les théologiens disent de l'esprit, sensible dans le tout et secrète en chaque point. Mais comme il faut être juste, c'est-à-dire sincère avec soi-même, le Mercure, symbole de la sculpture, m'en a semblé d'un dessin un peu maigre, tant soit peu trop clair et trop dominant sur le reste ; il ne fait pas toute l'illusion possible. [...] C'est que [...] qu'en sus le dessin de cette figure n'est pas pur. Chardon est un vieux magicien à qui l'âge n'a pas encore ôté sa baguette (390)

À l'âge de presque 70 ans, Chardin continue à fabriquer des œuvres magiques.⁴⁹ Splendide et inspirante, toute œuvre a quand même ses fautes.

Diderot est convaincu que chaque artiste et chaque œuvre peut avoir ses « ratés ».

Considérons un extrait du *Salon de 1765* alors que Diderot et Grimm discutent d'un tableau de Fragonard. La parole est à Grimm qui se montre conscient de ce qu'illustre le rêve que Diderot vient de lui raconter :

vous en avez fait un beau rêve et Fragonard un beau tableau. Il a toute la magie, toute l'intelligence et toute la machine pittoresque. La partie idéale est sublime dans cet artiste à qui il ne manque qu'une couleur plus vraie et une perfection technique que le temps et l'expérience peuvent lui donner.
(« L'Antre de Platon », 161)

Une œuvre de génie peut avoir ses imperfections. Cela n'empêche pas qu'elle soit sublime, qu'elle communique la vision éblouissante de l'artiste. En parlant de Vernet Diderot remarque : « Mais si vous aviez un peu plus fréquenté l'artiste, il vous aurait peut-être appris à voir dans la nature ce que vous n'y voyez pas » (*Salon de 1767*, 275). Les perfections des œuvres de génie nous apprennent des choses intéressantes qui ne seront pas nécessairement surpassées ni contredites par leurs imperfections.

Quand l'artiste communique ce qui l'a touché, l'œuvre peut être qualifiée de génie. Le maître se connaît, il sait ce que sont *ses* manières, *ses* couleurs et *ses* outils. De plus, se connaissant, il sait ce qu'il peut choisir comme sujet s'il veut produire une œuvre splendide. Diderot insiste sur le fait qu'on ne peut pas contraindre le génie. Il faut laisser au maître le choix du sujet, du style, de la manière ou de la technique. Quand on ordonne une peinture

⁴⁹ Remarquons que Diderot se permet de parler de la « baguette » du magicien. On verra que la sorte de magie que Diderot reconnaît est tout à fait matérialiste. La baguette ne peut que représenter des faits que la science et la philosophie pourront expliquer.

spécifique à l'artiste, on l'empêche de créer d'après sa propre imagination — on étouffe le génie et la possibilité de l'œuvre sublime. C'est une position sur laquelle Diderot insiste : « Je ne prétends point donner des règles au génie. Je dis à l'artiste, Faites ces choses, comme je lui dirais : Si vous voulez peindre, ayez d'abord une toile » (*Pensées détachées sur la peinture*, 455) On ne restreint pas le peintre de génie ; on l'invite à peindre.

L'œuvre de génie est donc un tableau qui rend de façon *sublime* l'imagination que l'artiste a adoptée comme modèle après avoir été viscéralement, profondément, touché par la portion de la nature qu'il peint en fonction de ses aptitudes, de son expérience et de ses goûts personnels. La peinture est sa manière de communiquer, une traduction concrète et visuelle qu'il partage avec nous dans un effort pour nous faire comprendre sa vision intérieure. Franchement, l'artiste veut que l'œuvre incite dans le spectateur la même sorte de vibrations des fibres sensibles qui l'ont fait trembler. La complexité des vibrations corporelles accumulées par l'artiste de génie croît à partir des sensations originales ressenties en considérant la scène peinte et les images et souvenirs que les sensations originales ont réveillés. C'est cela que l'artiste essaie de communiquer. À l'aide de ses talents manuels, sa technique, sa manière et son choix d'outils, le maître rend l'œuvre qui paraît surpasser la beauté de la nature, qui partage une expérience plus émouvante que n'aurait pu le produire le simple ou seul instant de la nature sur laquelle la peinture paraît être basée.

En contemplant n'importe quelle scène capturée dans une œuvre de génie, on pense voir ou sentir une beauté plus énorme que celle produite par la scène originale. Comment est-ce que cela peut arriver s'il n'existe pas de niveau platonique idéal dans la réalité ? Nous avons déjà notre réponse préliminaire : ce que peint l'artiste est une compilation de ses images mentales.

Il combine les plus touchantes et les plus excitantes. Grâce à elles, l'artiste produit une vision peinte qui paraît être en plusieurs de ses parties plus belle que ne l'est la nature. On voit, on sent, on comprend sa vision et on est ébloui. Le peintre n'a rien créé *ex nihilo* ou hors de la nature. Il nous a simplement fait sentir dans une seule expérience les plus beaux aspects collectionnés d'un carré de la nature.

Qu'est-ce le beau ? Diderot fournit sa réponse ; il le fait de deux façons, en fournissant une définition et en offrant un modèle représentatif du beau. Diderot discute du beau comme objet, le définissant, dans son article sur le beau de l'*Encyclopédie*. Mais il nous fait voir ce sujet, en nous offrant l'expérience du beau dans les *Salons* où il évoque la beauté visuelle par son écriture : « Ce n'est pas dans la nature seulement, c'est sur les arbres, c'est sur les eaux de Vernet, c'est sur les collines de Louthembourg que le clair de la lune est beau » (*Essais sur la peinture*, 186). Au début de ce travail nous avons reconnu que, à la différence de Du Bos, Diderot rejette l'existence de la beauté en elle-même. Alors, quelle explication matérialiste du beau nous offre notre philosophe ? La métaphysique de la beauté a déjà été beaucoup étudiée. La position de Diderot se distingue par sa simplicité confondante.⁵⁰

Diderot définit ainsi la beauté :

c'est la puissance ou faculté d'exciter en nous la perception de rapports agréables. J'ai dit *agréables*, pour me confirmer à l'acceptation générale & commune du terme *beauté* : mais je crois que, philosophiquement parlant,

⁵⁰ On remarque un commentaire du philosophe qui décrit la nature en tant que « grand individu ; c'est le tout » (*Rêve de d'Alembert*, 104). Ce tout est dans un état constant de *flux* et notre perception là-dedans est expliquée avec l'analogie de l'*araignée*. On comprend comment le rapport-même est beau d'après Diderot qui décrit, « [l]a nature en son entier est pullulement de vie, les formes y apparaissent et disparaissent sans fin, créant à chaque instant de nouvelles configurations sans ordre ni sens » (*Le rêve de d'Alembert*, 39). On y voit la beauté et on comprend. Autrement dit, on aperçoit des rapports et on voit de la beauté dans la connexité.

tout ce qui peut exciter en nous la perception de rapports, est beau.
*Voyez l'article **Beau**. (L'Encyclopédie, « Beauté », 2:182)*

Il ajoute que « beau » ne s'applique ni à l'odorat ni au goût. On a l'impression que, d'après lui, le concept incorpore ces sensations qui nous font frissonner, qui rendent de la chaleur. Le beau plaît, c'est une affaire de rapports. Tout cela s'harmonise avec notre discussion de l'artiste, de la nature et de l'œuvre.

