

**LE PARADOXE DU CRITIQUE D'ART:
LA TENSION ENTRE PATHÉTIQUE ET IRONIE DEVANT LES
TABLEAUX TOUCHANTS
[PARADOX AS THE CRITIQUE OF ART: TENSION BETWEEN
PATHOS AND IRONY OF THE "TOUCHING" PAINTINGS]**

Nadège Langbour

University of Rouen, France

Received: October 24, 2016

**ПАРАДОКС Д. ДИДРО КАК КРИТИКА ИСКУССТВА:
МЕЖДУ ПАТЕТИКОЙ И ИРОНИЕЙ
ПЕРЕД «ТРОГАТЕЛЬНЫМИ» КАРТИНАМИ**

© 2016 г. Надеж Лангбур

Лаборатория CEREdi, Университет Руана,
Мон-Сен-Эньян, Франция

Дата поступления статьи: 24 октября 2016 г.

Аннотация: В своих «Салонах» Дени Дидро уделяет повышенное внимание исполненным патетики трогательным картинам, ярким свидетельством оказывается его увлечение творчеством Ж. Б. Грёза. Когда Дидро обращается к описанию картин Грёза, а также жанровой живописи Ж. Б. Лепранса или П. А. Бодуана, он оказывается в русле чувствительной риторики, касающейся одновременно как патетики нарисованной сцены, так и ощущений зрителя. Стиль Дидро оказывается неоднородным, отличается подвижностью, которая иногда скрывает иронические ремарки. Эта ирония прежде всего оказывается критическим инструментарием «салониста» — она позволяет с юмором описать ряд технических несовершенств некоторых картин. В то же время мишенями дидеротовой иронии оказываются не только картины: она заметна в описаниях патетических полотен в тот момент, когда сам Дидро выводит себя на сцену. Дидро предстает своего рода «дицефалом», существом с двумя головами — одновременно как созерцатель картин и актер. В первой своей ипостаси он поглощен картиной, следует патетике сцены и описывает при помощи чувствительной риторики. В то же время в качестве актера он приобретает способность дистанцироваться от изображенного и оказывается «бесчувственным», подобно тому актеру, принципы игры которого он объясняет в «Парадоксе об актере», именно это

качество созерцателя и предопределяет иронические ремарки в описаниях трогательных картин.

Ключевые слова: Д. Дидро, «Салоны», трогательные картины, Ж. Б. Грёз, Ж. Б. Лепранс, П. А. Бодуан, риторика, чувствительность.

Информация об авторе: Надеж Лангбур — PhD, доцент, Лаборатория CEREdi, Университет Руана, факультет филологии и гуманитарных наук, ул. Лаваузье, 76821 Мон-Сен-Эньян, Франция. E-mail: nadege.langbour@free.fr

Abstract: In his *Salons*, Denis Diderot pays special attention to “touching,” pathetic paintings, and his interest to J.-B. Greuze’s art is evidence to that. When Diderot turns to describe Greuze’s canvases or genre painting of J.-B. Le Prince or P. A. Baudouin, he finds himself within the framework of sentimental rhetoric related at once to the pathos of the painted scene and to the sensations of the viewer. Diderot’s style becomes heterogeneous and has a peculiar fluidity that often conceals tongue-in-cheek ironic comments. This irony is, in the first place, a critical instrument of the “salonist” that allows touch upon some of the technical infelicities of the paintings with sly humor. At the same time, not only paintings become the targets of Diderot’s irony; irony manifests itself in the depiction of pathetic paintings when Diderot himself enters the stage. Diderot appears as a “dicephalus” of a kind, a creature with two heads — at once a spectator and an actor. As a spectator, he is fully immersed in the painting, follows the pathos of the scene and describes it with the help of sentimental rhetoric. As an actor, he is capable to distance himself from the painted scene and becomes “insensitive” as the actor whose principles of acting he explicates in “The Paradox of the Actor.” This latter capacity of the contemplator predetermines ironic comments in his descriptions of pathetic paintings.

Keywords: D. Diderot, *Salons*, touching paintings, J.-B. Greuze, J.-B. Le Prince, P. A. Baudouin, rhetoric, sentimentality.

