



La couleur et le sentiment de la chair dans les premiers "Salons" de Diderot

Author(s): Katalin Kovács

Source: *Diderot Studies*, Vol. 30 (2007), pp. 125-141

Published by: Librairie Droz

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40372894>

Accessed: 20-02-2017 14:59 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at

<http://about.jstor.org/terms>



Librairie Droz is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Diderot Studies*

LA COULEUR ET LE SENTIMENT DE LA CHAIR DANS LES PREMIERS SALONS DE DIDEROT

Dans le *Salon de 1769*, Diderot rapporte une anecdote, devenue célèbre, à propos de Chardin. Selon cette anecdote, Chardin aurait répondu à un peintre de routine dont le vain bavardage l'accablait et qui voulait apprendre le secret de son art : « *Est-ce qu'on peint avec des couleurs? – Avec quoi donc? – Avec quoi? avec le sentiment* ». (SH, IV : 45-46) Propos énigmatiques, tout au moins à la première lecture, par lesquels on a l'habitude de résumer l'esthétique de Chardin, le meilleur coloriste français de son temps. En réalité, ces propos sont tirés d'une lettre de Charles-Nicolas Cochin, adressée au secrétaire de l'Académie de Rouen et généralement cités de façon décontextualisée, ce qui leur donne l'allure d'un bon mot ou, si l'on préfère, d'une boutade. Quant à Diderot, il ne s'attarde pas, lui non plus, à fournir quelque explication concernant le sens de la formule attribuée à Chardin. Il se contente de la citer en réfléchissant sur les *Deux Bas-reliefs* du peintre dont l'effet « harmonieux et coloriste » l'enchanté. Parler d'un effet coloriste à propos des imitations des bas-reliefs – qui arrivent à donner l'illusion des couleurs avec du noir et blanc – peut surprendre, de même que la formule « peindre avec le sentiment » : ils appellent une interprétation.

Or, le terme « sentiment » se retrouve dans de nombreux écrits sur l'art théoriques et critiques du XVIII^e siècle où, selon le contexte, il peut prendre plusieurs sens. Cependant, au lieu de parler d'un manque de précision lexicale au XVIII^e siècle, il conviendrait davantage de tenir compte de la polysémie des mots à l'époque. Aussi faudrait-il replacer les termes – et les notions qui les sous-tendent – dans leur contexte d'origine, à savoir celui du discours sur l'art des Lumières. Pour ce qui est donc du terme de sentiment, il faut rappeler que, vers le milieu du XVIII^e siècle, de nombreuses brochures des Salons intitulées « sentimens » d'amateurs apparaissent. Selon l'*Encyclopédie*, le terme de sentiment est synonyme de « pensée » ou d'« opinion » : il se rapporte à la « simple énonciation [des]

idées» et se dit surtout «en fait de goût¹». En effet, à la suite des *Réflexions critiques* de l'abbé Dubos, la pensée sur l'art du XVIII^e siècle érige la notion de sentiment en concept déterminant lors de l'expérience esthétique². Le foisonnement des «discours du sentiment» est corollaire d'un changement de perspective dans le discours sur l'art, privilégiant le *movere* au détriment du *placere*.

La notion de sentiment est sans doute fondamentale dans les écrits sur la peinture des Lumières. Diderot y recourt, lui aussi, bien souvent, même s'il se garde de la thématiser et de mener un métadiscours quelconque sur le sentiment. En ce qui concerne la réplique attribuée à Chardin et citée par Diderot, le terme «sentiment» s'y voit mis en relation avec le terme «couleur», dont l'usage à l'époque appelle également une précision. L'*Encyclopédie* attire l'attention sur la nécessité de distinguer la «couleur» et le «coloris»: «la couleur est ce qui rend les objets sensibles à la vue», alors que le coloris «est l'art d'imiter les couleurs des objets naturels relativement à leur position»³, distinction sur laquelle nous reviendrons. La formule de Chardin, que nous interrogerons, allie en effet les notions de couleur et de sentiment. Nous ne suivrons pas systématiquement ici tous les fils qui se tissent autour de ces notions, mais entendons indiquer quelques pistes de réflexion possibles à partir d'elles. Nous envisagerons notamment de déployer quelques éléments du discours coloriste de Diderot qui détermine sa pensée picturale dès ses premiers *Salons*. En nous appuyant essentiellement sur ces *Salons* ainsi que sur les *Essais sur la peinture*, nous étudierons la *notion de couleur* en rapport avec celle de *sentiment de la chair* dans la pensée picturale de Diderot et examinerons si elles participent d'une conceptualisation spécifique du rapport entre matière animée et couleur. Nous tenterons enfin d'éclairer le paradoxe qui conduit Diderot à soutenir sa théorie coloriste par l'exemple de Chardin, maître travaillant dans les genres mineurs dont celui de la nature morte qui, par son essence même, exclut la représentation de la chair.

1. Chevalier de Jaucourt, «Pensée, Sentiment, Opinion», dans: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, nouvelle impression en facsimilé, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Fromann Verlag, 1966-1995, vol. XII, p. 309.
2. Abbé Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, 2^e partie, section 22, p. 276: «Or le sentiment enseigne bien mieux si l'ouvrage touche et s'il fait sur nous l'impression qu'il doit faire que toutes les dissertations composées par les critiques».
3. Paul Landois, «Coloris», dans: *Encyclopédie, op. cit.*, vol. III, p. 658.