Diderot analyse cette notion de *rapports* :

Le rapport en général est une opération de l'entendement, qui considère soit un être, soit une qualité en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité. Exemple : quand je dis que Pierre est un *bon père*, je considère en lui une qualité qui suppose l'existence d'une autre, celle de fils ; & ainsi des autres rapports, tels qu'ils puissent être. D'où il s'ensuit que le rapport ne soit que dans notre entendement [...]. (*L'Encyclopédie*, « Beau », 2 : 178)

La manière dont on aperçoit les groupements des choses et donc la façon dont elles nous touchent nous fait sentir la beauté ou son absence. (Remarquons que cette perception est modelée par nos expériences, notre culture, notre vie etc.) La beauté n'a point d'existence indépendamment des observateurs. Il n'y a pas de teinture de beauté saupoudrée à chaque chose qui nous ferait sentir sa présence quand on l'aperçoit. Chacun d'entre nous sent et se rend compte des choses qui sont en rapport de façon qu'elles nous touchent agréablement. Il n'y aura pas toujours d'accord au sujet de la beauté. On peut préférer un Vernet ou un Greuze. Plus important est le corollaire qu'on tire des deux passages cités ci-dessus : la collection de choses qui comprennent les rapports dont l'artiste fait l'expérience ne sera pas celle que sent le spectateur. Nous avons parlé de la complexité de l'amalgame imaginé qui forme le modèle premier de l'artiste. Ce n'est que lui qui en fera l'expérience.

La beauté que sent et que peint l'artiste n'est pas celle que voit le spectateur. Chacun a ses images mentales propres et distinctes. Cela ne devrait pas surprendre, car dans le monde que décrit Diderot il n'y a jamais deux fois la même chose. Diderot en est convaincu et nous explique que « les philosophes disent que deux causes diverses ne peuvent produire un effet identique ; et s'il y a un axiome dans la science qui soit vrai, c'est celui-là [...] c'est la pauvreté de langue qui occasionne cette apparence d'identité [...] » (*Salon de 1767*, 311). On ne voit ni ne pense ce que voit ou pense une autre personne. L'artiste de génie peut peindre et vouloir partager son œuvre splendide, mais nous venons de reconnaître que le spectateur ne sent ni ne voit pas précisément ce que sent et voit l'artiste. Quelle est, alors, la relation entre le spectateur et la peinture de génie ? Afin de répondre à cette question, il faut qu'on comprenne ce qu'est un spectateur, ce qu'il fait en observant.

En considérant la nature du spectateur, on verra ce que Diderot en dit et ce qu'il modèle en tant qu'artiste écrivain des *Salons*. On considérera aussi ce qu'on peut ajouter à la discussion étant données les positions pertinentes que notre philosophe défend dans son œuvre. Finalement, on se demandera si la réussite du tableau dépend du spectateur.

4 Le rôle du spectateur

Nous avons devant nous l'œuvre de génie peinte par le maître, l'œuvre qui nous paraît surpasser en beauté celle de la nature inspiratrice qu'elle est supposée représenter. Un aparté au sujet des mots et donc des concepts qu'on utilise dans cette discussion sera importante. Il s'agit de la distinction signalée par les termes « transcendant » et « magie ». Les deux sont apparus au fil de ce travail. Qu'est ce qui est communiqué quand on parle de la « transcendance » inspirée par une œuvre ou de sa « magie » qui nous touche ?

La suggestion qu'une œuvre confie une expérience transcendante n'est pas inconnue au 18^e siècle. Charles Batteux parle du « modèle idéal supérieur à tout qui est » et de la « sphère à laquelle les arts nous élèvent » (145 et 132). Quand on parle de l'expérience transcendante qu'une œuvre occasionne, il faut se demander si on utilise le terme avec les nuances que Batteux y voit. Diderot ne se sert jamais du terme « transcendant » dans les *Salons*. Il ne l'utilise qu'une seule fois dans *l'Encyclopédie*, dans son article « Encyclopédie » où il juxtapose le « génie transcendant » à « un imbécile ». Cet emploi du mot aide à signaler l'un des deux extrêmes d'une échelle graduée d'acuité mentale. Diderot reconnaît que le terme est lié aux notions spirituelles et donc des choses prétendues qui n'existent pas. Alors, quand il identifie l'effet magnifique et inattendue d'une œuvre, Diderot ne parle pas de sa « transcendance ». Il évite les connotations associées au terme en parlant de la magie de l'artiste et de son œuvre. Diderot rejette la notion de la transcendance à cause de ses nuances inhérentes. Si, en discutant de la théorie diderotienne, on adopte un usage purement matérialiste du terme, il faut expliquer clairement ce qu'on fait, car ces nuances sont bien établies.

Diderot parle de la *magie*, non pas celle du sorcier ou du devin mais celle du prestidigitateur. Les machinations de ce dernier paraissent « magiques » en ce que, quand on ne connaît pas ses astuces mécaniques, on se sent ébloui par son art, à ce moment incapable de l'expliquer. On sait qu'il n'y a aucune vraie magie qui fait apparaître — *ex nihilo* — de la beauté nouvelle supplémentaire ; on sait que l'artiste ne peut avoir aucun recours à des niveaux spirituels ou immatériels. Tout s'explique en termes empiriques et matérialistes.

Insistons alors que l'effet de l'œuvre géniale sur nous, les spectateurs, est de *sembler* dépasser en beauté la nature. Si Diderot nie la possibilité d'une vraie expérience transcendante, il ne nie pas la possibilité que le spectateur se sente transporté par son expérience d'une œuvre. On peut être transporté dans ou par l'imagination. C'est pour cette raison que parler de la transcendance dans le contexte diderotien réussit à communiquer la profondeur de l'effet senti *quand on souligne qu'on utilise le terme dépourvu de tout sens idéaliste*. Remarquons qu'en faisant cela on ne fait que ce que fait Diderot en adoptant un sens strictement matérialiste de « magie ». Cependant, n'oublions pas que notre philosophe utilise des notions liées à la religion en décrivant les maîtres et leurs œuvres. Par exemple, il loue « la touche [...] spirituelle » de Vernet (*Salon de 1763*, 88).

Pour Diderot, l'effet éblouissant qu'on ressent devant une œuvre de génie est grâce à la magie et les machinations que nous ne comprenons pas, mais qui sont explicables scientifiquement. La magie n'est pas contraire à l'empirisme ni au matérialisme. Si, en parlant des idées de Diderot, on parle de l'effet transcendante d'une œuvre, on parle d'un effet purement matérialiste, c'est à dire « magique ».

La peinture transcendante, œuvre d'un magicien, présente alors l'image d'une

compilation d'expériences sensibles que l'artiste a recomposées dans son imagination. L'œuvre contient et nous présente la possibilité de faire une expérience fantastique. C'est précisément cet effet que Diderot nous offre avec ses *Salons* poétiques et philosophiques : il cherche à nous communiquer la splendeur de son expérience aux Salons. Par exemple dans la « promenade Vernet », Diderot maintient une longue analogie afin de nous communiquer, de nous partager, l'effet des Vernets et de la nature.⁵¹ Le résultat est splendide. Quand, à la fin, Diderot annonce « j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'au présent ; que je m'étais supposé devant la nature, et l'illusion est bien facile ; et tout à coup je me suis retrouvé de la campagne, au Salon », il nous divulgue avoir peint poétiquement une très belle analogie (*Salon de 1767*, 314). Cette analogie, d'ailleurs, est efficace. L'interlocuteur du Salon est surpris, comme l'est le lecteur de n'importe quel siècle. Diderot, artiste, utilise l'analogie afin de partager les idées qu'il a formulées au sujet de la peinture qui surpasse - où qui égale - en beauté la nature qu'elle représente.