Information about the author: Nadège Langbour, PhD, Associate Professor, CEREdi, University of Rouen, Department of Philology and Humanities, Lavoisier str., 76821 Mont-Saint-Aignan, France. E-mail: nadege.langbour@free.fr

Lorsqu’on évoque les *Salons* de Diderot, écrits de 1759 à 1781 et diffusés initialement dans *La Correspondance littéraire* de Grimm, on pense d’abord à l’enthousiasme que Diderot manifeste devant les tableaux de Greuze, de Vernet ou d’Hubert Robert. Ce sont les commentaires portés sur les œuvres de ces peintres qui forment les pages les plus célèbres des *Salons*. Or, ces artistes ont tous un point commun : ils peignent des scènes de genre touchantes qui s’adressent directement à la sensibilité du spectateur. Greuze met en scène la vie domestique dont il montre tantôt la douceur et la simplicité comme dans *L’Accordée de village*, *La Mère bien-aimée* ou *La Piété filiale*, tantôt la violence et les douleurs comme dans *Le Fils ingrat* et *Le Fils puni*. Vernet, lui, représente maintes tempêtes où les figures, luttant contre les vagues et la mort, font souvent preuve d’héroïsme et de sacrifice de soi. Hubert Robert, de son côté, érige sur ses toiles de somptueuses ruines au pied desquelles viennent parfois se reposer des voyageurs fatigués, fixant ainsi avec son pinceau les mélancoliques méditations

qui occupent le cœur de l'homme quand il pense au passage du temps et à la mort. Devant ces tableaux pathétiques et touchants, la sensibilité de Diderot s'exacerbe: "Je voyais toutes ces scènes touchantes, et j'en versais des larmes réelles" [3, p. 231], écrit-il dans le *Salon de 1767* après avoir décrit les tableaux de Vernet. Ce que Diderot attend de ces tableaux touchants, c'est donc de lui offrir des scènes pathétiques qui feront couler ses larmes. Le rire mordant, cru et parfois cruel de l'ironie, qui caractérise la plume du romancier dans *Jacques le fataliste* ou dans le *Neveu de Rameau*, semble n'avoir pas droit de cité dans les comptes rendus que notre salonier consacre aux tableaux pathétiques.

Depuis l'article de Laurence Mall sur l'ironie philosophique et l'ironie romantique dans les *Salons* de Diderot [5, p. 5–22], on s'accorde à reconnaître que l'ironie n'est pas absente des écrits sur l'art de notre auteur. Toutefois, on tend à restreindre son emploi, considérant que Diderot critique d'art n'ironise que face aux tableaux qu'il juge médiocres. Laurence Mall note en effet: "On ne remarque peut-être pas assez qu'une bonne partie des *Salons* est réservée à la description de mauvais tableaux. Or l'essentiel du comique à proprement parler est logé dans l'énumération des défauts et des ridicules des compositions" [5, p. 6]. Il me semble que cette distinction entre le registre ironique réservé à la critique des mauvais tableaux et le registre pathétique consacré à l'éloge des tableaux touchants demande à être nuancée. Nombreux sont les exemples de commentaires où des pointes ironiques se glissent dans des descriptions de tableaux pathétiques. Cette ironie, qui repose sur un ensemble de procédés comiques incluant l'humour, le burlesque, la satire, la raillerie, a tout d'abord une fonction critique: elle met en lumière les défauts techniques que Diderot décèle dans les tableaux touchants. Elle permet alors au salonier de critiquer le "faire" de l'artiste, sans pour autant nuire à l'idée qui a guidé son pinceau puisque le peintre, en dépit des défauts, a su concevoir une scène touchante et pathétique susceptible d'éveiller les émotions chez le spectateur.