PEINDRE AVEC DES COULEURS

« Il me semble que nos peintres sont devenus coloristes⁴ » : c'est en ces termes que Diderot réfléchit au *Salon de 1761*. Cela veut évidemment dire que ceux qui exposaient dans les Salons précédents ne l'étaient pas. Effectivement, Diderot confirme cette hypothèse en ajoutant qu'en comparaison aux Salons passés qui présentaient « un air sombre, terne et grisâtre », celui de 1761 lui paraît plus coloré et plus vivant⁵. Ces propos témoignent de ce que, grâce à son initiation artistique, à partir de 1761 – le deuxième Salon dont il rend compte pour la *Correspondance littéraire* de Grimm –, Diderot est plus sensible aux valeurs proprement picturales des compositions⁶. Autrement dit, il apprécie non seulement les qualités qui relèvent de la « partie idéale » (comme le choix du sujet ou les expressions des passions), donc tout ce qui appartient à la phase précédant l'exécution du tableau, mais aussi celles qui appartiennent à la « partie technique ».

Dans le *Salon de 1761*, Diderot établit une analogie entre la « couleur dans un tableau » et le « style dans un morceau de littérature » et conclut que, tel le style en littérature, la couleur est rare – et précieuse – en peinture. Pourtant, comme il le souligne, l'analogie bute sur un point : celui de la survie de l'ouvrage. Alors que c'est le style qui assure l'immortalité à un ouvrage littéraire, la couleur d'un tableau est éphémère et la réputation du peintre ne se conserve que grâce à la gravure. La couleur qui donne l'effet de réel de la toile n'est qu'une illusion qui s'affaiblit ou se ternit – sinon se détruit entièrement – avec le temps. Quant à la gravure qui est exécutée d'après l'« idée » du tableau, il y manque justement le principe qui l'anime et qui la dote de vie : la couleur⁷.

4. Denis Diderot, *Salon de 1761*, dans : *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Jacques Chouillet et Gita May (éd.), Paris, Hermann, 1984, vol. I, p. 140. Les références tirées des quatre volumes des *Salons* parus chez Hermann seront désormais indiquées entre parenthèses, selon le modèle suivant : (SH, volume : page).
5. SH, I : 140. En résumé son premier *Salon*, celui de 1759, Diderot remarque – non sans malice – que presque tous les artistes ayant exposé au Salon « pèchent par le coloris ». (SH, I : 104)
6. Jacques Proust, « L'initiation artistique de Diderot », *Gazette des Beaux-Arts* 55 (avril 1960), p. 225-232 et Christian Michel, « Les conseillers artistiques de Diderot », *Revue de l'Art* 66 (1984), p. 9-16.
7. Dubos compare les estampes « où l'on retrouve tout le tableau, à l'exception du coloris, aux romans en prose où l'on retrouve la fiction et le style de la poésie ». (*Réflexions critiques, op. cit.*, 1^{re} partie, section 48, p. 163)

Dessin ou couleur? Pour la plupart des théoriciens et critiques d'art du XVIII^e siècle, il s'agit moins d'un rapport de complémentarité entre ces deux parties de la peinture que de l'adhésion à l'une d'entre elles. Les observations sur le mérite respectif du dessin et de la couleur mènent loin, au cœur de l'ancienne querelle déterminant aussi les premières conférences de l'Académie de peinture et de sculpture. Or, le dessin et la couleur ont joué alternativement des rôles opposés dans l'histoire de la peinture où ils se voyaient associer des qualités souvent contraires. Le dessin représente l'ordre du discours dans la peinture, car c'est par le dessin que la peinture peut raconter une histoire. Alors que la réflexion sur le dessin se prête facilement à la théorisation, la couleur, tenue pour «la tache aveugle, le non-dit, l'impensé, le lieu de l'inconscient⁸» du tableau, demeure en quelque sorte l'insaisissable, la partie silencieuse de la peinture. Contrairement à la ligne continue qui est le commencement de tout dessin, la couleur n'est d'abord qu'une tache informe. Dès lors, quel type de discours tenir sur la couleur? En effet, la couleur a toujours occupé une position inconfortable dans le discours sur l'art par rapport au dessin, car elle a résisté à la mise en discours. Du point de vue de leur aptitude à la théorisation, il n'y a donc guère d'égalité entre ces deux parties de la peinture. La couleur n'a jamais eu son discours propre et autonome: le discours sur la couleur s'énonce par rapport au dessin. Les théoriciens ont effectivement essayé d'appliquer à la couleur les mêmes critères – et le même type de discours – qu'au dessin, en termes de ressemblance, d'illusion et de vérité. Si la couleur a tout de même soulevé des problèmes théoriques, cela est sans doute dû à ce qu'elle renvoie à un lieu abstrait où le visible échappe au discours: à l'autonomie de la représentation picturale⁹.

Dans l'histoire de l'émancipation de la couleur par rapport au dessin, un rôle majeur incombe à Roger de Piles, chef de file des partisans des coloristes dans les querelles académiques. Dans son *Dialogue sur le coloris* (1673), Piles affirme non seulement que le coloris est une partie de la peinture aussi nécessaire que le dessin, mais va encore plus loin en prétendant que le coloris, étant «la différence» de la peinture, est plus noble que le dessin qui

8. Louis Marin, «Préface», dans: Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986, p. 9. La traduction française est de Claude Lauriol.

9. Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1999, p. 14.

n'est que son genre¹⁰. Dans la « Balance des peintres » ajoutée à la fin de son *Cours de peinture par principes* (1708), Piles range les peintres selon différents critères dont aussi le dessin et le coloris et ne donne que six points au coloris de Poussin, contrairement aux dix-huit points de Titien. De fait, toute la pensée picturale de Roger de Piles gravite autour du concept central de coloris auquel il accorde une importance particulière: il ne cesse de répéter que c'est du coloris que dépend l'« effet d'appel » de la peinture. Piles compare l'effet du tableau à celui d'un coup de foudre: la toile doit appeler elle-même son spectateur d'une façon si brusque, voire brutale, qu'il soit impossible de lui résister. Concernant l'« effet d'appel » de la peinture coloriste, l'examen du vocabulaire de Piles est révélateur: la peinture « séduit nos yeux », « attire » et « frappe du premier coup d'œil » son observateur. Tout se passe comme si l'effet du tableau ne s'adressait à l'intellect du spectateur qu'après avoir engagé son corps. Cet « effet d'appel » qui se caractérise, outre sa force irrésistible, par la rapidité, n'est pourtant guère facile à atteindre pour les peintres. Quelques-uns, toutefois, y parviennent; et Piles d'évoquer l'exemple de Rembrandt qui, exposant dans sa fenêtre le portrait de sa servante, réussit à tromper, par le seul mérite du coloris, les yeux des passants.

L'idée de l'effet trompeur de la peinture survivra comme un cliché dans le discours sur l'art du XVIII^e siècle. Pour l'illustrer, il suffit de citer au hasard n'importe quel passage des *Salons* que Diderot consacre aux compositions de Chardin. En 1763 par exemple, le critique commente par ces termes les toiles du peintre mettant en scène les accessoires d'un repas: « C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux. » (SH, I: 219) La toute première phrase du passage sur Chardin commence par une affirmation catégorique: « C'est celui-ci qui est un peintre; c'est celui-ci qui est un coloriste. » (SH, I: 219) Par là, Diderot postule comme une évidence l'identité de la peinture et du coloris, pour légitimer ensuite cette maxime par l'exemple de Chardin¹¹. Ceci dit, peut-on parler chez Diderot d'un discours coloriste? Certainement oui, à condition que l'on parvienne à déterminer ce qu'on entend par cette formule. Pour ce qui est des idées de Diderot sur la couleur, la plupart d'entre elles lui ont été suggérées, à côté de ses lectures sur la peinture, par les artistes qu'il fréquentait comme Chardin ou La Tour.

10. Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Genève, Minkoff, 1973 [1673], p. 25: « vous verrez que le Coloris est non seulement une partie essentielle de la Peinture; mais encore qu'il est sa différence, & par conséquent la partie qui fait le Peintre. »
11. Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 73.

Or, le discours coloriste qui se dégage des écrits sur l'art de Diderot se construit autour des notions telles que l'harmonie ou la magie. De même, l'opposition classique du dessin et de la couleur se retrouve au début du chapitre sur la couleur des *Essais sur la peinture*: « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime. » (SH, I: 18) Il est impossible de ne pas voir dans cette assertion l'influence des idées de Roger de Piles. Par la suite, Diderot file encore cette métaphore en notant que pareillement à la littérature où il y a « cent froids logiciens pour un grand orateur », il existe peu de grands coloristes en peinture qui compte pourtant de nombreux excellents dessinateurs. (SH, I: 18-19) En revanche, concernant le jugement sur ces deux parties de la peinture, seuls les « maîtres dans l'art », à en croire Diderot, sont « bons juges du dessin », alors que « tout le monde peut juger de la couleur ». (SH, I: 18) Juger du dessin serait donc le privilège des seuls initiés, alors que le jugement de la couleur du tableau est à la portée de tous : la couleur appelle et séduit immédiatement le spectateur. Il est intéressant de recourir à ce propos à la relecture du texte de Diderot par Goethe qui, en 1799, a traduit et commenté les deux premiers chapitres des *Essais sur la peinture*: ceux sur le dessin et sur la couleur. Goethe offre parfois une lecture détournée – car décontextualisée – de l'écrit de Diderot, se plaisant à souligner chez le critique un manque de système. Il réfute entre autres l'opinion de Diderot concernant le jugement sur le dessin et sur la couleur, et insiste, dans son commentaire, sur la différence entre les termes de *couleur* et de *coloris*. Goethe admet qu'avec des « sens sains » il est facile de ressentir les qualités de la couleur, mais du *coloris*, qui est une catégorie artistique, seul le maître dans l'art est capable de juger¹².

Couleur et *coloris*: les deux mots ne sont pas équivalents dans le vocabulaire artistique français de l'époque. À la suite de Roger de Piles, qui a pris soin de proposer des précisions terminologiques dans l'usage de ces termes, on entend au XVIII^e siècle aussi par couleur la matière, « ce qui rend les objets sensibles à la vue » et par *coloris* (qui comprend également le clair-obscur)

12. Goethe, « *L'Essai sur la peinture de Diderot* », dans : *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1996, p. 218. Les commentaires de Goethe sont d'autant plus intéressants que ces idées seront reprises plus tard dans sa *Théorie des couleurs*.

une des parties de la Peinture, par laquelle le Peintre sait imiter la couleur de tous les objets naturels & distribuer aux artificiels celle qui leur est la plus avantageuse pour tromper la vue¹³.