Dans son *L'analogie chez Diderot* Radhouane Briki remarque, « chez Diderot, la philosophie forme plus de nuages qu'elle n'en dissipe, le statut du philosophe n'est pas livré de façon définitive ; il se construit au fur et à mesure de l'élaboration de la pensée. Et la philosophie elle-même n'est-elle pas un exercice dramatique de la pensée ? Le parcours analogique fait partie de l'ensemble du parcours initiatique du philosophe » (92).⁵² Briki cible *Le Rêve de d'Alembert* et les *Pensées sur l'interprétation de la nature* (que nous avons indiqués liés aux *Salons*). Ce qu'il dit s'applique à la Promenade Vernet ; Diderot utilise l'analogie, à plusieurs

⁵¹ Il s'agit de l'une des parties la plus riche artistiquement et philosophiquement du *Salon de 1767* (272-326). Ce *Salon* est une vraie perle.

⁵² Radhouane Briki, *L'analogie chez Diderot* (Paris : l'Harmattan, 2016).

niveaux d'ailleurs, afin de communiquer l'effet des œuvres et de nous faire atteindre les connaissances facilitées par ces oeuvres. Diderot peint avec les mots.

Jusqu'à présent dans notre discussion, comme dans celles des *Salons*, il y a toujours eu un spectateur lecteur ou observateur. L'idée implicite de l'observateur a hanté notre conception de l'artiste, la nature et la peinture. Il ne serait pas possible de discuter de l'art sans inclure le spectateur et nous l'avons souvent mentionné. Maintenant il faut qu'on considère sa nature et son importance. Il faut déterminer si la présence du spectateur produit ou influence la transcendance apparente de l'œuvre. Le spectateur est-il un élément essentiel de la magie (spécifiquement, de l'*effet* transcendant) d'une oeuvre ? Oui, il l'est. Sans spectateur, l'oeuvre ne pourrait pas effectuer sa magie. L'analyse offerte par Diderot et ce qu'il modèle dans son rôle de critique (et alors de spectateur) au fil des *Salons*, en plus de ce qu'on en déduit, confirmeront notre réponse. Très tôt dans l'écriture de ses *Salons*, Diderot identifie trois catégories d'observateurs (mes italiques) :

Les gens du monde jettent un regard dédaigneux et distrait sur les grandes compositions, et ne sont arrêtés que par les portraits dont ils ont les originaux présents.

L'homme de lettres fait tout le contraire. Passant rapidement devant les portraits, les grandes compositions fixent son attention.

Le peuple regarde tout, et ne s'entend rien. (*Salon de 1763*, 71)

Ces groupes indiqués, Diderot se proclame amateur de leurs discours et il analyse les trois positions. On comprend que le philosophe fait la distinction entre ceux qui sont prêts à être vraiment touchés par la peinture — avec qui le peintre arrive à communiquer — et ceux qui ne voient, ne sentent ou ne comprennent vraiment pas. Ces derniers sont aux Salons pour d'autres choses ; ils pourraient apprendre à être de « vrais spectateurs », mais ils ne le sont pas encore.

L'homme de lettres, c'est notre homme.⁵³ Le spectateur cloué devant une œuvre, qui fait une expérience corporelle et intellectuelle, sentira l'effet transcendant d'une œuvre de génie. Il sera ébloui par la représentation picturale qui semble dépasser l'effet que la nature aurait pu exciter.

Très tôt dans ses discussions sur la peinture Diderot spécifie *qui* comprendra. Cependant, il ne précise pas encore l'importance essentielle de la nature du spectateur en ce qui concerne le succès de l'œuvre. Diderot enrichit la notion assez vague de « l'homme de lettres » qui, seule, ne précise rien du tout sauf une prédilection intellectuelle et alors une familiarité avec la pensée et la méthode de l'analyse des choses intéressantes.

Arrivé au *Salon de 1765* (le quatrième) Diderot prône les mérites du jeune Loucherbourg, spécifiquement de ses tableaux *Une Mâtinée après la pluie* et *Un Commencement d'orage du soleil au couchant* (150). Après avoir noté sa belle lumière, Diderot remarque que l'effet du premier tableau est « difficile à sentir quand on n'a pas habité à la campagne. [Qu'il] faut y avoir vu le matin le ciel nébuleux et grisâtre, cette tristesse de l'atmosphère [... qu'il] faut se rappeler. » Le philosophe tel un poète nous peint les idées qu'il a lui-même (que cette peinture arrive à évoquer, à faire vibrer, en lui). Diderot partage l'effet pénétrant — à la fois émotionnel et rationnel — du deuxième tableau :

Celui qui n'a pas vu le ciel s'obscurcir à l'approche de l'orage, les bestiaux revenir des champs, les nuages s'assembler, une lumière rougeâtre et faible éclairer le haut des maisons ; celui qui n'a pas vu le paysan se renfermer dans sa chaumière et qui n'a pas entendu les volets des maisons se fermer de tout côté avec bruit ; celui qui n'a pas senti l'horreur, le silence, et

⁵³ Dans le sens utilisé par Diderot en parlant de Greuze, c'est celui qui fait avec élan ce dont on se concerne : « [v]oici votre peintre et le mien » (une version de l'épithète fameuse, du *Salon de 1765*, 132).

la solitude de cet instant s'établir subitement dans tout un hameau n'entend rien au *Commencement d'orage* de Loucherbourg. (150)

Les analyses des deux tableaux de Loucherbourg nous aident à comprendre que l'expérience de la vie, dans la nature, peut être nécessaire afin de se trouver affecté par une œuvre, afin d'entendre ce que veut communiquer l'artiste.⁵⁴ L'éducation de l'homme de lettres ne servira à rien si elle ne s'accompagne pas d'expériences senties.⁵⁵ S'il est penseur expérimental, s'il a fait l'expérience de considérer d'une façon vive les idées qui lui sont offertes et s'il contient lui-même une richesse de souvenirs et d'imagination que la vision au tableau peut réveiller, le spectateur sera prêt à comprendre l'œuvre magique.

Il se peut qu'un artiste de génie nous présente une vision si splendide d'une scène avec laquelle on n'est pas très familier qu'on soit ébloui, qu'on se sente transporté par l'œuvre. L'actualisation de cette possibilité est à la fois liée à la qualité de l'œuvre et à la préparation du spectateur. Comme on le verra, l'éblouissement n'arrivera pas dans l'absence d'un observateur bien éduqué et préparé - un observateur comme Diderot lui-même. Encore plus splendides que les œuvres discutées ci-dessus du jeune Loucherbourg, celles de Vernet provoquent l'enthousiasme de Diderot pendant plusieurs pages dans son *Salon de 1767*

⁵⁴ On consulte Pierre Hartmann et on remarque ici un point important qui a peut-être échappé à Hartmann qui constate que Diderot doit son appréciation de la nature à l'artiste divin. Hartmann paraît ne pas considérer qu'il faut avoir une connaissance avec le sujet dépeint afin de se faire « transporter » comme l'est Diderot. De plus, il ignore la pluralité d'aperçus de la nature au fil des *Salons*. L'analyse de Hartmann est fautive : l'artiste n'est pas un dieu, l'artiste n'a pas de vision transcendante et l'expérience de la nature dont parle Diderot (avec tant d'éloquence, d'ailleurs) ne s'enracine ni exclusivement ni originalement dans ses observations des œuvres peintes. Pierre Hartmann, « Nature normative et sentiment de la nature dans les *Salons* », *Dix-huitième siècle* 1, n° 45 (2013) : 379-396.