L'intrusion de l'ironie dans les commentaires pathétiques: la traduction d'une discordance entre "l'idée" et "le faire" du peintre

Ces pointes comiques reposent parfois sur des images burlesques. On voit ainsi Diderot comparer la noble famille de La Rochefoucault peinte par Roslin à différents jeux de société dont la frivolité contraste avec la grandeur de "la famille de France la plus unie, la plus honnête et où l'on aime le plus" [2, p. 143]. Au Salon de 1765, Roslin expose en effet un tableau intitulé *Un Père arrivant dans sa terre où il est reçu par ses enfants dont il est tendrement aimé*. En soi, ces retrouvailles entre un mari et son

épouse, entre un père et ses enfants auraient dû donner lieu à une scène pathétique et touchante. Mais l'artiste a manqué son effet car il n'a pas su seconder son idée par un technique irréprochable. C'est pour dénoncer ces défauts techniques que Diderot utilise des images burlesques empruntées à l'univers des jeux de société. Ainsi, l'image du billard dont le vert uniforme du tapis n'a pas d'écho dans la nature permet de souligner la fausseté de couleur utilisée par le peintre: "Cette grande terrasse verte et monotone qui occupe le fond joue très bien le vieux tapis usé d'un billard" [2, p. 143]. Ailleurs, c'est l'image des quilles de bois que Diderot convoque pour expliquer que les figures peintes par Roslin sont dépourvues de vie: "Le raide des figures l'a surnommé le Jeu de quilles" [2, p. 143]. Au fil de son compte rendu, Diderot n'a de cesse d'insister sur la raideur des figures peintes que l'artiste, en Pygmalion corrompu, a déshumanisée et transformée en mannequins. Cet échec technique dans l'art du portrait est d'autant plus flagrant que Roslin a parfaitement représenté les draperies et les broderies qui couvrent ses sujets. Cette discordance entre la technique du portrait et celle des draperies suggère à Diderot une nouvelle pointe ironique à l'encontre du peintre. Après avoir affirmé que "s'il ne faut pas habiller un homme comme un mannequin, il ne faut pas habiller un mannequin comme un homme" [2, p. 144], il conclut en écrivant que "Roslin est aujourd'hui un aussi bon brodeur que Carle Vanloo fut autrefois un grand teinturier" [2, p. 145]. Si l'ironie fonctionne ici, c'est parce que Diderot n'adopte pas le même point de vue que dans l'*Encyclopédie* où il refuse d'établir une hiérarchie entre les beaux-arts et les arts mécaniques. Dans ses *Salons*, notre critique feint d'adhérer au point de vue des peintres qui s'enorgueillissent de placer leur art au-dessus de celui des artisans. De ce fait, rapprocher la peinture de l'artisanat procède bien d'une démarche burlesque qui consiste à parler basement de sujets nobles et élevés.

Cette comparaison de l'art pictural et de l'art artisanal est fréquente sous la plume de Diderot. On la retrouve encore dans le *Salon de 1765* lorsque le critique commente un tableau de Vien intitulé *Marc-Aurele faisant distribuer au peuple du pain et des médicaments dans un temps de famine et de peste*. Ce sujet aurait dû donner lieu à une scène touchante où se seraient multipliées les actions pathétiques. C'est d'ailleurs ce que Vien a tenté de représenter comme le montre la description que Diderot donne de la toile: "Marc-Aurele est passant, il est accompagné de sénateurs et de gardes, les sénateurs à côté de lui et sur le devant, les gardes derrière et sur le fond. Il s'arrête pour regarder une femme agenouillée, expirante, qui lui tend les bras; cette femme est sur les premiers degrés de l'estrade, son corps est renversé, elle est entourée et soutenue par son père, sa mère et son jeune frère. Plus vers la gauche, sur les degrés de l'estrade, une femme morte, sur cette femme son enfant la tête tournée vers l'empereur. Tout à fait à gauche, groupe d'hommes, de femmes et d'enfants tendant les bras à

un soldat placé à côté de l'empereur et leur distribuant des médicaments. Au-delà de ce groupe, à l'extrémité de la toile, un vieillard et une femme attendant aussi du secours" [2, p. 75–76]. Cette description des différents incidents pathétiques imaginés par le peintre témoigne que celui-ci avait bien conçu son sujet. Mais les insuffisances de son "faire" ont nui à sa réalisation.