Dans ses écrits sur l'art, Roger de Piles respecte cette distinction et veille à ne pas confondre ces termes. Cependant, quant à Diderot, il n'est guère conséquent dans l'usage des termes de couleur et de coloris : il utilise dans ses *Salons* le mot « couleur » dans un sens relativement étendu, englobant aussi celui du coloris. C'est dans ce sens qu'il écrit par exemple, en 1759, que les tableaux de Greuze ont une « couleur fade et blanchâtre ». (SH, I: 101) Selon Piles, l'imitation vise, par les charmes du coloris, à tromper les yeux du spectateur : c'est par le coloris que le tableau peut susciter l'illusion chez le spectateur et lui faire croire que ce qu'il voit (la représentation de la chose ou, autrement dit, son simulacre) *est* la réalité, la chose même. Et cela malgré le fait que les couleurs ne soient pas en effet la réalité des corps : « elles ne sont pas la vie, ni exactement une loi de la nature ; elles sont le reflet d'une abstraction de la nature, l'artifice dans le naturel », écrit Manlio Brusatin¹⁴. Pourtant, c'est par la couleur « que toutes les choses visibles se distinguent et se rendent désirables », comme le stipulent les statuts de manufactures visant à coordonner le marché tinctorial¹⁵. Il n'est pas sans intérêt de faire contraster ces instructions avec les remarques de Poussin concernant les séductions de la couleur : « Les couleurs de la peinture sont semblables à des leurres qui persuadent les yeux, comme la beauté des vers de la poésie¹⁶. » Qu'en est-il dès lors des couleurs ? Servent-elles à rendre les choses désirables ? Sont-elles des leurres qui séduisent et trompent les yeux pour les persuader ensuite de l'effet de réel de l'illusion ? Par quels termes et notions, enfin, se laissent-elles aborder ?

De fait, toute une terminologie affective s'attache à la couleur : « reflet », « artifice », « illusion », « leurre » ou « tromperie » sont autant de termes suspects car relevant du vocabulaire de la séduction. Comment expliquer l'effet de la peinture coloriste, cet effet d'illusion ou, pour reprendre un

13. Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, *op. cit.*, p. 4-5.

14. Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, *op. cit.*, p. 24.

15. *Instructions générales pour la teinture des laines et manufactures de la laine de toutes couleurs* (1671), citées dans Brusatin, *Histoire des couleurs*, *op. cit.*, p. 123.

16. Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Anthony Blunt (éd.), Paris, Hermann, 1994, p. 186.

terme fréquent dans le vocabulaire artistique du XVIII^e siècle, l'effet de magie? «On n'entend rien à cette magie», écrit Diderot en 1763, réfléchissant sur la peinture de Chardin. L'effet de magie du tableau ne provient nullement de l'assemblage des couleurs considérées séparément, mais de leur juste distribution, de leur ensemble harmonieux. C'est pour son effet discordant, la «masse de couleurs tranchantes, sur un fond très éclairé» que Diderot condamne en 1761 les *Amusements de l'enfance* de Bachelier. (SH, I: 146) Pour des raisons semblables, le critique qualifie la version de 1763 des *Grâces* de Carle Vanloo, à laquelle manque visiblement toute magie de coloris, de «chef d'œuvre de teinture». (SH, I: 184)

Pourtant, le terme «magie» n'a rien de mystérieux: cliché récurrent dans le discours sur l'art, il revient régulièrement sous la plume des théoriciens et critiques et s'emploie dans la peinture généralement en rapport avec le coloris. Dans son *Traité de peinture*, paru la même année que les *Essais sur la peinture* de Diderot, le peintre d'histoire et théoricien Dandré-Bardon proclame que la «science du coloris» est l'essence et la perfection de la peinture: c'est le coloris qui «anime la toile» et qui la dote d'une «magie pittoresque»¹⁷. Pour atteindre le «beau coloris», qui est «la manière la plus séduisante & la plus estimable», Dandré-Bardon conseille à l'artiste de «peindre à pleine couleur, en portant toujours teinte sur teinte, en noyant les tournants dans les fonds, en conduisant le pinceau du sens des chairs & des muscles». De cette façon, l'artiste parviendra à «imiter l'épiderme de la Nature»¹⁸. La tâche du peintre coloriste n'est alors pas la moindre: par le moyen des couleurs, il doit doter de vie ce qui n'en a point.

«L'épiderme de la nature»: la formule de Dandré-Bardon s'enchaîne à merveille aux propos de Diderot par lesquels le critique tente, dans un effort vertigineux, de comprendre la «magie» de Chardin:

Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflé sur la toile; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. (*Salon de 1763*, SH, I: 220)

17. Michel-François Dandré-Bardon, *Traité de peinture*, Genève, Minkoff Reprints, 1972 [1765], p. 172.

18. *Ibid.*, p. 185.

Ce vocabulaire fait penser à la peau, au transpirant et au respirant : tout se passe comme si c'était une autre nature, trompeuse car donnant l'illusion du vivant, qui se superposait à la surface de la toile¹⁹. En effet, Diderot écrit ces lignes à propos de *La raie dépouillée* de Chardin, d'un poisson écorché, d'un « objet dégoûtant » dont l'image parfaitement imitée semble plus vivante que son original même²⁰. Le « magicien » Chardin « entend l'harmonie des couleurs et ses reflets » (SH, I: 220) : il rend non pas l'apparence des choses mais leur essence ; il ne broie pas les couleurs sur sa palette, mais attache l'air et la lumière sur la toile pour saisir la « substance même des objets ». (SH, I: 220) Par la tromperie de son coloris, Chardin ne donne pas seulement l'illusion du réel : il arrive à un point de perfection où l'imitation dépasse l'apparence des choses pour remonter jusqu'à leur substance²¹.