⁵⁵ En disant cela on ne nie pas que l'éducation de l'homme de lettres puisse l'encourager à faire des expériences. Mais ce que décrit Diderot indique l'importance d'une accumulation d'expériences diverses et profondes. Cette gamme d'expériences ne viendra pas uniquement d'une éducation scolaire.

(272-326). Les peintures de Vernet inspirent des rêveries fantastiques. Comme nous venons de le voir, il n'est pas toujours nécessaire d'avoir déjà fait l'expérience exacte afin de comprendre ce que communique l'artiste. Il faut, tout de même, être préparé. En lisant Diderot on se dit que ce n'est qu'un être inspiré comme lui qui aurait pu se mettre à vibrer, qui aurait pu être inspiré de cette manière grâce aux œuvres de Vernet.

L'observateur doit avoir une connaissance de ce qu'il voit (ou de la sorte de chose vue) afin de pouvoir sentir et comprendre ce que lui offre l'artiste. Le degré de compétence de l'artiste est lié au degré de préparation du spectateur. « Et puis l'artiste n'a-t-il aucun droit à compter sur mon imagination ? » demande Diderot (*Pensées détachées sur la peinture*, 465). La réponse est « Oui ! » La peinture est une communication : en peignant, l'artiste compte sur la préparation du spectateur qui est effectivement le « récepteur », si on lui applique ce bon terme. Le peintre saura que ceux qui ne se font pas réveiller, ceux qui ne viennent aux salons que pour se faire voir ou pour chercher les portraits de leurs proches, ne comprendront pas ce qu'il leur offre.

Le spectateur doit être préparé en ayant une plénitude d'expériences. Mais les expériences seules ne suffiront pas. Il faut aussi que l'observateur puisse comprendre comment fonctionne la communication de l'artiste. Un tableau nous parle, il nous touche en créant un nouveau rapport immédiat avec ce qu'il représente - avec la vision, le modèle imaginé par l'artiste. Cette vision est une représentation intérieure de la nature qui a touché l'artiste. Diderot est inspiré par une œuvre de Chardin : « Ô Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette ; c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau, et que tu attaches sur la toile » (*Salon de 1763*, 82). L'artiste

communique ses sentiments, sa vision, à l'aide des matériaux qu'il utilise. On comprend cette communication lorsqu'un tableau nous touche et nous fait trembler.

Le langage visuel de la peinture est un analogue de notre compréhension enfantine — une communication sensuelle, un lien entre la chose sentée et celui qui sent. Et ce lien ontologique au monde, on risque de l'avoir perdu. L'amateur de la peinture doit soit retenir, soit réapprendre ce rapport au monde. Il doit sauver l'enfant qu'il est, l'enfant qui en grandissant a appris à supplanter sa relation sensuelle et émotive directe avec le monde par la médiation des mots. L'enfant qui devient homme risque d'oublier et même de perdre connaissance de ses expériences enfantines. Ce sont ces souvenirs, ces images mentales, que conservent l'artiste et le philosophe ; l'amateur doit regagner sa perspective enfantine. De cette manière, l'observateur de l'œuvre sentira et comprendra pleinement ce que l'artiste lui présente. Ce qu'il faut au spectateur de la peinture de génie, c'est retenir son aptitude à l'émerveillement en même temps qu'il emploie ses pouvoirs de raisonnement adulte (qui sont souvent facilités par l'expression linguistique).⁵⁶ Le vrai spectateur possède une faculté d'imagination robuste sur laquelle l'artiste peut compter.

À la dernière page des *Essais sur la peinture* Diderot parle de la nécessité de l'expérience et l'étude, « voilà les préliminaires et de celui qui fait et de celui qui juge ; j'exige ensuite de la sensibilité » (234). Pour bien comprendre une œuvre, il faut de la rationalité et de la sensibilité — un équilibre entre l'observation froide et tranquille et l'ivresse de la sensation.

L'observateur qui comprend l'œuvre transcendante est un homme d'intellect et d'esprit, c'est

⁵⁶ Le génie ne pense pas toujours verbalement. Souvenons-nous encore du *Rêve de d'Alembert*. Souvenons-nous que le génie, comme le philosophe, arrive à s'échapper des contraintes des mots et de retrouver les pensées non-verbales.

un individu qui communique sur un plan linguistique et émotionnel. L'observateur idéal partage plusieurs traits avec l'artiste de génie.

Rappelons-nous que la verve de l'artiste est l'élan génératif élargi. L'artiste en est imbu. Le spectateur idéal l'est aussi. Alors, explique Kremer, la présence des éléments « feu, liberté et chaleur se mêlent » avec la verve qui est « prise comme équivalente de l'âme de l'artiste » (222). Ces attributs se manifestent chez l'artiste de génie et le spectateur avec qui ce maître pourra communiquer :

Chacun de ces quatre éléments (verve, feu, liberté, rapidité) se pense à la fois sur le plan de la création et de la réception : la chaleur est à la fois celle de la création et de l'admiration ; la liberté n'est pas seulement celle de l'imagination de l'artiste mais aussi du spectateur dont Diderot dit qu'elle est « à l'aise » ; enfin la rapidité concerne explicitement l'exécution, par la plume ou le crayon, du dessin, mais elle désigne aussi le moment où le spectateur, comme Diderot, s'enflamme devant le dessin de Greuze. (222)

La lecture de Kremer est solide. Elle offre une analyse des caractéristiques individuelles de la verve. Son travail permet qu'on les identifie non pas seulement dans les œuvres décrites par Diderot, mais dans ses propres réactions aux œuvres (les réactions qui sont infusées dans ses *Salons*). Le spectateur sensible à la verve est capable d'être touché par l'œuvre de génie ; il comprend ce que communique l'artiste. Diderot insiste sur la différence entre la vision géniale et celle de l'homme commun : « Quelle différence [...] du génie et du sens commun ; de l'homme tranquille et de l'homme passionné » (*Salon de 1767*, 301). Celui qui a de la verve s'inspire et sera inspiré.

La verve est une caractéristique essentielle du génie, mais elle n'est pas la seule ni la plus importante. C'est une aptitude sensible alors que l'abstraction matérielle, une autre caractéristique du génie, est plutôt rationnelle. La compréhension des idées que l'artiste

pourrait vouloir partager combine la raison et la sensibilité. Compréhension, raison, sensibilité — toutes sont formatrices du génie. Entre l'artiste de génie et le spectateur idéal est transmise la vision imaginée. La communication s'effectue au moyen d'une œuvre qui fait vibrer les nerfs optiques et qui réveille de nouveau les souvenirs et l'imagination du spectateur. L'expérience se complique grâce à l'addition des pensées et de l'enthousiasme. L'effet peut être explosif et frappant. Il peut dépasser largement ce qu'aurait incité la vue seule de la scène originale, la scène ayant inspiré l'œuvre dont on parle. Pour faire court : le spectateur bien préparé, l'artiste arrive à communiquer sa vision.

La peinture de génie transmet sa splendeur brillante. Elle transmet l'impression d'une beauté qui surpasse celle que la chose naturelle, inspiratrice originale de l'œuvre, n'aurait pas excité pour le spectateur. L'affaire reste purement matérielle. C'est-à-dire que la combinaison des choses qui touchent aux sens du spectateur lui partagent (littéralement) l'impression (la sensation et puis la vision imaginée) d'une beauté qu'il ne voit ni ne verra pas ailleurs. C'est une nouvelle expérience tout à fait matérielle qui, pour le spectateur, semble transcendante. Le maître la lui transmet en la traduisant de son imagination riche et artistique. Grâce à l'œuvre, le spectateur jouit d'une vision surpassant celle qu'il est capable de se donner lui-même.