Pour dénoncer les défauts techniques de ce tableau, Diderot ironise en recourant à des images burlesques empruntées à l'artisanat, notant par exemple qu'un des enfants peints par Vien "est si mou qu'on le prendrait pour une belle peau rembourrée de coton" [2, p. 76]. La dimension ironique de cette image tient non seulement à sa filiation avec l'artisanat mais aussi à son ambiguïté: s'agit-il d'un trait d'humour innocent renvoyant à l'art de concevoir des poupées de chiffon ou s'agit-il d'une satire morbide renvoyant à l'art de la taxidermie? Cette oscillation entre une ironie enjouée et une ironie grinçante n'est pas unique en son genre. Dans le *Salon de 1767*, Diderot déplore que *Le Miracle des Ardents* de Doyen "n'inspire que la terreur" et il explique que "c'est la faute de l'artiste qui n'a pas su rendre les incidents pathétiques qu'il avait imaginés" [3, p. 259]. Pour exposer les défauts techniques de la toile, le salonnier va alors alterner entre une ironie badine qui emprunte ses images à l'univers de l'enfance et une ironie plus grinçante, liée au domaine de l'anatomie, voire de la dissection. Les attaques du critique se portent surtout sur la façon dont le peintre a représenté les chérubins et les anges qui entourent la sainte. Il écrit d'abord: "Ces anges sont des espèces de cupidons soufflés et transparents. <...> C'était la même faute dans votre ancien tableau de Diomède et Vénus. La déesse ressemblait à une grande vessie, sur laquelle on n'aurait pu s'appliquer avec un peu d'action, sans l'exposer à crever avec explosion" [3, p. 261]. Puis il complète cette remarque en badinant: "Les enfants enveloppés de ces nuages sont légers et minces comme des bulles de savon, et les nuages lourds comme des ballons serrés de laine, volants" [3, p. 261].

Face aux tableaux touchants et pathétiques dans lesquels le technique, trop faible, n'a pas su seconder le modèle idéal du peintre, Diderot use donc de l'ironie pour dénoncer les défauts de réalisation. Il se plaît alors à rabaisser la noblesse des beaux-arts revendiquée par les peintres en recourant à des images triviales et futiles comme celles du jeu ou de l'artisanat. C'est aussi dans cette optique qu'il crée des images relevant de ce que Bakhtine appelle "le bas corporel." Les comparaisons des tableaux avec la nourriture sont monnaie courante dans les *Salons*, y compris lorsque Diderot décrit des tableaux pathétiques. Ainsi, lorsqu'il commente *La Charité romaine* de Bachelier, il loue l'artiste en lui disant: "La seule chose que vous avez bien faite sans le savoir, c'est de n'avoir donné à votre vieillard ni à votre femme aucun pressentiment qu'on les observe; cette frayeur dénature le sujet, en ôte l'intérêt, le pathétique, et ce n'est plus une cha-

rité” [2, p. 107]. Mais cet éloge a son revers: le sublime du modèle idéal du peintre est détruit par les insuffisances du “faire”: “Pour la couleur et le dessin, si c’était l’imitation d’un grand pain d’épice, ce serait un chef-d’œuvre” [2, p. 107].

Le registre du “bas corporel” ne se réduit pas au champ de l’alimentaire. Il comprend aussi les allusions sexuelles et grivoises qui sont fréquentes dans les écrits sur l’art de Diderot. Lui-même le reconnaît dans le *Salon de 1767*. Agé alors de cinquante-quatre ans, il écrit à Grimm: “Vous voyez, mon ami, que je deviens ordurier, comme tous les vieillards” [3, p. 129]. Face aux tableaux dont le sujet semble annoncer une scène touchante et pathétique, Diderot recourt parfois à l’ironie grivoise. Là encore, l’ironie a une vocation critique, mais elle ne sert alors plus à dénoncer les défauts techniques. Elle dénonce, au contraire, les défauts de composition du modèle idéal du peintre, défauts qui sont bien plus graves aux yeux du salonnier.

