



Quand le tableau se fait image

Diderot en ses Salons

Arnaud Buchs

DANS **POÉTIQUE** 2009/4 n° 160 , PAGES 405 À 415
ÉDITIONS **LE SEUIL**

ISSN 1245-1274

ISBN 9782020987288

DOI 10.3917/poeti.160.0405

Date de mise en ligne : 01/01/2012

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-poetique-2009-4-page-405?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Arnaud Buchs

Quand le tableau se fait image

Diderot en ses *Salons*

De 1759 à 1781, les neuf *Salons* de Diderot prennent forme et se développent à partir d'une double absence exemplaire: il s'agit pour l'écrivain de décrire des tableaux absents (qu'il n'a plus sous les yeux) à des lecteurs absents (des Princes de toute l'Europe)¹. Jacques Chouillet parle à ce propos d'un pari auquel Diderot s'est engagé « en acceptant d'envoyer aux lointains abonnés de la *Correspondance littéraire* [de Grimm] les comptes rendus des Salons qu'ils n'avaient pas sous les yeux et que lui-même ne voyait plus au moment où il les décrivait. S'il s'agissait seulement d'un travail de traduction, on pourrait concevoir qu'il se limitât à un effort de décodage [...]. Mais il s'agit ici de recréer un objet absent, en le douant de toutes les vertus de la présence et en reproduisant chez le lecteur les impressions ressenties par le spectateur – en un mot: être le tableau² ». De son côté, Jean Starobinski a relevé toute la difficulté de cette tâche, en montrant les stratégies successivement mises au point par le salonnier, qui a d'abord pensé que la description allait de soi, avant d'utiliser la prétérition et finalement l'intrusion du spectateur à l'intérieur de l'espace pictural³. Diderot lui-même, en ouverture du *Salon de 1763*, a bien mesuré l'ampleur et la difficulté de son entreprise, en des lignes célèbres adressées à l'ami Grimm :

Après avoir payé ce léger tribut à celui qui institua le Salon, venons à la description que vous m'en demandez.

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet; et dites-moi où est ce Vertumne-là? Il faudrait aller jusque sur le bord du lac Léman pour le trouver peut-être.

Encore si l'on avait devant soi le tableau dont on écrit; mais il est loin, et tandis que la tête appuyée sur les mains ou les yeux égarés en l'air on en recherche la composition, l'esprit se fatigue, et l'on ne trace plus que des lignes insipides et froides⁴.

Aux difficultés purement techniques s'en ajoutent d'autres, qui touchent à la perception, au goût, et plus encore à l'esthétique, car si le tableau « est loin », c'est non seulement parce que l'image est éloignée physiquement dans l'espace, mais surtout parce que cet espace est lui-même encore aggravé, redoublé dans l'épaisseur temporelle de l'écriture. Pour sa part, Louis Marin résume ainsi la situation dans laquelle se trouve Diderot :

Impuissance de l'écrivain née de l'absence de l'objet dont il écrit – comme si tout objet dont on écrit ne s'enfonçait pas, pour y disparaître, dans l'écriture où il se dit en se parant des grâces du langage. Impuissance de l'écrivain à se faire absent comme moi, à se faire devenir autre, non dans une compétition de langage, le jeu s'appelle alors plagiat, pastiche ou citation, mais dans une rivalité étrange entre deux « langages » ; est-il possible de plier l'écriture à des forces et à des formes infiniment diverses dans leurs intensités et leurs aspects⁵ ?

Or, tout l'art du salonnier sera justement de faire jouer l'une contre l'autre ces deux « impuissances », pour les dépasser dialectiquement. L'absence de l'objet, en particulier, trouvera à se matérialiser dans l'excès d'écriture, dans ces descriptions où Diderot fait d'abord étalage de *sa* perception et qui finissent toujours par donner quelque chose à voir, ce quelque chose fût-il un vide, une absence.

Les tableaux sont annoncés « absents » à longueur de *Salons*, et pourtant le critique parvient toujours à donner à son lecteur, comme en creux, le reflet ou la trace de ce qu'il a vu. Ainsi, au seuil du *Salon de 1767*, il réussit en quelques lignes à esquisser la courbe d'une impossible esquisse :

Une esquisse, je ne dis pas faite avec esprit, ce qui serait mieux pourtant, mais un simple croquis suffirait pour vous indiquer la disposition générale, les lumières, les ombres, la position des figures, leur action, les masses, les groupes, cette ligne de liaison qui serpente et enchaîne les différentes parties de la composition ; vous liriez ma description, et vous auriez ce croquis sous les yeux ; il m'épargnerait beaucoup de mots, et vous entendriez davantage⁶.