C'est là où se cache peut-être la solution de l'énigme de la magie, notion étroitement liée à la peinture illusionniste. Or, le discours du visible, le discours de la couleur fait éclater toutes les catégories et distinctions logiques (comme aussi celles de l'apparence et de la substance) qui viennent de l'effort inlassable marquant l'histoire de la peinture : la subordination du visible au dicible, de l'image à la parole. Dès lors, la magie qui produit l'illusion ne serait rien d'autre que l'énigme du visible, de la peinture même. La partie silencieuse de la peinture.

LE SENTIMENT DE LA CHAIR

« Et ce Chardin, pourquoi prend-on ses imitations d'êtres inanimés pour la nature même ? C'est qu'il fait de la chair quand il lui plaît » (SH, I: 24), énonce Diderot dans les *Essais sur la peinture*. Qu'est-ce que la chair²² ? Matière informe, elle est sujette au changement perpétuel : « Mais ce qui

19. Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot (1745-1763)*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 579.

20. Sur l'analyse de *La raie* de Chardin, voir René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991, p. 29.

21. Agnès Minazzoli, « Diderot et Chardin : une esthétique sans concepts ? », dans : Serge Trottein (dir.), *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?*, Paris, PUF, 2000, p. 53-79.

22. C'est Maurice Merleau-Ponty qui réclame, pour la première fois dans l'histoire de la philosophie occidentale, un statut philosophique explicite pour la notion de chair, dans *L'Œil et l'esprit*, en particulier dans le 2^e chapitre. (Paris, Gallimard, 2006, p. 12-26)

achève de rendre fou le grand coloriste, c'est la vicissitude de cette chair, c'est qu'elle s'anime et qu'elle se flétrit d'un clin d'œil à l'autre.» (SH, I: 24) Par rapport au corps bien visible et aux contours nettement définis, la chair, invisible, est en quelque sorte le « dedans » du corps. Telle la couleur dans la peinture – qui n'est d'abord que tache –, la chair échappe aux formes fixes et figées, aux contours d'un dessin quelconque. La peinture de la chair requiert un savoir – ou plutôt un pouvoir – de l'artiste à capter le fugitif et à fixer l'éphémère.

La représentation de la chair est le « désespoir » du coloriste et celle du visage humain s'agitant sans cesse son « supplice ». De fait, peindre la chair a toujours été la tâche suprême des coloristes :

c'est la chair qu'il est difficile de rendre, c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mât; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement; c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste. (SH, I: 22)

Une fois de plus, Diderot insiste sur le fait que la toile doit donner l'illusion du transparent et du transpirant de manière que le spectateur, trompé, y sente le sang et la vie. Sentir la vie à la vue d'une surface colorée qu'est la toile: c'est bien des pouvoirs de l'illusion et de la vérité en peinture qu'il s'agit.

Les commentaires de la critique à propos de Chardin gravitent autour du problème de l'illusion réaliste, tout en le mettant en question. La peinture de Chardin semble plus vraie que les objets empiriques qui lui servent de modèle: elle fait croire au spectateur que c'est de la chair qu'il voit sur la toile. « Imperceptiblement »: le terme mérite que l'on s'y arrête. En fait, Diderot y recourt de façon quasi obsessionnelle lorsqu'il tâche de parler des tableaux coloristes. Aussi le reprend-il en 1763, dans sa digression sur l'illusion picturale, lorsqu'il parle de l'impossibilité de rendre « les reflets imperceptibles des objets les uns sur les autres » (SH, I: 212), ou encore plus tard, en 1769, lorsqu'il évoque – à propos des *Attributs des arts* de Chardin – l'harmonie « qui serpente imperceptiblement dans sa composition ». (SH, IV: 43) Les métaphores musicales comme l'harmonie ou l'accord imperceptible, ou encore l'allusion aux reflets qui s'accordent « je ne sais comment » dans la toile, sont autant de tâtonnements qui tentent de rendre compte de l'effet de vérité en peinture. Le discours du critique, hésitant, bute sur l'ineffable: tout se passe comme s'il devait recourir,

pour expliquer ce qui échappe au discours, aux formules qui peuvent être rapprochées du vieux concept de *je-ne-sais-quoi*, d'un « encore-quelque-chose d'autre » triste et nostalgique²³. Il s'agit là de notions suspectes pour leur caractère irrationnel : le discours du « je-ne-sais-quoi » relève de l'indéfinissable, de la nature non logique. Aussi le terme « imperceptible » fonctionne-t-il comme un signal d'appel qui marque le lieu où, dans les *Salons* de Diderot, tout discours logique tourne en rond et, se renversant, aboutit à d'étonnantes tautologies²⁴ ou à des exclamations comme « cela ressemble » ou plutôt « c'est bien cela²⁵ ». À ce moment, le discours du critique se dissout dans un autre discours, discret et silencieux, celui des toiles, qui est très loin des commentaires bavards que Diderot consacre aux tableaux de Boucher ou de Greuze. Avec le discours de la couleur et, en l'occurrence, de la chair, on touche au point où la peinture se soustrait au discours rationnel, lié au dessin.

Peindre la chair n'est possible qu'avec des couleurs : ce n'est certainement pas un hasard si la langue italienne désigne par un même mot, la *morbidezza* – qui signifie à la fois souplesse, douceur, mollesse et flou – une qualité commune à la chair vive et à la peinture coloriste²⁶. L'association de la couleur et de la chair n'est donc guère saugrenue, d'autant moins qu'elle est explicitement désignée par les textes de Diderot. Du reste, le critique prétend avoir « connu la couleur » et « acquis le sentiment de la chair » (SH, II : 22) au cours de son activité de critique d'art. Dans un tableau, c'est bien la carnation qui attire immédiatement l'œil, offrant au regard un plaisir de pure « visualité » qui se passe de la parole.