Cependant, pour le peintre, l'œuvre n'est pas transcendante, elle ne représente pas de beauté encore plus splendide que celle de la nature qui a été son origine. Le peintre a fait l'expérience (ou la collection de plusieurs expériences) de son sujet, il en a été touché à sa façon. Le maître visionnaire partage le complexe qui est sa vision, son expérience. En reculant devant son œuvre et en la regardant, le peintre ne verra, ne ressentira, pas de beauté plus grande que celle de la nature. Sa peinture ne peut pas lui rendre cette expérience. L'artiste, c'est le magicien.

C'est lui qui organise la vision imaginaire qui sert de modèle de la peinture magique. Il peut bien admirer la splendeur de son œuvre, mais pour que la beauté lui donne une expérience transcendante, qu'elle ait sa magie, il faudrait qu'elle dépasse ce que représente l'œuvre. Et l'œuvre représente la vision qui existe dans l'imagination du peintre. C'est lui qui a imaginé la beauté sublime, vision qui est alors représentée et sentie par le spectateur comme transcendante.⁵⁷ Le spectateur n'aurait jamais recours à la représentation qui est le modèle premier, l'amalgame imaginé de l'artiste. De la perspective du peintre, l'œuvre peinte ne représente pas vraiment la seule scène qui l'a inspirée. D'après le peintre, la beauté de l'œuvre ne dépasse pas celle de la scène de la nature qu'elle paraît représenter. D'ailleurs, elle ne représente pas une seule vue, mais une compilation imaginée que la seule vue (dans un instant de verve) a inspiré.

Notre réponse n'est pas qu'un jeu sémantique. La nature vue, la vision imaginée de l'artiste, le modèle premier de l'artiste, l'œuvre et ce dont le spectateur fait l'expérience — toutes ces choses confirment notre conclusion. La peinture ne représente pas pour l'artiste ce qu'elle représente pour le spectateur. L'artiste a son modèle premier ; l'œuvre en est une copie. Pour l'artiste, l'œuvre est mais ne représente pas ce que le spectateur identifiera comme *la scène naturelle peinte* ; l'œuvre représente son modèle intérieur, l'amalgame inspiré. C'est le spectateur qui est touché par l'œuvre et qui la voit comme représentation d'une scène dans le monde. Le tableau peut alors faire semblant de dépasser en beauté la scène qu'il doit

⁵⁷ Le terme « sublime » ne se retrouve pas uniquement, chez Diderot, dans le sens que lui donne Edmond Burke. Burke contraste le beau des petites choses avec le sublime des choses immenses qui produisent un sentiment de terreur, ou d'étonnement. À voir : Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, éd. James T. Bolton (Oxford : Basil Blackwell, 1958).

représenter vis-à-vis du spectateur. Ce dernier regarde la scène originale et se dit que la peinture est encore plus belle. Pour l'artiste, la peinture ne représente pas la scène originale, c'est-à-dire la scène devant laquelle il a senti le premier élan de sa verve créatrice. La scène qui provoque l'artiste de génie n'est pas le modèle qu'il peint. Faute de spectateur (bien préparé à voir et à comprendre), l'œuvre de génie ne surpasse pas la beauté naturelle.

Comment réconcilier ce dont on parle et la notion de la beauté que défend Diderot ? Est-ce le beau communiqué par l'artiste le beau senti par le spectateur ? Que sentent l'artiste et le spectateur en faisant, chacun de leur côté, leur propre expérience du beau ?

Souvenons-nous de la notion du beau comme rapport que défend Diderot. Dans son article « Beau » de *L'Encyclopédie*, il explique que le beau absolu n'existe pas. « La perception des rapports est donc le fondement du *beau* ; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différents, qui tous n'indiquent que différentes sortes de *beau* » (2 : 179). Quand on parle de la beauté d'une scène, ou d'une peinture, c'est un reflet d'une sorte de bouquet d'expériences et de souvenirs liés qui nous affecte d'une telle façon qu'il est qualifié de *beau*. C'est une affaire de rapports sentis, compris et exprimés.

L'amalgame qui fait le beau pour l'artiste ne sera pas celui qui rend le beau pour le spectateur, mais entre les deux visions il y aura des similarités et des liens. L'artiste en sera la cause, le magicien, du beau qu'apprécie le spectateur. L'artiste arrive à communiquer les rapports qu'il trouve beaux avec un autre homme qui arrive à collectionner et à ajouter à sa collection de beautés au moins quelques-unes des tiges qu'apprécie l'artiste. Le beau est communiqué, même si en visant une même œuvre l'artiste et le spectateur n'apprécient pas

exactement les mêmes rapports. Mais ce n'est que pour le spectateur que la beauté de la peinture peut effectuer une sensation qui paraît transcendante. Il est alors essentiel à l'impact de l'œuvre de génie. Ce n'est que pour le spectateur que le beau peint (les rapports du beau mis en marche par le peintre) surpasse le beau senti (les rapports amassés par ses propres expériences de la nature).

Retournons au *Salon de 1767* afin de cibler l'effet transcendant *de l'œuvre sur le spectateur*.

Diderot s'étonne devant les toiles de Vernet. Notre critique remarque que ces tableaux de Vernet sont, l'un après l'autre, « le plus beau » ; écoutons Diderot (*je souligne*) :

Mais encore une fois, il faut le voir. L'effet de ces deux lumières, ces lieux, ces nuées, ces ténèbres qui couvrent tout et laissent tout voir ; la terreur et la vérité de cette scène auguste, tout cela se sent fortement et ne se décrit point.

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que l'artiste se rappelle ces effets à deux cents lieues de la nature, et qu'il n'a de modèle présent que dans son imagination, c'est qu'il dit que la lumière fasse et la lumière est faite ; que la nuit succède au jour, et le jour aux ténèbres ; et il fait nuit, et il fait jour. C'est que son imagination aussi juste que féconde lui fournit toutes ces vérités. *C'est qu'elles sont telles que celui qui en fut spectateur froid et tranquille au bord de la mer, en est émerveillé sur sa toile; c'est qu'en effet ses compositions prêchent plus fortement la grandeur, la puissance, la majesté de nature que la Nature même.* (316-317)

Le peintre de génie est profondément impressionné ; il peint et ce qu'il peint nous frappe plus qu'on n'aurait pu être frappé par l'expérience de la scène originale naturelle. Les allusions religieuses servent à souligner l'impact des aptitudes de l'artiste de génie — il sent, il imagine et il communique au moyen de la peinture à un niveau qui surpasse les aptitudes de la norme de l'individu ordinaire. Le tableau du génie parle visuellement. Il lui faut un récepteur. C'est à ce dernier que s'attachent les rapports de beauté démontrée par l'œuvre. Le spectateur éprouve un niveau de beauté pour lui exceptionnelle ; il sent et il pense que la peinture surpasse en

beauté la nature. Dans sa lecture imaginée avec l'abbé, où les interlocuteurs se trouvent devant un Vernet, Diderot et l'abbé discutent de l'effort du spectateur qui essaye de comprendre ce que rend l'artiste :

Mais tu pleureras tout seul, sans que je sois tenté de mêler une larme aux tiennes, si je ne puis me substituer à ta place. Il faut que je m'accroche à la corde qui te tient suspendu dans les airs, ou je ne frémirai pas [...] « Ah, j'entends à présent » [...] Quoi, l'abbé ? « Je fais deux rôles, je suis double ; je suis Le Couvreur et je reste moi. C'est le moi qui frémis et souffre, et c'est le moi tout court qui a du plaisir » ... (293-294, *Salon de 1767*)⁵⁸

Si tout est réussi, grâce à l'œuvre le spectateur est amené envers là où a été l'artiste (dans le sens compliqué qui engloutit une portion de la totalité des expériences du créateur de génie). Pour le spectateur, l'expérience vient grâce à l'œuvre qui dépasse les visions, les expériences, qu'il a vécues jusqu'à ce point. Seul il ne pourrait jamais imaginer ce que l'œuvre présente. Néanmoins, ce sont ses expériences qui facilitent sa réception de l'œuvre. À l'aide de l'artiste, le spectateur arrive à élargir sa compréhension du monde. Le digne spectateur saisit la communication artistique. L'effet paraît transcendant ; il est magique.