Tout l'art du critique est ici dans ces deux démonstratifs, « *cette* ligne » et « *ce* croquis », dont la valeur anaphorique se double d'une dimension déictique⁷ : d'un croquis absent à « *ce* croquis sous les yeux », c'est toute la machinerie performative de l'écriture qui agit, le texte se substituant à l'image initiale. Et cette substitution se fait d'autant plus aisément que l'image initiale est ici absente, seulement postulée par les conditionnels. L'écriture finit par accomplir le mouvement d'une image restée pourtant virtuelle, comme si elle avait le pouvoir de réaliser en acte ce qui demeure pour l'image de l'ordre du virtuel, ou du conditionnel. En bref, l'écriture décrit ou, si l'on préfère, *esquisse* le mouvement qu'elle est en train d'accomplir.

Voir et montrer (*Une marche d'armée*)

Dès lors, et sur le même modèle, on ne compte plus les occurrences où Diderot *fait* ce qu'il dit ne pas pouvoir décrire ou faire, usant et abusant du procédé de la prétérition⁸. Starobinski et Marin ont largement mis en lumière l'art de dire sans dire dans les *Salons*, et il vaut la peine de citer en exemple la description que donne Diderot d'*Une marche d'armée*, de Casanove, dans le *Salon de 1765*, ainsi que le commentaire qu'en propose Marin. Commençons par le morceau de Diderot :

Voici une des plus belles machines et des plus pittoresques que je connaisse. Le beau spectacle! La belle et grande poésie! Comment vous transporterai-je au pied de ces roches qui touchent le ciel? Comment vous montrerai-je ce pont de grosses poutres soutenues en dessous par des chevrons et jeté du sommet de ces rochers vers ce vieux château? Comment vous donnerai-je une idée vraie de ce vieux château, des antiques tours dégradées qui le composent et de cet autre pont en voûte qui les unit et les sépare? Comment ferai-je descendre le torrent des montagnes, en précipiterai-je les eaux sous ce pont, et les répandrai-je tout autour du site élevé sur lequel la masse de pierre est construite? Comment vous tracerai-je la marche de cette armée qui part du sentier étroit qu'on a pratiqué sur le sommet des roches et qui conduit laborieusement et tortueusement les hommes du haut de ces rochers sur le pont qui les unit au château? Comment vous effraierai-je pour ces soldats, pour ces lourdes et pesantes voitures de bagage qui passent de la montagne au château sur cette tremblante fabrique de bois? Comment vous ouvrirai-je entre ces bois pourris des précipices obscurs et profonds? Comment ferai-je passer tout ce monde sous les portes d'une des tours, le conduirai-je de ces portes sous la voûte de pierre qui les unit et le disperserai-je ensuite dans la plaine? Dispersé dans la plaine, vous exigerez que je vous peigne les uns baignant leurs chevaux, les autres se désaltérant, ceux-ci étendus nonchalamment sur les bords de cet étang vaste et tranquille; ceux-là sous une tente qu'ils ont formée d'un grand voile qui tient ici au tronc d'un arbre, là à un bout de roche, buvant, causant, riant, mangeant, dormant, assis, debout, couchés sur le dos, couchés sur le ventre, hommes, femmes, enfants, armes, chevaux, bagages. Mais peut-être qu'en désespérant de réaliser dans votre imagination tant d'objets animés, inanimés, ils le sont et je l'ai fait; si cela est, Dieu soit loué! cependant je ne m'en tiens pas quitte. Laissons respirer la muse de Casanove et la mienne, et regardons leur ouvrage plus froidement⁹.

Cet extrait inspire à Marin le commentaire suivant, véritable description de description :

Pour répondre au défi du tableau et de ses muettes et indicibles puissances, le discours découvre les siennes dans le geste rhétorique de la prétérition. Apparente humilité: il est impossible de dire; triomphante arrogance: en disant l'impossible

discours, je le tiens et le réalise. [...] Ce qui est décrit ou plutôt travaillé par la description, c'est la relation du spectateur au tableau ou, plus précisément, le *désir de voir* du lecteur dans et par le texte qu'il lit du tableau¹⁰.