Le « sentiment de la chair » a préoccupé non seulement les critiques mais aussi les théoriciens d'art du XVIII^e siècle. Dandré-Bardon y fait allusion dans son *Traité de peinture* (curieusement non pas en rapport

23. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Seuil, 1980, p. 11-12.

24. « Qu'est-ce que cette perdrix ? Ne le voyez-vous pas ? c'est une perdrix. Et celle-là ? c'en est une encore. » (SH, IV : 46)

25. Gérard Dessons, *L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Champion, 2004, p. 29-38.

26. Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente, op. cit.*, p. 73 et Frédéric Cousinié, « De la *morbidezza* du Bernin au "sentiment de la chair" dans la sculpture française des XVII^e et XVIII^e siècles », dans : *Beautés fuyantes et passagères*, Paris, Gérard Monfort, p. 139-155. Il est intéressant de noter que certaines langues distinguent entre la viande et la chair (« Fleisch » et « Leib » en allemand, « flesh » et « meat » en anglais, « мясо » ou « мякоть » en russe) alors que d'autres langues ne font pas cette distinction (« carne » en italien, « hús » en hongrois).

avec le coloris, mais avec les « principes du dessin fondés sur les vérités de la nature »). Il range « au premier rang des vérités accidentelles de la Nature, le sentiment des chairs occasionné par l'action des parties qui se pressent les unes les autres²⁷ ». Lorsque Dandré-Bardon affirme que le sentiment des chairs fait partie des vérités accidentelles de la nature, il reprend les catégories aristotéliennes et s'en tient, lui aussi, au cadre du discours traditionnel de la vérité artistique. Déterminer le sentiment de la chair comme le privilège de ceux qui peignent le corps est également une idée courante, correspondant au principe de la hiérarchie des genres picturaux que Félibien a formulé, en 1668, dans la Préface aux *Conférences* de l'Académie. À la lumière de ce principe, l'idée de Diderot de proposer l'exemple de Chardin pour soutenir ses théories coloristes peut surprendre. En effet, Diderot ne choisit pas un peintre d'histoire coloriste – dont le genre se prêterait pourtant le mieux à la représentation de la chair – mais un peintre travaillant dans la catégorie picturale tenue pour la plus basse, la nature morte, qui n'a rien à voir avec la représentation du corps humain et de la chair²⁸.

Dans le chapitre des *Essais sur la peinture* consacré à la couleur, le nom de Chardin suit immédiatement celui du portraitiste La Tour qui s'entend lui aussi à faire de la chair, à rendre « une prune avec sa vapeur, une pêche avec son duvet ». (SH, I: 24) Or l'étoffe, l'œillet, la prune et la pêche sont les objets de prédilection d'un peintre de nature morte. Inconsciemment ou non, Diderot aurait peut-être préféré citer le nom du seul Chardin mais, s'étant rendu compte de la nature « subalterne » des sujets de celui-ci, aurait essayé de « réparer » son désir en intercalant le nom de La Tour ?

En tout cas, c'est Chardin dont les « imitations d'êtres inanimés » sont facilement prises pour la nature même. Chardin « fait de la chair quand il lui plaît » (SH, I: 24) : on est là encore au cœur de la question de l'illusion picturale et de la tromperie du spectateur. Chair de qui donc ou plutôt chair de quoi ? La chair de la raie, le poisson écorché, l'« objet dégoûtant ». La *Raie* est une peinture cruelle, sanglante et odorante, un tableau qui halète et transpire : « c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. » (*Salon*

27. Michel-François Dandré-Bardon, *Traité de peinture, op. cit.*, p. 35.

28. René Démoris, « Diderot et Chardin : la voie du silence », dans : *Diderot, Les Beaux-Arts et la Musique*, Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, p. 43-54.

de 1763, SH, I: 220) Le registre dans lequel se situe le vocabulaire de Diderot n'est assurément pas celui de la nature morte mais bien celui de la peinture noble. Les substantifs « chair », « peau » et « sang », de même que le verbe « transpirer » cité auparavant renvoient à la peinture d'histoire, plus précisément à la scène de massacre ou de martyr qui laisse voir le « dedans » du corps, la chair²⁹. Il faut déchirer la peau pour que le sang affleure et que la chair apparaisse. Dans la peinture de Chardin, il s'agit également d'un événement sanglant – d'une éventration – bien que celui-ci ait un objet non pas humain mais animalier. L'animal monstrueux suspendu exhibe l'intérieur de son corps. Avec sa gueule grotesque et équivoque qui se dessine à l'angle supérieur des ailes, l'énorme poisson semble se moquer du spectateur, comme s'il ironisait sur la présence de celui-ci, et par là même, sur sa crédulité à l'illusion picturale.

En effet, Chardin trompe Diderot – et le spectateur – quand il le veut : il produit une illusion supérieure à celle de Zeuxis et d'Appelle auxquels Diderot fait directement allusion. Mettant en scène un objet dégoûtant, Chardin a pourtant su « sauver par le talent » l'aversion qu'aurait causée l'original de son modèle dans la nature. (SH, I: 220) Dans sa toile, l'écart entre la chose et sa représentation est réduit au minimum : en face de l'imitation parfaite d'un objet repoussant, le sentiment dont le spectateur devrait être affecté est sans doute le dégoût. Néanmoins, Diderot est loin de le ressentir devant *La raie* qu'il admire sans réserve, et parle de Chardin comme d'un « magicien » qui connaît « le secret » de la peinture, car son art supérieur est capable de transformer l'aversion initiale (à la vue de l'objet du tableau) en reconnaissance (à la vue de son exécution).