⁵⁸ La parole de l'abbé apparaît entre guillemets. Le Couvreur était tragédienne (1692-1730), nous explique Delon dans une note (572). Diderot utilise fréquemment les poètes afin d'illustrer ce dont il parle. Ici l'art visuel et l'écrit ne se distinguent pas l'un de l'autre.

5 La magie expliquée

Tout au long des *Salons* Diderot parle des règles qui gouvernent et qui devraient gouverner la peinture. Il explique ce qu'enseigne l'Académie aux élèves et ce que font les maîtres qui s'y connaissent en tout aspect de leur métier. D'après lui il y a des manières de bien peindre et de reproduire précisément ce qu'on voit en regardant la nature. On se souvient de la distinction tripartite — portrait, genre, historique — que reconnaît notre critique : « La peinture se divise en technique et idéale, et l'une et l'autre se sous-divise en peinture en portrait, peinture de genre et peinture historique » (*Salon de 1676*, 169). Le premier est plus ou moins un travail de copiage. Le dernier implique une teinture assez grande d'imagination ; le matérialisme permet la combinaison de toutes sortes d'expériences.⁵⁹ Diderot accepte la position traditionnelle que la peinture de genre inclut presque tout sauf l'historique et le portrait : « Il me semble que la division de la peinture en peinture de genre et peinture d'histoire est sensée, mais je voudrais qu'on eût un peu plus consulté la nature des choses dans cette division » (*Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*, 222). En tout cas, c'est la peinture de genre représentative de la nature qui nous concerne.

Le maître peut créer une œuvre qui nous donne l'impression du dépassement de la splendeur de la nature, c'est de la magie apparente qu'il fabrique. L'œuvre du génie est inspirée et informée par les expériences de l'artiste ; le génie nous présente une nouvelle combinaison de choses. Liant à la fois une multitude de merveilles qu'on reconnaît (ou qui nous ont marqués

⁵⁹ À ce sujet : ce que dit Diderot de Méduse et d'autres créatures imaginaires, ci-inclus Dieu, reflète son insistance sur la nécessité du réalisme dans l'art visuel : « C'est au goût à créer des monstres. [...] Pourquoi l'hippogriffe qui me plaît tant dans le poème me déplairait-il sur la toile ? L'image dans mon imagination n'est qu'une ombre passagère ; la toile fixe l'objet sous mes yeux et m'en inculque la difformité. Il y a entre ses deux imitations la différence d'*il peut être à il est* » (*Pensées détachés sur la peinture*, 432).

mais dont on n'est guère conscient), l'effet est magnifique. On est transporté tout en restant aussi fermement dans notre monde matériel, comme l'ont toujours été l'artiste et son sujet. À l'égal du génie scientifique, le génie artistique prévoit et partage des aspects de la totalité de la nature qui nous ont échappés d'une manière ou d'une autre. Dans *Les Pensées sur l'interprétation de la nature*, Diderot décrit le génie créateur scientifique qui arrive à découvrir et partager des choses que l'individu commun ne découvrirait pas seul :

Je me représente la vaste enceinte des sciences comme un grand terrain parsemé de places obscures et de places éclairées. Nos travaux doivent avoir pour but, ou d'étendre les limites des places éclairées, ou de multiplier sur le terrain les centres de lumières. L'un appartient au génie qui crée ; l'autre à la sagacité qui perfectionne. (XIV, 70)

Nous avons trois moyens principaux ; l'observation de la Nature, la réflexion et l'expérience. [...] On voit rarement ces moyens réunis. Aussi les génies créateurs ne sont-ils pas communs. (XV, 70)

Quand on est présenté ce que les génies scientifiques ou artistiques ont découvert, on peut se trouver joyeusement ébahi par la réalité qu'ils offrent. La chose découverte — scientifique ou artistique — nous paraît magique. Elle nous frappe en reflétant la vision du génie qui nous la communique. Si on arrive à vraiment comprendre cette chose, on arrive à dissoudre l'effet magique. Ça se peut que cette dissolution de l'effet magique, qui équivaut à une compréhension matérialiste de l'objet communiqué, serait plus facile quand il s'agit des sciences. (La discussion serait fascinante et impliquera une comparaison de l'apprentissage des vérités scientifiques et de l'apprentissage des perspectives artistiques). L'effet magique qu'un spectateur sent devant une œuvre de génie signale deux choses : (1) le spectateur est touché par la vision de l'artiste, mais (2) le spectateur n'accède pas tout-à-fait au point de vue, ni au niveau de compréhension, de l'artiste.

Si la beauté d'une œuvre nous semble quasi-magique ou transcendante, c'est un effet qui ne peut que s'harmoniser avec le matérialisme. Cela n'empêche pas chez l'homme éclairé l'inspiration d'un sentiment d'émerveillement envers l'œuvre (peinte *ou* scientifique), la nature et la beauté. On apprécie ce que la magie nous offre tout en sachant qu'elle n'est qu'illusion maniée par le maître. La beauté que révèle le génie scientifique ou artistique nous impressionne et nous aide, enfin, à mieux comprendre le monde.

Diderot est convaincu que le fondement du beau consiste dans la perception des rapports et que la profondeur de cette vision de rapports complexes n'est pas restreinte à ce que représente l'œuvre de génie. Le spectateur est essentiellement enchaîné à l'œuvre transcendante. La beauté d'une peinture nous aide à comprendre la beauté du monde, incluant nous-mêmes et ce qu'on fabrique — et c'est Diderot qui nous l'apprend.

6 La communication approfondie

Dans sa critique sur la peinture, Diderot affirme que la peinture peut nous apprendre à mieux communiquer et à comprendre des aspects métaphysiques et épistémologiques de la peinture et donc de la communication artistique. Ses *Salons* veulent nous aider à apprendre et à apprécier l'existence de cet aspect de la peinture.⁶⁰

D'Aristote à Batteux, le cognitivisme esthétique a eu ses défenseurs. Diderot s'est montré partisan de cette tradition. Avec J. Young on remarque que Batteux soutient une position typique au sujet des connaissances offertes par les beaux arts qui cherchent à faciliter notre compréhension de la nature humaine, des émotions et des mœurs : « In particular, it is the view that they are sources about human nature, emotion and ethics. [... The *beaux arts*] imitate *belle nature* with a view to contributing to knowledge and, in particular, to moral knowledge » (xxxviii). Diderot accepte l'aspect moral et pédagogique de la peinture. Il en parle souvent et non pas seulement au fil des *Salons* où, par exemple, en 1765 il exprime son admiration pour les œuvres de Greuze.⁶¹ *Le neveu de Rameau*, *Le supplément au voyage de Bougainville* et *Le rêve de d'Alembert* contiennent d'importantes discussions sur la moralité.⁶² Cependant, c'est dans ses *Salons* que Diderot défend l'idée que la peinture nous offre une compréhension au-delà de ce que l'œuvre présente immédiatement et visuellement.