Or, cette « relation » particulière, qui vise à susciter chez le lecteur une attente, à solliciter le travail de l'imagination, est l'objet d'une description qui ne présente en fait qu'une partie ou un versant du tableau : son versant poétique (« La belle et grande poésie »), placé sous la protection de la « muse de Casanove et la mienne ». Et comme l'a encore montré Marin, la prétérition a notamment pour effet « d'achever la métamorphose, déjà esquissée, de l'écrivain en peintre : “Vous exigerez que je vous *peigne* les uns...” ; [...] disant qu'il peint (l'armée dispersée dans la plaine), il peint (les uns baignant leurs chevaux, etc.)¹¹ ». Le versant poétique de l'image est donc destiné à frapper l'imagination du lecteur / spectateur, il repose pour cela sur une dimension pragmatique dont Marin a bien souligné l'efficacité. L'écrivain se fait peintre et Diderot, parfaitement maître de ses moyens rhétoriques, se fait alors démiurge ; désespérant de réaliser dans l'imagination du lecteur ces objets impossibles à décrire, il affirme dans le même élan : « ils le *sont* et je l'ai *fait* ». En suscitant le « désir de voir du lecteur », comme l'écrit Marin, le salonnier comble par le même geste ce désir, suivant une économie rhétorique bien rodée : l'impossibilité ou la difficulté de la description (« Comment... ») fait presque oublier que Diderot, au lieu de décrire le tableau, avec tous les écueils que cela représente, décrit la description elle-même, constituée de ces « tours », « torrent » et autre « armée en marche » qui se matérialisent, s'actualisent et s'animent dans l'écriture.

Aussi la description, ou plus précisément l'écriture de la description, fait-elle littéralement écran, au niveau du discours de l'œuvre, entre le tableau et le lecteur / spectateur – mais cette même écriture parvient simultanément, au niveau du discours à l'œuvre cette fois, à frapper l'imaginaire et à faire image. C'est donc au moment où la partie semble perdue que l'écriture s'objectivant réussit *in extremis* à peindre dans l'esprit l'image du tableau de Casanove, comme en négatif. En d'autres termes, Diderot projette sur la page l'équivalent scriptural d'une image par ailleurs impossible à saisir dans les rets de l'écriture, pour une raison que nous allons bientôt découvrir. Ce que le lecteur commence par avoir sous les yeux, c'est la description *réalisée* d'une description *irréalisable*, le discours à l'œuvre venant suppléer les « insuffisances » du discours de l'œuvre. Le tableau s'estompe au profit d'une image.

Mais ce versant poétique, je le répète, constitue une partie seulement de la description proprement dite, il est aussitôt suivi d'une nouvelle description, plus « technique¹² » et présentant « plus froidement » l'ouvrage, comme l'annonce Diderot à la fin de l'extrait précédent :

A droite du spectateur, imaginez une masse de grandes roches de hauteurs inégales ; sur les plus basses de ces roches un pont de bois jeté de leur sommet au pied d'une tour ; cette tour unie et séparée d'une autre tour par une voûte de pierre, cette fabrique d'ancienne architecture militaire bâtie sur un monticule ; des eaux qui descendent des montagnes se rendent sous le pont de bois, sous la voûte de pierre,

font le tour par-derrière du monticule et forment à sa gauche un vaste étang. Supposez un arbre au pied du monticule, couvrez le monticule de mousse et de verdure; appliquez contre la tour qui est à droite une chaumière; faites sortir d'entre les pierres dégradées du sommet de l'une et l'autre tour des arbrisseaux et des plantes parasites; hérissez-en la cime des montagnes qui sont à gauche. [...] Voici maintenant la marche de l'armée.

Elle défile du sommet des montagnes qui sont à droite par un sentier escarpé; elle se rend sur le pont de bois jeté des plus basses de ces montagnes au pied d'une des tours du château; [...]. Passons aux détails.