L’ironie grivoise: la dénonciation de l’échec du peintre à imaginer le pathétique de la scène

Devant la *Chaste Suzanne* de La Grenée exposée au Salon de 1767, Diderot ne peut taire sa déception. Lui qui a en tête la *Suzanne au bain* de Cesari et même la *Chaste Suzanne* que Van Loo présenta au Salon de 1765 ne peut qu’être déçu par la composition de La Grenée. C’est pourtant un sujet éminemment pathétique que le peintre a choisi de représenter: celui d’une jeune fille innocente, pressée par le désir de deux hommes et qui ne peut espérer recevoir de l’aide car elle est seule avec ses agresseurs. Mais La Grenée n’a pas su rendre l’effroi et la pitié que devait inspirer ce type de situation. Certes, reconnaît Diderot, sa Suzanne “ne manque pas d’expression. Elle se couvre. Elle a les regards tournés vers le ciel. Elle l’appelle à son secours. Mais sa douleur et son effroi contrastent si bizarrement avec la tranquillité des vieillards que, si le sujet n’était pas connu, on aurait peine à le deviner. On prendrait tout au plus ces deux personnages pour deux parents de cette femme à qui ils sont venus indiscretement annoncer une fâcheuse nouvelle” [3, p. 128]. Ce défaut général de composition qui vient de l’incapacité du peintre à imaginer le pathétique de la scène suggère à Diderot une anecdote grivoise qui va lui permettre de critiquer la toile.

Il raconte d’abord l’histoire de la comtesse de Sabran qui était obligée d’accepter les invitations à dîner qu’on lui faisait car elle était ruinée et ne pouvait subvenir à ses besoins: “Elle fut invitée par le commissaire Le Comte. Elle se rendit à l’heure. Le commissaire qui était poli, descendit pour recevoir la belle, pauvre et vieille comtesse. Elle était accompagnée d’un cavalier qui lui donna la main. Ils montent. Le commissaire les suit.

La comtesse lui exposait en montant une jolie jambe, et au-dessus de cette jambe une croupe si rebondie, si bien dessinée par ses jupons, si intéressante que le commissaire succombant à la tentation, glisse doucement une main et l'applique sur cette croupe. La comtesse, grande logicienne, se retourne sans s'émouvoir, porte sa main sur le commissaire, à l'endroit où elle espérait reconnaître la cause de son insolence, et son excuse ; mais ne l'y trouvant point, elle lui détache un bon soufflet" [3, p. 128]. Ce récit anecdotique est ensuite mis en parallèle avec le tableau de La Grenée, l'ironie grivoise permettant ainsi au salonnier de dénoncer la froideur des figures et les incohérences de la composition: "Eh bien, mon ami, voilà comment la Suzanne de La Grenée en aurait usé avec les vieillards, si elle avait eu la même dialectique. Je ne sais ce qu'ils lui disent; mais je suis sûr qu'elle les aurait fort embarrassés, si elle leur eût adressé le propos d'une de nos femmes à un homme qui la reconduisait dans son équipage, et qui lui tenait, chemin faisant, un discours dont le ton ne lui paraissait pas proportionné à la chose. Monsieur, prenez-y garde. Je vais me rendre" [3, p. 128].

On retrouve une démarche similaire dans le commentaire que Diderot propose, dans le *Salon de 1765*, du tableau de Baudouin intitulé *La Fille qui reconnaît son enfant à Notre-Dame parmi les Enfants-trouvés*. "Beau sujet manqué," déplore Diderot en voyant le tableau. "Je prétends que cette foule nuit à l'effet et réduit un événement pathétique à un incident qu'on devine à peine" [2, p. 168]. C'est que Baudouin n'a pas su imaginer le pathétique de la scène de reconnaissance. Voulant insister sur le statut de fille de son personnage principal, voulant souligner les réactions de la foule face à cette mère aux mœurs dissolues, le peintre n'a pas su créer une scène pathétique comme l'aurait fait Greuze car "Gruze s'est fait peintre prédicateur des bonnes mœurs, Baudouin, peintre prédicateur des mauvaises; Greuze, peintre de famille et d'honnêtes gens; Baudouin, peintre de petites-maisons et de libertins" [2, p. 169]. Pour ironiser sur le tempérament graveleux du peintre, Diderot invente un dialogue entre lui et Baudouin, auquel il fait dire: "je ne m'en défends pas, j'aime la gravelure" [2, p. 169]. Le personnage Diderot offre alors à l'artiste une liste de sujets graveleux dont celui d'un fiacre renversé qui verse sur la chaussée un moine débauché et trois filles de joie. Ce sujet est intéressant car c'est une anecdote que l'on retrouve dans *Jacques le fataliste*, ce qui atteste que l'ironie présente dans les *Salons* n'est pas si éloignée de celle dont Diderot use dans ses autres écrits, notamment dans ses écrits romanesques.