⁶⁰ Dans ses *Salons*, Diderot discute d'autres arts et indique là où ses pensées sur la peinture, la sculpture et l'écriture se distinguent et s'entremêlent.

⁶¹ Cette admiration ne sera pas constante. Le fameux « Voici votre peintre et le mien » de 1765 (132) devient, en 1769 (400-401), « Je n'aime plus Greuze [...] Greuze est sorti de son genre. » Greuze est bon quand il « prêche ».

⁶² Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Michel Delon (Paris : Gallimard, 2006) ; Denis Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, éd. Michel Delon (Paris : Gallimard, 2002).

Il y a un autre aspect pédagogique de la peinture que Diderot identifie dans ses *Salons*. Celui-ci concerne la communication elle-même. Grâce au travail des *Salons*, on devient conscient du fait que la peinture est pour le spectateur (comme elle l'est pour l'artiste, d'ailleurs) un exercice de communication qui aide à comprendre comment fonctionne la peinture et alors la communication humaine. On pourrait dire, avec Batteux, que cette fonction pédagogique de la peinture ne fait qu'illuminer la nature humaine, mais en ce qui concerne Diderot, l'analyse serait incomplète. Ce que Diderot identifie est bel et bien un aspect éducatif additionnel de la peinture. C'est un aspect qui combine l'artiste, le spectateur et leurs deux perspectives avec la chose peinte et le tableau qui est central à la communication. On se rappelle que Diderot s'avoue épris de la métaphysique.⁶³ Le philosophe se passionne pour le progrès des connaissances — de la philosophie, des sciences et des arts. Il dévoile l'aspect métaphysique de la peinture. Diderot est un philosophe communicateur. Par le moyen de son œuvre écrite, il nous fait voir et comprendre la façon dont la peinture nous instruit au sujet de la communication.

Pierre Zémor, « Diderot, grand communicant », explique le feu moteur et inspirateur de Diderot⁶⁴ :

Par sa fonction sentiment, par son intuition du réel, par son imagination poétique, par la tropisme manuelle de l'artisan, aussi par un certain côté « bricoleur de la science », Diderot n'est pas qu'un intellectuel. Par les découvertes et les convictions qu'il veut faire partager, par sa générosité, Diderot respecte l'autre et cherche la relation. Pour lui, de la discussion jaillit le lumière. [...] L'information qu'apporte ce « touche-à-tout de

⁶³ Son « Ô la belle occasion de métaphysiquer encore ! » (*Salon de 1765*, 125) n'en fait pas la preuve, mais est révélateur. La phrase n'est pas sarcastique. Diderot s'amuse, mais il ne pourrait pas s'amuser ainsi sans vraiment aimer son sujet.

⁶⁴ Pierre Zémor, « Diderot, grand communicant », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 18-19 (1995) : 115-122.

génie » n'est jamais univoque.

[...]

Pour Diderot la communication n'est pas une construction ou un artefact.
Elle est naturelle. Elle est partie intégrée dans la réflexion et dans l'action.
Elle est en lui-même. Diderot est communicant. (121-122)

Le génie de Diderot est fortement lié à la communication. Dans ses *Salons* notre philosophe explique l'aspect communicatif de la peinture. C'est un épanouissement, une richesse de cognitivisme esthétique. Le peintre de génie qui partage sa vision communique la beauté complexe naturelle dont il a fait l'expérience. L'œuvre réussie et le spectateur préparé, ce dernier comprendra la vision du peintre. Le spectateur sera aussi positionné à comprendre comment fonctionne la magie dont il se réjouit. Le spectateur de l'œuvre géniale est l'analogue de l'étudiant passionné de physique expérimentale dont parle Diderot : « L'étonnement est le premier effet d'un grand phénomène ; c'est à la philosophie à le dissiper » (*Pensées sur l'interprétation de la nature*, 67). Comme le scientifique, l'artiste partage sa nouvelle compréhension du monde. La philosophie — de l'étude et de la considération de l'œuvre offerte — servira à dévoiler *la magie* scientifique ou artistique. Du point de vue du spectateur, les œuvres artistiques ou scientifiques qui semblent être ou incorporer de la magie deviennent les voies par lesquelles leurs créateurs arrivent à traduire, transmettre et partager leurs aperçus.

7 Conclusion

La beauté transcendante (dans le sens original, religieux ou idéaliste) n'est pas réalisée par la peinture ; cela serait une impossibilité. Mais la peinture peut nous faire sentir des émotions plus splendides ou profondes que ne l'aurait fait la nature qui a été à l'origine de l'œuvre.

Diderot remarque que ce n'est pas chaque œuvre peinte qui effectue l'expérience magique. La nature surpasse souvent en beauté ce que la peinture présente. Comme nous l'avons noté au début de notre travail, il y a beaucoup de peintre sans génie. Il y a donc beaucoup de tableaux sans magie. De plus, à travers toutes ses œuvres, Diderot parle de la beauté et splendeur de la nature. Une vue de la nature peut nous émerveiller. Cet homme né à Langres nous montre que la nature *et* les œuvres peintes d'après les visions des génies artistiques sont deux sources de splendeurs matérielles. Comme toujours, Diderot nous incite à développer ses explorations.

Nous voici, posés sur les épaules de Denis Diderot. On regarde autour de nous et on est profondément touché par ce qu'on voit. Notre imagination est excitée et on veut continuer ce projet qui nous fait tant frissonner, qui nous lie de plus en plus au « seul grand individu » (*Le rêve de d'Alembert*, 104). C'est un grand tout complexe et matériel, cet univers auquel on appartient et qu'on peut espérer comprendre et apprécier de mieux en mieux à l'aide des génies et de leurs visions.

La communication de la beauté de la nature sentie par l'artiste de génie rassemble dans sa vision imaginaire un amalgame, modèle pour la création de son œuvre. Si le spectateur est préparé, il comprend — il sent il analyse, il se réjouit devant — l'œuvre. Le peintre, alors, a communiqué avec le spectateur ; l'effet de la peinture a cette fois-ci surpassé celle de la nature et alors l'instant de la réalité qu'elle commente.

L'œuvre de génie est une communication. La peinture, étant l'un des beaux arts, veut communiquer au moyen de la beauté sentie. On se rappelle la définition de *l'Encyclopédie* : « **BEAUTÉ**, s.f. terme relatif ; c'est la puissance ou faculté d'exciter en nous la perception de rapports agréables. ... je crois que, philosophiquement parlant, tout ce qui peut exciter en nous la perception de rapports est beau. » L'artiste de génie nous aide à mieux comprendre notre monde en partageant, en nous communiquant, les rapports qui le touchent si particulièrement et si richement grâce à son propre génie. Sa vision de la nature est émerveillante. Il nous fait voir et on sent que la nouvelle expérience qui nous ouvre les yeux à cette compréhension de la nature est, pour nous, magique. Le fait, le tout, est matériel ; l'effet sera aussi splendide que ne l'est la richesse de toutes les cordes vibrées à la fois dans l'imagination, la mémoire et les connaissances du spectateur. Oui, la peinture peut nous inciter une expérience transcendante mais toujours matérielle. C'est au spectateur de se préparer afin de recevoir la communication la plus fantastique que possible du communicateur et son œuvre.

Diderot, philosophe poétique de génie, écrit ses *Salons* afin de partager la plénitude de la beauté émerveillante qu'il y voit. Il peint avec les mots et on a souvent l'impression que ce qu'il nous fait ressentir et comprendre rivalise avec la beauté de l'instant et des concepts qu'il fait apparaître sur sa propre toile.

