

Faux Titre

ÉTUDES DE LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Series Editors

Keith Busby
Sjef Houppermans
Paul Pelckmans
Alexander Roose

VOLUME 424

The titles published in this series are listed at brill.com/faux

Traverser la peinture

Diderot – Baudelaire

par

Nathalie Kremer



BRILL
RODOPI

LEIDEN | BOSTON

Introduction

1 L'éclatement intérieur

C'est une fin d'après-midi d'été. Les promeneurs recherchent la fraîcheur des arbres qui abritent de la chaleur et de la pesanteur de l'air. La conversation se noue, s'anime, absorbe les compagnons dont les pas errent dans la forêt. Puis, un jeu de lumières. Les yeux se plissent devant le chatoiement des rayons du soleil brisés par les branchages, coupés et renvoyés par les feuilles. Les pas des promeneurs s'arrêtent, la conversation s'interrompt. C'est de cette façon que Diderot évoque l'enchantement qu'on peut ressentir devant un jeu de lumières dans les bois :

S'il nous arrive de nous promener aux Tuileries, au bois de Boulogne, ou dans quelque endroit écarté des Champs-Élysées sous quelques-uns de ces vieux arbres épargnés parmi tant d'autres qu'on a sacrifiés au parterre et à la vue de l'hôtel de Pompadour, sur la fin d'un beau jour, au moment où le soleil plonge ses rayons obliques à travers la masse touffue de ces arbres dont les branches entremêlées les arrêtent, les renvoient, les brisent, les rompent, les dispersent sur les troncs, sur la terre, entre les feuilles, et produisent autour de nous une variété infinie d'ombres fortes, d'ombres moins fortes, de parties obscures, moins obscures, éclairées, plus éclairées, tout à fait éclatantes ; alors les passages de l'obscurité à l'ombre, de l'ombre à la lumière, de la lumière au grand éclat, sont si doux, si touchants, si merveilleux, que l'aspect d'une branche, d'une feuille arrête l'œil, et suspend la conversation au moment même le plus intéressant. Nos pas s'arrêtent involontairement ; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrions : quel tableau ! Oh que cela est beau !¹

Les effets de clair-obscur produits par ce « tableau naturel » sont similaires à ceux que pourrait créer un tableau peint, et Diderot affirme ici que la nature et l'art peuvent être à la source d'un même émerveillement. En effet, on peut admirer la nature comme si elle était un tableau, « et réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble

¹ Diderot, *Essais sur la peinture*, p. 478.

que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature »². Art et nature se confondent : ce ne sont plus les pas, mais les regards qui « se promènent sur la toile magique » de la forêt. Les promeneurs, autrement dit, ont traversé une peinture.

Or par quel « effet », de l'art ou de la nature, cet enchantement peut-il naître ? Dans la description de Diderot, c'est le jeu de la lumière qui trouble les promeneurs : elle éclaire la nature ou le tableau pour en faire ressortir la couleur et l'obscurité, et l'infinie gradation des tons entre l'éclat de la couleur pleine et l'opacité de l'ombre. Mais encore, ce qui frappe particulièrement à la lecture de cet extrait, c'est que l'enchantement procède de la *rupture* de la lumière. En effet, le tableau peint par Diderot dans cet extrait est celui d'une lumière qui traverse les arbres et dont les rayons sont coupés par les branches : merveilleuse traversée de lumière qui à la fois traverse et est traversée, qui illumine et qui s'éteint, pour dans la traversée des feuilles et des branchages se retrouver à la fois arrêtée et démultipliée. Toute une série de termes équivalents sont donnés par Diderot pour décrire ce jeu brisé des lignes lumineuses, jeu qui procède de la collision entre les « rayons obliques » et les « branches entremêlées », les lignes droites et le fouillis, le limpide et l'indistinct. Cette collision fait que les branches, écrit Diderot, « arrêtent [les rayons], les renvoient, les brisent, les rompent, les dispersent sur les troncs, sur la terre, entre les feuilles ».

On ne peut qu'être interpellé par ce passage. Sans doute parce qu'il éveille en nous le souvenir d'enchantements passés devant des paysages naturels. Mais aussi parce que la description procède d'un éclatement – exprimé stylistiquement par la mosaïque de synonymes s'inscrivant dans une seule longue phrase qu'ils s'attachent à rompre tout en la construisant ; et sémantiquement par la célébration de la « variété infinie » des éléments perçus qui déroutent le regard en même temps que les pas. La beauté du spectacle procède donc d'une rupture dans les lignes, qui offre à voir la dispersion et la variété des choses de

2 Diderot décrit ici la relation esthétique qui se met en place avec un objet ou un événement, qui n'est pas nécessairement un objet d'art. L'équivalence entre art et nature comme phénomènes susceptibles de créer une relation esthétique, que Diderot met ici en avant, est la thèse défendue par Jean-Marie Schaeffer dans *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2015, p. 41 : « nos engagements esthétiques ne se limitent pas au domaine des œuvres d'art : tout, absolument tout, est susceptible d'être investi esthétiquement » [...] « la relation esthétique est un processus attentionnel, alors que le terme 'artistique' se réfère à un faire, ainsi qu'au résultat de ce faire, à savoir l'œuvre d'art. » Or, comme on le verra, le philosophe a l'intuition de la spécificité de l'art comme phénomène intentionnel, contrairement à la nature qui peut susciter une attention affective sans qu'elle soit générée par une intention créatrice, selon les termes de définition donnés par Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art II : La relation esthétique* (Paris, Seuil, 1997, p. 7-9).