À la suite de l'abbé Dubos, Diderot considère que les objets que montre le peintre de nature morte ne sont en eux-mêmes guère dignes d'intérêt. Il en va pourtant tout autrement de leur représentation, capable d'attacher le regard. S'agirait-il là d'une autre hiérarchie, parallèle à celle des objets, dans laquelle Chardin occuperait le premier rang, la hiérarchie des talents, qui repose sur le seul mérite de l'exécution, s'établissant de façon entièrement indépendante de l'échelle des sujets ? Dans la réflexion de Diderot sur Chardin, l'ancienne question de l'illusion picturale en cache une autre, peut-être moins évidente, mais plus périlleuse et qui menace la doctrine académique : celle de la place des genres picturaux dans la hiérarchie.

29. René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, op. cit., p. 31-32.

Mais pourquoi Diderot a-t-il besoin de recourir, à côté de la hiérarchie des sujets (qui détermine le «rang» des peintres et leurs fonctions académiques), à une hiérarchie des talents qu'il met également en jeu lors de l'appréciation des tableaux? Probablement parce que la hiérarchie des sujets seule ne lui fournit pas de critères suffisants pour juger des toiles appartenant aux genres mineurs mais parfaitement exécutées. C'est la peinture de Vernet, de La Tour et avant tout de Chardin qui amène Diderot à repenser le principe de la hiérarchie des genres picturaux, hérité du XVII^e siècle³⁰. Pour illustrer ses théories sur la couleur, la solution logique aurait été pour Diderot le choix d'un peintre d'histoire ayant affaire à des sujets qui permettent de montrer le nu et de représenter la chair humaine. Toutefois, le critique choisit Chardin qui sait faire de la chair de poisson. Ce choix peut s'expliquer par le fait que les grands peintres coloristes à l'époque des premiers *Salons* de Diderot, à l'exception des peintres d'histoire Doyen et Deshayes, ne travaillent pas dans le genre noble. De surcroît, Chardin et éventuellement La Tour leur sont bien supérieurs dans la représentation de la chair. Sauf peut-être David qui n'exposera ses toiles qu'en 1781 – date du dernier *Salon* de Diderot –, le critique ne connaît en effet aucun peintre d'histoire contemporain susceptible d'ajouter au choix heureux du sujet le mérite d'une exécution supérieure.

Quant à Chardin, Diderot reconnaît en 1769 qu'il est «un grand homme». (SH, IV: 42) Cependant, il a beau être «le maître à tous pour l'harmonie» (SH, IV: 42), il n'est pas pour autant un peintre d'histoire, mais un «peintre à talents³¹» qui sait faire de la chair. Tout se passe comme si Diderot, ayant pressenti l'aboutissement de son raisonnement à propos de Chardin, trouvait nécessaire de déclarer qu'en dépit de son exécution parfaite, Chardin reste nécessairement inférieur à un peintre d'histoire. Montrant dans un sujet de «nature basse, commune et domestique» (*Salon de 1761*, SH, I: 143) la chair et le sang de la raie dépouillée, Chardin parvient à suggérer au spectateur l'horreur, qui appartient au registre des passions tragiques suscitées en général par les tableaux d'histoire. Chardin n'est pourtant pas un peintre d'histoire, et il ne ressemble en rien au peintre

30. Chez Félibien, la hiérarchie des genres picturaux repose sur un double principe : sur une hiérarchie supposée naturelle (allant de la nature inanimée jusqu'à la nature humaine) et sur la difficulté de la tâche du peintre.
31. Cette catégorie, au bas de l'échelle hiérarchique des genres, désigne dans le langage pictural de l'époque le peintre des fruits, des fleurs et des animaux.

coloriste en transe dont Diderot esquisse l'image quelque peu caricaturale dans les *Essais sur la peinture*:

Celui qui a le sentiment vif de la couleur, a les yeux attachés sur sa toile; sa bouche est entrouverte, il halète; sa palette est l'image du chaos. C'est dans ce chaos qu'il trempe son pinceau, et il en tire l'œuvre de la création. (SH, I: 19)

Si Chardin est le contre-exemple de l'artiste inspiré à la bouche entrouverte des *Essais sur la peinture*, il n'est pas non plus le peintre négligent dont parle le critique en 1761, tâchant de comprendre la « manière heurtée » du peintre:

Il y a longtemps que ce peintre ne finit plus rien. Il ne se donne plus la peine de faire des pieds et des mains. Il travaille comme un homme de qualité qui a du talent, de la facilité et qui se contente d'esquisser sa pensée en quatre coups de pinceau. (SH, I: 143)

L'association du style « heurté » et du tableau non fini est une idée quelque peu saugrenue qui doit provenir des lectures parfois trop rapides de Diderot³². Cette idée n'a rien à voir avec la lenteur et la patience, qualités communément attachées à la méthode de travail de Chardin. L'image d'un Chardin paresseux n'est qu'un fantôme de Diderot, hypothèse que renforce aussi la non-pertinence de l'insertion du passage sur la prétendue facilité de Chardin parmi les éloges du peintre.