Bibliographie

Sources primaires

- Diderot, Denis. *Les bijoux indiscrets*. Paris : GF Flammarion, 1968.
- . *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. Paris : Gallimard, 1951.
- . *Lettre sur les sourds et muets, À l'Usage de ceux qui entendent & qui parlent*. Paris : Jean-Baptiste-Claude Bauche, 1751.
- . *Pensées sur l'interprétation de la nature*. Édité par Colas Duflo. Paris : GF Flammarion, 2005.
- . *Le Neveu de Rameau*. Édité par Michel Delon. Paris : Gallimard, 2006.
- . *Le rêve de d'Alembert*. Édité par Colas Duflo. Paris, GF Flammarion, 2002.
- . *Salons*. Édité par Michel Delon. Paris, Gallimard, 2008.
- . *Supplément au Voyage de Bougainville*. Édité par Michel Delon. Paris, Gallimard, 2002.

Sources secondaires

- Anderson, Wilda. *Diderot's Dream*. Baltimore : The John's Hopkins University Press, 1990.
- Arasse, Daniel et Danièle Cohn. *L'expérience du regard au siècle des Lumières*. Paris : Éditions du Regard, 2017.
- Aristote. *Poétique*. Présentée et traduite par Philippe Remacle, 2006.
<http://remache.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poétique.htm>
- Audidière, Sophie, Jean-Claude Bourdin et Colas Duflo, éd. *Encyclopédie du Rêve de d'Alembert de Diderot*. Paris : CNRS Éditions, 2006.
- Baldwin, Tom. « Ekphrasis and related issues in Diderot's *Salons* ». Dans *New Essays on Diderot*, édité par James Fowler, 234-247. Cambridge : Cambridge UP, 2011.
- Batteux, Charles. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe, Édition critique par Jean-Remy Manton*. Paris : Aux Amateurs de Livres, 1989.
- Bourdin, Jean-Claude. « Vicissitudes ». Dans *L'Encyclopédie du Rêve de D'Alembert de Diderot*, édité par Sophie Audidière, Jean-Claude Bourdin et Colas Duflo, 382-384. Paris : CNRS Éditions, 2006.
- Briki, Radhouane. *L'analogie chez Diderot*. Paris : L'Harmattan, 2016.
- Buffet, Marc. « Diderot, Falconet et l'amour de la postérité ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Varia 43 (2008) : 9-20.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Édité par James T. Bolton. Oxford : Basil Blackwell, 1958.
- Cameron, Margaret et James O. Young. *Réflexions on Poetry and Painting, Du Bos — Translated with an Introduction and notes by James O. Young and Margaret Cameron*. Endroit : Maison d'édition à établir.
- Cherni, Amor. *Diderot l'ordre et le devenir*. Genève : Librairie Droz, 2002.
- Chouillet, Anne-Marie et Odile Richard-Pauchet. *Denis Diderot Voyage à Bourbonne et à Langres et autres récits*. France : Éditions Dominique Guéniot, 2013.
- Condorcet, Nicolas de. *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain ; suivie de Réflexions sur l'esclavage des nègres*. Paris : Masson et Fils, 1822.

- Crispini, Franco. « Monstre ». Dans *Dictionnaire de Diderot*, édité par Roland Mortier et Raymond Trousson, 321-323. Paris : Honoré Champion, 1999.
- Delon, Michel. *Album Diderot iconographie choisie et commentée par Michel Delon*. Paris : Gallimard, 2004.
- . « " Carte blanche à l'imagination ". Diderot et l'affirmation de l'imagination Créatrice ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France* III, n° 2 (2011) : 283-292.
- . « Préface ». *Diderot Salons Édition de Michel Delon*, édité par Michel Delon, 7-36. Paris : Gallimard, 2008.
- . *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.
- Dieckman, Herbert. « Diderot's Conception of Genius », *Journal of the History of Ideas* 2, n° 2 (1941) : 151-182.
- Du Bos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris : Collines d'Hercule, 1740.
- Duflo, Colas. « Introduction ». *Diderot Pensées sur l'interprétation de la nature*, édité par Colas Duflo, 9-54. Paris : GF Flammarion, 2005.
- . « Introduction ». *Diderot Le Rêve de d'Alembert*, édité par Colas Duflo, 9-46. Paris : GF Flammarion, 2002.
- Encyclopédie, où dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers etc.*, éd. Diderot, Denis et Jean le Rond d'Alembert. University of Chicago : ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2017 Edition), édité par Robert Morissette et Glenn Roe, <http://encyclopédie.uchicago.edu/>.
- Evrard, Jean. « Nature et jardins dans la pensée française du 18ème siècle ». *Dix-huitième siècle, La Découverte*, 45, n°1 (2013) : 365-377.
- Gombrich, E.H. *The Story of Art*. New York : Phaidon, 2012.
- Hartmann, Pierre. « Nature normative et sentiment de la nature dans les Salons ». *Dix-huitième siècle* 1, n° 45 (2013) : 379-396.
- Kandle, Eric R. *Reductionism in Art and Brain Science - Bridging the Two Cultures*. New York : Columbia University Press, 2016.
- Kremer, Nathalie. « La verve et l'esquisse dans la critique d'art de Diderot ». Dans *Diderot et le temps*, dirigé par Stéphane Lojkine, Adrien Paschoud et Barbara Selmecci Castioni, 221-231. Aix/Marseille : Presses Universitaires de Provence, 2016.
- Laborde, Alice M. *Diderot et l'amour*. Saratoga, California, Stanford French and Italian Studies : Anma Libri, 1979.
- Maurseth, Beate. « Hypothèse, Conjecture, Supposition ». Dans *Encyclopédie du « Rêve de d'Alembert » de Diderot* édité par Sophie Audidière, Jean-Claude Bourdin et Colas Duflo, 223-225. France : CNRS Éditions, 2006.
- Menant, Sylvain. « L'Abbé Du Bos, critique d'art ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 111, n° 2 (2011) : 259-267.
- Montaigne. *Les Essais*. Paris : La Pochothèque, 2001.
- Morin, Robert. *Diderot et l'imagination*. Paris : Annales littéraires de l'Université de Besançon — Les Belles Lettres, 1987.

- Morisot, Jacques. « 18th Century French Aesthetics », dans *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, édité par Edward N. Zalta. Stanford : The Metaphysics Research Lab (2013) : <http://plato.stanford.edu>.
- Mortier, Roland et Raymond Trousson, dir. *Dictionnaire de Diderot*. Paris : Honoré Champion, 1999.
- Pastoureau, Michel. *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris : Éditions du Seuil, 2010.
- Quintil, Paolo. « Arnaud Buchs, Diderot et la peinture, compte rendu ». *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 51(2016) : 203-207.
- Rostand, Jean. « La conception de l'homme selon Helvétius et selon Diderot ». *Revue d'histoire des sciences* (1951) : 213-222.
- Salle, David. *How to See: Looking, Talking, and Thinking about Art*. New York : W.W. Norton & Company, 2016.
- Stengel, Gerhardt. *Nature et liberté chez Diderot après l'Encyclopédie*. Paris : Universitas, 1994.
- Young, James O. « Translator's Introduction », dans *The Fine Arts Reduced to a Single Principle, Charles Batteux — Translated with an Introduction and notes by James O. Young*, xvi-lxxiii. Oxford : Oxford University Press, 2015.
- Zémor, Pierre. « Diderot, grand communicant ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 18-19 (1995) : 115-122.