On voit au sommet des roches quelques soldats en entier; à mesure qu'ils s'engagent dans le sentier escarpé, ils disparaissent; on les retrouve lorsqu'ils débouchent sur le pont de bois. [...] Supposez autour du monticule, sur lequel le château s'élève, tous les incidents d'une halte d'armée, et vous aurez le tableau de Casanove; il n'est pas possible d'entrer dans le récit de ces incidents; ils se varient à l'infini; et puis, ce que j'en ai esquissé dans les premières lignes suffit¹³.

Tous les éléments constitutifs de la description « poétique » se retrouvent dans le versant « technique », et dans le même ordre : roches, pont, château, eau puis armée sont autant de jalons pour le regard dans les deux extraits. Simple redondance ? Ce serait oublier un peu vite que ce qui était dans la première description de l'ordre de l'improbable, voire de l'irréalisable (« Comment... »), semble à présent ne dépendre que de la bonne volonté du lecteur : « A droite du spectateur, imaginez... » Le lecteur n'est plus face à une page traversée de lignes lui présentant l'impossibilité de la description, il se trouve dorénavant confronté à un spectateur qui regarde lui-même le tableau de Casanove¹⁴. Nous avons affaire ici à une *ekphrasis* – et non plus à la description de la description... – qui renforce ou avalise la description « imaginaire », la première injonction (« imaginez... ») faisant explicitement le lien entre les deux parties. Ce que le lecteur a tout d'abord désiré voir, le spectateur le regarde maintenant, l'*ekphrasis* vient en quelque sorte confirmer la fidélité ou l'adéquation de ce que j'ai appelé la « description réalisée » (car dans l'esprit du lecteur / spectateur) avec la « description irréalisable ».

Mais, à y regarder de plus près, le tableau de Casanove (p. 158-159) semble toutefois « en deçà » de la réalité peinte dans l'imagination (p. 156-157) : le « pied de ces roches qui touchent le ciel » dans le versant poétique se limite dans le versant technique à « une masse de grandes roches de hauteurs inégales » ; le « pont de grosses poutres soutenues en dessous par des chevrons et jeté du sommet de ces rochers vers ce vieux château » paraît soudain beaucoup moins vertigineux, puisque c'est seulement du sommet des « plus basses de ces roches » qu'il se jette; de même encore, là où, maintenant, la « fabrique d'ancienne architecture militaire » est modestement « bâtie sur un monticule » autour duquel coulent simplement « des eaux », il y avait auparavant un véritable « torrent » dont les flots se répandent « tout autour du site élevé sur lequel la masse de pierre est construite », etc. Que cette image « réelle » donne finalement l'impression d'être « fade », comparée au tableau que Diderot s'est ingénié à peindre dans l'imagination de son lecteur / spectateur !

Une série de tensions

Il y aurait donc pour le moins une divergence entre le versant poétique et le versant technique de la description du tableau de Casanove ; à l'emphase et au flamboiement du premier répondent la froideur et l'objectivité du second. Mais sans doute faut-il, pour bien lire les deux descriptions, tenir compte non seulement de ce qu'elles disent, mais également de ce qu'elles font. De ce point de vue, si la première partie (versant poétique) est essentiellement soumise au principe de la prétérition, la seconde paraît en revanche répondre à celui de l'hypotypose¹⁵ : « On voit au sommet quelques soldats en entier... », l'armée « défile du sommet [...] elle se rend sur le pont de bois... » – autant d'actions narrées dans un présent qui présente autant qu'il re-présente les événements¹⁶. Au niveau du discours à l'œuvre, l'hypotypose nous met sous les yeux ce que la prétérition nous dérobe plutôt, la première décrit là où la seconde suggère, l'une passe par le positif, l'autre préfère la voie négative. Aussi la divergence relevée au niveau du discours de l'œuvre est-elle redoublée au niveau du discours à l'œuvre, mais elle se trouve en quelque sorte « inversée », dans la mesure où l'image « froide » et « technique » est portée par une écriture que l'on pourrait dire « pleine », tandis que l'image luxuriante, « poétique », résulte d'une écriture « en creux », qui a l'air de dire *sans dire* ; si bien que cette *inversion* crée elle-même une nouvelle tension, au sein de chaque description cette fois. En d'autres termes, la rupture qui se produit (doublement) entre les descriptions se reproduit à l'intérieur de chaque tableau¹⁷.