Dans la suite du texte, Diderot fait allusion à la magie des couleurs de *La raie* et ne cesse d'insister sur l'originalité de Chardin dans son genre qui « passe de sa peinture dans la gravure ». (SH, I: 143) Ces propos donnent à réfléchir: l'originalité de Chardin, qui revient pour une large part à la « magie des couleurs », se laisserait-elle reconnaître même en gravure? Comment alors la gravure, privée de couleurs, peut-elle inspirer le sentiment de la chair? La boucle est bouclée: au début de cet article, nous avons fait allusion à l'imitation de deux bas-reliefs de Chardin qui donnent l'effet coloriste. De même, la « fierté de la touche » du peintre « passe » dans la gravure: celle-ci garde du coloris l'harmonie, l'accord des couleurs et les clairs-obscur. Tout se passe comme si le « faire » particulier

32. Il s'agit de la lecture des *Jugements* de La Font de Saint-Yenne. Voir René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet, op. cit.*, p. 155.

de Chardin n'avait plus besoin de couleurs. Il en reste alors la touche, et peut-être aussi le sentiment.

Le sentiment, ce terme polysémique – et un peu passe-partout – au XVIII^e siècle figure aussi, selon l'anecdote, dans la réplique de Chardin qui affirme que l'on ne peint pas avec des couleurs mais avec le sentiment. Certes, le bon mot de Chardin, qui sacrifie à l'élégance mondaine, est exagéré. Il s'inscrit pourtant à merveille dans la lignée de formules, non moins énigmatiques comme le « sublime de technique », qui apparaissent surtout à partir de 1765 dans les passages des *Salons* que Diderot consacre à Chardin.

La formule « peindre avec le sentiment » est ainsi énoncée par un peintre de nature morte que ses sujets ne prédestinent guère à avoir affaire au registre des sentiments (ceux des figures représentées et aussi ceux que le spectateur est censé éprouver devant le tableau). Cependant, Chardin possède le talent de suggérer au spectateur le sentiment de la chair. Ne maintient-il pas, par ailleurs, une relation quasi corporelle avec la toile? Diderot fait allusion aux rumeurs qui courent sur Chardin et selon lesquelles celui-ci « se sert autant de son pouce que de son pinceau ». (*Salon de 1767*, SH, III: 173) La touche singulière du peintre appelle immédiatement le toucher du spectateur: ses pêches et raisins « éveillent l'appétit et appellent la main ». (SH, I: 97) Ces fruits appellent la main, car ils arrivent à tromper le spectateur, bien que Chardin n'ait jamais prétendu donner l'illusion des objets. Son art consiste à rendre tout simplement l'effet de la vérité, de la réalité, de la présence silencieuse et tranquille des choses³³.

La couleur et le sentiment entretiennent une relation d'interdépendance qui ne peut que mener la critique d'art à une interrogation sur l'illusion picturale dans le discours sur l'art français du XVIII^e siècle. Le problème de l'illusion référentielle apparaît de la façon sans doute la plus flagrante lors de la représentation de la chair. C'est en réfléchissant sur cette représentation – qui se fait essentiellement par le moyen des couleurs – que Diderot arrive à mettre en question l'illusion picturale lorsqu'il constate que « le meilleur tableau, le plus harmonieux, n'est-[il] qu'un tissu de faussetés qui

33. André Comte-Sponville, *La matière heureuse. Réflexions sur la peinture de Chardin*, Paris, Hermann, 2006, p. 39.

se couvrent les unes les autres». (*Salon de 1763*, SH, I: 213) C'est en effet la peinture de Chardin qui fait vivre à Diderot cette expérience et qui lui suggère des idées qui annoncent la théorie moderne de la peinture.

Au temps des *Salons*, la vérité est tenue pour la qualité suprême de l'art, et considérée comme inséparable des effets que le tableau est supposé provoquer sur la sensibilité et l'intelligence du spectateur : celui-ci se voit, par l'effet de « magie » de la vérité, confronté à l'évidence de la présence de la chose représentée. La question de la vérité et de l'illusion picturale vient d'en masquer chez Diderot une autre, liée plus spécifiquement au contexte du XVIII^e siècle : celle de la hiérarchie des genres picturaux dont Diderot ne met jamais réellement en cause le fondement. Après ses éloges adressés à Chardin, on pourrait penser à juste titre que son admiration conduit Diderot à quelque conséquence importante, éventuellement à la révision de la théorie des genres picturaux. Néanmoins, Chardin a beau être un « grand homme », Diderot regrette sincèrement qu'il ne soit pas un peintre d'histoire. Le critique recule au moment où l'on s'attendrait justement à une énonciation allant au-delà d'une hiérarchie traditionnelle des genres fondée essentiellement sur l'importance des sujets.

En ce qui concerne, finalement, l'aptitude de Diderot à la théorisation des idées sur la couleur et sur le sentiment de la chair, il convient de constater que, malgré le caractère non systématique et parfois même paradoxal de certaines remarques, la pensée esthétique du philosophe s'y manifeste avec vigueur et cohérence, et l'on pourrait parler à ce propos d'une esthétique sans notions³⁴. Les premiers *Salons* de Diderot ainsi que ses *Essais sur la peinture* contribuent à la création d'un nouveau vocabulaire esthétique, celui du sentiment et du plaisir, avec des catégories qui sont très loin des notions picturales classiques relevant de la rhétorique. C'est une esthétique du flou, de l'incertain et de l'éphémère où la notion de sentiment de la chair tient aussi une place de prédilection. L'écriture de Diderot dans les *Salons* oscillerait ainsi entre cette esthétique purement subjective, celle de la critique d'art, et une esthétique plus systématique qui déterminera plus tard, vers la fin du XVIII^e siècle, l'esthétique philosophique.

Katalin Kovács
Université de Szeged (Hongrie)

34. Voir l'article déjà cité de Agnès Minazzoli, « Diderot et Chardin : une esthétique sans concepts ? ».