Face aux lacunes des tableaux pathétiques ou des tableaux qui prétendent représenter des scènes pathétiques, Diderot use donc de l'ironie pour en dénoncer les défauts, qu'il s'agisse de défauts techniques ou d'un défaut général de composition. L'ironie constitue une arme critique employée pour blâmer les faiblesses de certaines œuvres. Si Diderot n'hésite

pas à y recourir, il regrette pourtant régulièrement la dureté avec laquelle il commente certaines productions picturales. On le voit ainsi s'emporter contre lui-même et ses confrères après s'être fait l'écho de leurs remarques pointant les défauts de *La Piété filiale* de Greuze: "que mille diables emportent les critiques et moi tout le premier ! Ce tableau est beau et très beau, et malheur à celui qui peut le considérer un moment de sang-froid!" [1, p. 238]. Diderot n'a de cesse de minimiser la portée de ses critiques, en en soulignant la partialité et la subjectivité: "Je loue, je blâme d'après ma sensation particulière qui ne fait pas loi" [3, p. 77], écrit-il au début du *Salon de 1767*. Cet aveu rend compte d'une contradiction dont Diderot a pleinement conscience: en tant que spectateur, il éprouve des émotions exacerbées devant l'œuvre d'art mais, en tant que critique répondant à la commande de Grimm, il doit juger l'œuvre de sang-froid. On retrouve donc en Diderot critique d'art la même dichotomie entre sensibilité et sang-froid que celle qu'il a théorisée pour l'acteur dans son *Paradoxe sur le comédien*. En ce sens, on peut parler d'un paradoxe du critique d'art.

Ce paradoxe, Diderot le met en lumière dans ses *Salons*, en déplaçant la cible de l'ironie: l'ironie n'est alors plus dirigée contre les peintres et leurs œuvres mais contre Diderot lui-même et ses écrits sur l'art.

Le paradoxe du critique d'art: entre auto-ironie et émotion pathétique exacerbée

Deux beaux exemples de ce paradoxe du critique d'art nous sont offerts par le *Salon de 1765*. Il s'agit des commentaires consacrés à *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze et au *Baptême russe* de Le Prince.

Devant le tableau pathétique de Greuze, Diderot est incapable de maîtriser son émotion. Sa sensibilité est si exacerbée qu'il ne peut rendre compte froidement de l'œuvre picturale et, loin d'offrir un commentaire ordonné, il juxtapose les remarques sous forme de phrases exclamatives qui deviennent rapidement des phrases nominales: "Comme elle est naturellement placée! Que sa tête est belle! qu'elle est élégamment coiffée ! Que son visage a de l'expression ! Sa douleur est profonde, elle est à son malheur, elle y est tout entière. Le joli catafalque que cette cage! Que cette guirlande de verdure qui serpente autour a de grâce! O la belle main! la belle main! le beau bras!" [2, p. 179-180].

L'enthousiasme du critique est tel qu'il en oublie que la jeune fille est un être fictif peint sur la toile. Il s'adresse à elle, tentant de comprendre sa peine et de l'atténuer. Ainsi la scène pathétique imaginée par le peintre bouleverse le critique d'art qui recourt à son tour au registre pathétique pour décrire la toile, insérant subtilement cette description dans un dialogue qu'il noue avec la jeune fille: "Mais, petite, votre dou-

leur est bien profonde, bien réfléchie! Que signifie cet air rêveur et mélancolique? Quoi, pour un oiseau! Vous ne pleurez pas, vous êtes affligée, et la pensée accompagne votre affliction. Ca, petite, ouvrez-moi votre cœur, parlez-moi vrai, est-ce la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même?... Vous baissez les yeux, vous ne me répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler” [2, p. 180]. Diderot, par souci de mimétisme, adopte ainsi un style pathétique et tendre conforme au sujet peint par Greuze. Pour autant, ironie n’est pas absente de son commentaire. Après avoir longuement dialogué avec la figure peinte et s’être totalement absorbé dans le tableau, Diderot retrouve son statut de critique d’art et songe à son commanditaire auquel il écrit: “Mais, mon ami, ne riez-vous pas, vous d’entendre un grave personnage s’amuser à consoler une enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qui lui plaira?” [2, p. 182]. On voit bien ici que l’ironie de Diderot n’est pas dirigée contre l’œuvre picturale mais contre le critique lui-même: le salonnier ironise devant l’excès de sensibilité qu’a éveillé en lui l’œuvre de Greuze.