Une question surgit alors immanquablement de toutes ces tensions ou ruptures, question touchant à la portée *esthétique* de ce qui se présente tout de même, ne l'oublions pas, comme *une* description du tableau intitulé *Une marche d'armée* : qu'est-ce que Diderot a finalement vu, et surtout que veut-il nous montrer ? Question essentielle, et que l'on peut décliner à l'envi : que doit voir le lecteur / spectateur ? La scène idéalisée et rhétoriquement maîtrisée du versant poétique, ou celle qui se présente sous la forme d'un mode d'emploi ? Les questions rhétoriques de la première description rendent-elles compte de la même réalité que les injonctions de la seconde ? La muse de Diderot et celle de Casanove sont-elles bien la même ? Si le critique-poète, « désespérant de réaliser dans [l']imagination tant d'objets animés, inanimés » (p. 157), achevait *in extremis* d'accomplir son projet en le disant, le technicien finit quant à lui par avouer qu'« il n'est pas possible d'entrer dans le récit de ces incidents, ils se varient à l'infini » (p. 159) : cet aveu d'impuissance est-il feint, comme était simulée l'impossibilité de décrire l'image poétique ? ou faut-il le prendre au sérieux ? Car Diderot termine abruptement sa deuxième description sur cet aveu étrange : « et puis ce que j'en ai esquissé dans les premières lignes suffit », suggérant par là *in extremis* que la seconde description serait d'une certaine manière le redoublement de la première – que tout aurait été dit dans l'impossibilité de dire... Ou encore, pourquoi Diderot juxtapose-t-il ainsi deux descriptions opposées l'une à l'autre par le style et l'objet, et dont le style semble pour chacune d'elles en porte-à-faux avec l'objet ?

Comme le laisse entendre cette longue série de questions, les problèmes surgissent autant de la cohérence de ces deux versants d'une description que de la compréhension de chacun d'eux séparément. Ces deux niveaux problématiques sont en quelque sorte solidaires : le procédé de la prétérition, par exemple, ne pose pas de difficultés en lui-même (il est très courant pour ce type de description), en revanche, on peine à saisir pourquoi Diderot s'appuie sur ce procédé-là (qui privilégie ce que j'ai appelé la « voie négative ») pour élaborer une image qui sera ensuite « aplanie », « nivelée » par une nouvelle description pourtant elle-même portée par une écriture « positive » redoublant d'efforts pour mettre le tableau sous les yeux (l'hypotypose est « vive » et « énergique », pour Fontanier).

Toutes ces questions, toutes ces tensions trouvent à se résoudre dans la suite de la description, pour le moins étonnante, où la disjonction entre les deux versants est ouvertement dénoncée :

Ah ! si la partie technique de cette composition répondait à la partie idéale ! Si Vernet avait peint le ciel et les eaux, Louthembourg le château et les roches, et quelque autre grand maître les figures ! si tous ces objets placés sur des plans distincts avaient été éclairés et colorés selon la distance de ces plans ! il faudrait avoir vu une fois en sa vie ce tableau ; mais malheureusement il manque de toute la perfection qu'il aurait reçue de ces différentes mains. C'est un beau poème, bien conçu, bien conduit et mal écrit.

Ce tableau est sombre, il est terne, il est sourd. Toute la toile ne vous offre que les divers accidents d'une grande croûte de pain brûlé, et voilà l'effet de ces grandes roches, de cette grande masse de pierre élevée au centre de la toile, de ce merveilleux pont de bois et de cette précieuse voûte de pierre détruit et perdu. Il n'y a point d'intelligence dans les tons de la couleur, point de dégradation perspective, point d'air entre les objets, l'œil est arrêté et ne saurait se promener. Les objets de devant n'ont rien de la vigueur exigée par leurs sites. Mon ami, si la scène se passe proche du spectateur, la figure placée la plus voisine de lui sera au moins huit ou dix fois plus grande que celle qui sera distante de huit ou dix toises de cette figure ; alors ou de la vigueur sur le devant, ou point de vérité, point d'effet¹⁸.

Le voile est maintenant levé : la première description (poétique) était impossible parce que le tableau n'existe tout simplement pas sous cette forme. Le tableau poétique était ainsi purement imaginaire, il relevait de la fantaisie¹⁹. Le tableau « réellement » vu par Diderot est donc celui décrit « froidement », et le critique ne se prive pas de l'éreinter et de rappeler à l'ordre Casanove, et cela en prenant pour modèle le tableau imaginaire. Tout se passe comme si le tableau « réel²⁰ », ou plus précisément l'*ekphrasis* de ce tableau, avait recouvert et finalement effacé l'image « idéale », cette image dont Diderot nous avait décrit la description, dans un versant poétique qui cherchait alors à rivaliser avec ce que plusieurs peintres (Vernet, Louthembourg, d'autres encore) auraient pu rendre sur la toile : « il faudrait avoir vu une fois en sa vie ce tableau »... Mais justement, si ce n'est pas ce tableau-là que Diderot, à son grand regret, a pu *voir*, n'est-ce pas l'image de ce tableau idéal qu'il est malgré tout parvenu à nous *montrer* ?

Diderot nous montre une image qu'il n'a lui-même pas vue, et de plus cette image, invisible, inexistante mais *écrite*, viendrait d'une certaine manière suppléer le tableau réel : supériorité de l'imagination sur la vue ? Les lecteurs du *Salon*, qui n'ont pas vu les tableaux exposés, pourraient ainsi être les spectateurs d'images que les spectateurs du Salon n'ont pas pu voir – mais c'est là jouer sur les mots, et feindre de confondre « voir » et « montrer », « tableau » et « image », et c'est d'ailleurs dans le prolongement d'une telle confusion que j'ai jusqu'à présent qualifié de « lecteur / spectateur » le destinataire des *Salons*. Le moment est toutefois venu d'ouvrir les yeux, de penser ces amalgames, comme Diderot nous y invite en fait lui-même.

A la recherche du réel

Nous touchons ici le cœur de l'esthétique des *Salons*, et de la poétique qui en est au fondement. Ce que le salonnier nous montre – nous fait voir – ne correspond donc que très accessoirement avec ce que Diderot a vu en visitant le Salon de 1765 : l'essentiel est ailleurs, l'œuvre de Casanove est un leurre permettant au critique de faire croire au lecteur qu'il est en fait un spectateur. Nous sommes pris au piège de l'imagination, ce « piège » étant paradoxalement le seul moyen de combler aux yeux de Diderot la double absence à l'origine de l'écriture des *Salons*. Le tableau dont il faut rendre compte est-il ailleurs, dans le temps et dans l'espace ? Le lecteur se révèle-t-il un spectateur n'ayant rien sous les yeux ? Tant mieux, l'imagination se chargera d'autant plus facilement d'occuper l'espace et le temps laissés vacants, elle donnera à voir ; le tableau absent trouvera à se matérialiser dans l'excès d'écriture, et à plus forte raison si le tableau en question n'existe tout simplement pas. Voyons comment.

Les deux descriptions ou les deux versants d'*Une marche d'armée* obéissent à deux principes différents, dont j'ai à peine esquissé le contour : la *phantasia* et la *mimésis*, ou si l'on préfère l'imagination et l'imitation. Le recours à l'imitation n'est pas une surprise, dans la mesure où la *Lettre sur les sourds et les muets* avait déjà mis en lumière son rôle prépondérant dans l'acte de connaître²¹. En revanche, il est plus surprenant que Diderot, dans sa tentative de décrire le tableau, ajoute au travail de l'imitation celui de l'imagination. Comment comprendre le rôle et le sens de l'imaginaire dans le cadre particulier d'un *Salon* ? et comment, ensuite, interpréter ce recours à la *phantasia* en rapport avec la *mimésis* ? Ces nouvelles questions résument à elles seules la longue série d'interrogations visant à mesurer la portée esthétique de la démarche de Diderot.

Pour y répondre, on peut s'appuyer sur les jalons posés par Starobinski dans son étude de « L'Empire de l'imaginaire²² », où il souligne l'ambiguïté de l'imagination dans sa relation à la réalité :

[...] l'imagination est beaucoup plus qu'une faculté d'évoquer des images qui doubleraient le monde de nos perceptions directes : c'est un pouvoir d'écart grâce

auquel nous nous représentons les choses distantes et nous nous distançons des réalités présentes. [...] elle contribue tour à tour à étendre notre domination pratique sur le réel, ou à rompre les attaches qui nous y reliant²³.