Le même type d’enthousiasme saisit Diderot devant le *Baptême russe* de Le Prince. Séduit par la représentation des contrées lointaines que propose le peintre, il s’imagine voyageant en Russie avec Grimm, anticipant par la fiction leurs retrouvailles à Saint-Pétersbourg où Diderot se rendra pour répondre aux sollicitations de Catherine II. L’absorption complète dans la toile conduit le critique d’art à prendre les émotions qu’il ressent devant le tableau pour des émotions réelles et à considérer les figures peintes non comme des personnages mais comme des personnes. Il se met alors à fantasmer sur le parrain et la marraine du petit baptisé, confiant ses désirs à Grimm: “Il est certain que ce parrain a le caractère le plus franc et le plus honnête qu’il soit possible d’imaginer; si je le retrouve hors d’ici, je ne pourrai jamais me défendre de chercher sa connaissance et son amitié: j’en ferai mon ami, vous dis-je. Pour cette marraine, elle est si aimable, si décente, si douce... — Que j’en ferai, dites-vous, ma maîtresse, si je puis. — Et pourquoi non? — Et s’ils sont époux, voilà donc votre bon ami le Russe... — Vous m’embarrassez” [2, p. 236].

On voit l’humour grivois de Diderot apparaître furtivement dans ces lignes, même s’il demeure implicite et n’est que suggéré par l’emploi de l’aprosiopèse. Mais cet humour grivois ne s’exerce pas au détriment de l’œuvre peinte. Il sert à tourner en dérision l’émotion exacerbée du critique d’art qui reconnaît son embarras. Or, cet embarras ne vient pas seulement des problèmes éthiques et moraux que soulève le fait de courtiser la femme d’un ami. Cet embarras vient aussi du fait que Diderot est dans la confusion et que, submergé par l’émotion pathétique, il a oublié qu’il décrivait une toile. “J’oubliais que je vous parle d’un tableau” [2, p. 237], avoue-t-il à Grimm. L’humour, forme atténuée et moins mordante de l’iro-

nie, permet donc au salonnier de se moquer de lui-même et de mettre à distance son travail critique pour en souligner la subjectivité.

Ainsi, ironie et pathétique peuvent cohabiter dans les commentaires que Diderot consacre aux tableaux touchants. Cette intrusion du rire dans les lignes réservées à des scènes sensibles et larmoyantes est utilisée par Diderot comme un outil critique, mais cette critique ne porte pas nécessairement sur les œuvres peintes. Elle permet aussi de mettre à distance les remarques de Diderot en en soulignant la subjectivité.

En définitive, notre auteur est bien gêné par cette terrible ironie “que [s]on esprit ne peut s’empêcher d’approuver et [s]on cœur de démentir” [4, p. 154]: sa plume est naturellement ironique mais sa passion pour la peinture est telle que, dans les *Salons*, il ne peut laisser son ironie s’exprimer sans parallèlement ironiser sur son ironie pour en atténuer la portée.

REFERENCES

- 1 Diderot D. *Salon de 1763*. Paris, Hermann, 1984. 294 p.
- 2 Diderot D. *Salon de 1765*. Paris, Hermann, 1984. 370 p.
- 3 Diderot D. *Salon de 1767*. Paris, Hermann, 1995. 564 p.
- 4 Diderot D. *Correspondance, texte établi par Georges Roth*, t. IX. Paris, Editions de Minuit, 1963. 261 p.
- 5 Mal L. Entre ironie philosophique et ironie romantique: les Salons de Diderot. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. N° 45. Paris, Société Diderot, Amateurs de Livres, 2011. 258 p.