La notion d'écart est essentielle, car elle met bien en lumière le mouvement paradoxal de l'imagination vis-à-vis du réel : l'écart marque à la fois une distance et un rapprochement, une proximité ; l'imagination s'inspire de la réalité pour ensuite s'en détacher ou au contraire tenter de se substituer à elle. Mais quelle que soit l'attitude finalement adoptée par rapport au réel, l'imagination repose toujours sur le réel, qui constitue le point de référence absolu à partir duquel se définit la fantaisie : il n'y a d'imagination possible qu'à partir d'une réalité donnée²⁴. L'imagination flirte donc avec la réalité, et si l'écart dont parle Starobinski menace continuellement de se réduire à rien (ce qui pourrait par exemple se traduire par l'amalgame ou même la fusion des « choses distantes » et des « réalités présentes »), c'est essentiellement en vertu ou à cause des puissances de l'imitation, car l'imagination (ou la fiction, ou le rêve) tire son efficacité de sa capacité à faire « comme si » elle était la réalité. En d'autres termes, une fiction imite plus ou moins bien la réalité ; corrélativement, la fantaisie est le moteur principal de l'imitation²⁵. Imitation et imagination vont de pair, elles sont comme les deux faces d'une même action, mais il faut toutefois se garder de les confondre *a priori*, elles se différencient en effet par leur attitude face au réel : l'une et l'autre prennent la réalité pour matière, mais là où l'imitation « se contente » de reproduire le réel, l'imagination est en quelque sorte plus libre, puisqu'elle peut aussi bien se détacher du réel que vouloir se substituer à lui et prendre ainsi l'image de la chose pour la chose même.

Et ce transfert, cette substitution s'accomplit alors d'autant plus aisément que la « chose même » en question est en fait un tableau, c'est-à-dire une image, une réalité elle-même déjà pétrie d'imaginaire²⁶. Dans ces conditions, l'imagination cristallise à elle seule toutes les tensions qui traversent les deux versants de la description, faisant jouer l'une contre l'autre la « chose distante » et la « réalité présente » de la définition de Starobinski. La double description crée un univers de l'entre-deux, où toutes les dimensions de l'imagination peuvent agir, où ce sont les choses distantes qui paraissent soudain réelles, et où les choses réelles sont recouvertes, enfouies sous l'écriture. Ainsi, le tableau de Casanove, qui constitue le « référent », semble exister avec beaucoup moins d'intensité que le tableau imaginaire ; la réalité de ce tableau imaginaire est d'une certaine manière « plus réelle » que celle d'*Une marche d'armée* – mais le tableau de Casanove a en même temps le pouvoir de « déréaliser » le tableau idéalisé de la première description. En effet, l'écart, qui s'était réduit à rien entre la fiction et le réel dans la première partie (le lecteur n'ayant tout d'abord d'autre choix que de prendre le tableau « poétique » pour la description d'un tableau réel), se trouve soudain aggravé par le versant « technique ». La réalité semble alors se faire et se défaire sous nos yeux.

NOTES

1. Pour une mise en perspective historique des *Salons*, voir Jacques Chouillet, « Les *Salons* de Diderot », dans *Diderot et l'art de Boucher à David*, Catalogue de l'exposition du bicentenaire de la mort de Denis Diderot, Paris, éd. de la Réunion des Musées nationaux, 1984, p. 57-59.

2. Jacques Chouillet, « Du langage pictural au langage littéraire », dans *Diderot et l'art de Boucher à David*, *op. cit.*, p. 41.

3. Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, éd. de la Réunion des Musées nationaux, 1984, p. 14 *sq.* Voir également Else Marie Bukdahl, *Diderot critique d'art, I Théorie et pratique dans les Salons*, trad. Jean-Paul Faucher, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980, et surtout Louis Marin, « Le descripteur fantaisiste », dans *Des pouvoirs de l'image. Glosses*, Paris, éd. du Seuil, 1993.

4. Diderot, *Salon de 1763*, dans *Salons de 1759-1761-1763*, Jean Seznec (éd.), Paris, Flammarion, p. 104.

5. Louis Marin, « Le descripteur fantaisiste », art. cité, p. 77.

6. Diderot, *Salon de 1767*, dans *Œuvres complètes*, t. XVI, H. Dieckmann et J. Varloot (éd.), Paris, Hermann, 1990, p. 56.

7. La valeur anaphorique d'un démonstratif renvoie, sous l'angle de la reprise, à l'énoncé, tandis que la valeur déictique est liée à l'énonciation.

8. Pour Philippe Hamon, la prétérition « se présente souvent comme la lexicalisation d'un manque, d'un défaut de compétence du descripteur, d'un défaut de son vouloir/savoir/pouvoir décrire, bénéficiant à la fois de l'innocence de l'incompétence du dire et de l'efficacité du dit. Elle est alors signal d'une distance, d'une tension, ou d'une contradiction entre une intention et un faire réalisé, entre un refus ou une impuissance à dénommer et un luxe de nominations subséquentes [...] » (*Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 122).

9. Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 156-157.

10. L. Marin, « Le descripteur fantaisiste », art. cité, p. 80-81. Voir également la suite du commentaire, qui met remarquablement en lumière les différentes strates de la description.

11. *Ibid.*, p. 83.

12. Pour une analyse détaillée des deux méthodes descriptives « scientifique » et « poétique », voir E.M. Bukdahl, *Diderot critique d'art*, *op. cit.*, notamment p. 301 *sqq.*

13. *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 158-159.

14. Sur la technique de l'intrusion du spectateur dans le tableau, voir Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.

15. Pour Fontanier, l'hypotypose « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » (*Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 390).

16. Voir Marin, « Le descripteur fantaisiste », art. cité, p. 87.

17. On peut tenter de résumer la situation ainsi: la fracture au niveau du discours de l'œuvre (image « poétique » / image « froide », technique) est reproduite au niveau du discours à l'œuvre (prétérition, voie « négative » / hypotypose, écriture « pleine »), mais cette reprise est en fait aussi une inversion: l'écriture « pleine » évoque un tableau « froid », tandis que l'image poétique, pourtant luxuriante, est portée par une écriture « en creux ».

18. *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 159.

19. L'amalgame de la description poétique et de l'imaginaire est plutôt exceptionnel chez Diderot, de même l'opposition tranchée entre ce versant et la dimension technique; la méthode de description « poétique » essaye en effet habituellement plutôt de « traduire les éléments de la totalité picturale [...] qu'une description scientifique ne peut rendre qu'imparfaitement. Ces méthodes [poétiques] sont conçues de façon à permettre de caractériser la forme et le contenu d'une œuvre d'art et – indirectement – de signaler les ouvrages de la vie culturelle ayant influencé l'œuvre jugée » (Else Marie Bukdahl, « Introduction au *Salon de 1765* », *op. cit.*, p. 5). Sur la *phantasia* en général, voir l'étude de Jean Starobinski, « Jalons pour une histoire du concept d'imagination » (dans *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2001), et sur son rôle chez Diderot, voir le commentaire de L. Marin (« Le descripteur fantaisiste », art. cité, p. 92 *sqq.*).

20. Il s'agit d'une «réalité» bien particulière, puisque tout de même passée au crible de l'écriture. Mais pour simplifier la lecture, je ferai dorénavant l'économie des guillemets.

21. Voir Arnaud Buchs, «Diderot penseur de l'image. Des origines du langage à celles de l'esthétique dans la *Lettre sur les sourds et les muets*», dans *Variations* n° 16, «*Translatio*», Literaturzeitschrift der Universität Zürich, Zurich, 2008, p. 161-174.

22. «L'Empire de l'imaginaire» est le titre de la partie centrale de *La Relation critique*, *op. cit.*

23. J. Starobinski, «Jalons pour une histoire du concept d'imagination», art. cité, p. 206-207.

24. Voir par exemple le rôle joué par l'imagination dans l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, de Condillac, où l'imagination substitue «dans l'esprit, en l'absence des objets, les perceptions qu'ils ont occasionnées» (Paris, Galilée, 1973, p. 121).

25. J. Starobinski rappelle en effet que pour les Grecs, d'une part, «il n'y a de *mimésis* que par et pour l'imagination», et que c'est d'autre part «grâce à la fantasia que l'activité mimétique – sous le contrôle du jugement qui décide du vraisemblable – peut créer l'image ressemblante [...]» («Jalons...», art. cité, p. 210-211).

26. Dans la mesure où, je le rappelle, il n'y a pas de *mimésis* sans un travail de la *phantasia*.