la nature. On n'est pas loin d'*entendre* éclater la lumière – d'ailleurs ne fait-elle pas taire la conversation ? Enfin, l'éclatement est aussi dans l'effet qu'il provoque, et c'est où éclot précisément ce qu'on appelle le moment esthétique, c'est-à-dire l'instant où émerge une émotion profonde suscitée par la vue d'un objet qui capte l'attention et nous arrête. « [L]'aspect d'une branche, d'une feuille arrête l'œil, et suspend la conversation au moment même le plus intéressant », écrit Diderot : le corps s'immobilise, la pensée se suspend et l'œil fixe la feuille, la branche, ce point de rupture de la lumière.

Ainsi se définissait au XVIII^e siècle l'*intérêt* qu'on peut porter à une chose, à un objet d'art : comme une « impression vive ou profonde » qui est causée par la vue d'un objet et qui nous « arrête »³. Cet objet perçu, ce tableau enchanteur nous interrompt dans notre marche, dans notre pensée, dans nos préoccupations pour s'imposer à nous, comme pour nous dessaisir de nous-mêmes. Les rayons de lumière qui traversent les arbres sont donc aussi ceux qui traversent les promeneurs, et provoquent un éclatement intérieur, du regard et de la pensée.

Or l'arrêt de l'œil devant un spectacle qui nous frappe consiste en un moment de dépossession de soi, où la réflexivité est abrogée et où l'être percevant est transformé en sensibilité pure, et purement passive – subissante, pour ainsi dire. Car le moment esthétique qui naît devant l'image d'un spectacle sublime, à travers le saisissement profond de l'être, se vit comme une irruption : comme un bouleversement intérieur qui vient d'un puissant effet extérieur. « Les images nous embrassent », écrit Georges Didi-Huberman : « elles s'ouvrent à nous et se referment sur nous dans la mesure où elles suscitent en nous quelque chose que l'on pourrait nommer une expérience intérieure. »⁴ Ce pouvoir d'irruption de l'art avait déjà été souligné par Roger de Piles au début du XVIII^e siècle, lorsqu'il définissait la peinture comme un *appel* au spectateur : « la véritable peinture est celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant : et ce n'est que par la force de l'effet qu'elle produit que

3 Comme le rappelle le *Dictionnaire des arts* de Watelet : « un tableau a de l'intérêt, quand il arrête le spectateur et se fait voir longtemps avec un plaisir toujours nouveau » (Pierre-Charles Lévesque, art. « Intérêt », in : Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, L. F. Prault, 1792, tome III, p. 172). Remarquons que l'idée de la nature intransitive du plaisir esthétique, que Kant définira comme un « intérêt désintéressé », règne déjà largement au XVIII^e siècle, depuis que l'abbé Du Bos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), l'emploie dans le sens d'une participation affective du spectateur. Sur Du Bos et Diderot comme philosophes pré-kantiens, voir l'étude de David Funt, « Diderot and the Esthetics of the Enlightenment », *Diderot Studies* XI (1968), p. 5-192.

4 Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2007, p. 25.

nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher, comme si elle avait quelque chose à nous dire »⁵. L'appel de l'art est un effet enchanteur qui s'empare de nous involontairement : on *est* enchanté (ou dérouté, terrifié, dégoûté ...) par une impression qui nous arrive de l'extérieur, dont la cause peut être naturelle ou fabriquée, mais dont l'effet sur le récepteur est toujours celui d'un passif contraignant. Diderot dit bien, en effet, que les promeneurs deviennent des spectateurs « involontaires » d'un effet d'art, car l'enchantement leur vient par surprise, leur marche s'arrête malgré eux. Ainsi, on est pris d'émotion, au sens où celle-ci nous prend au dépourvu : l'appel de l'art nous vient toujours comme une irruption⁶.

Mais cette passivité n'équivaut pas à une inertie ; elle est fondamentalement réceptive. La feuille qui « arrête l'œil » est celle qui ouvre celui-ci à la curiosité de voir ; le corps envahi par la lumière est un corps qui s'ouvre à cette traversée et la désire. L'arrachement, l'irruption intérieure qui fige le sujet percevant dans l'immobilité n'est pas une passivité, mais une suspension de l'être, dans laquelle l'expérience esthétique peut naître. Cette suspension est éprouvée comme un temps immobile et immuable devant une image, où le spectateur devient être sentant, être pétri des effets de l'art qui s'emparent de lui, qui l'arrachent à son état de conscience réelle. Si l'arrêt de l'œil, de la parole, de l'esprit se définit comme un arrachement à soi, comme une rupture de soi à soi par l'irruption vive d'une forme perçue, celle-ci opère alors comme un tranchant : comme les rayons de lumière du soleil qui traversent les arbres et en dévoilent la facture multiple et variée, le tableau qui intéresse s'empare de l'œil et exacerbe la sensibilité du spectateur, en démultipliant les sensations et les idées qu'il sent monter en lui.

5 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708], éd. Jacques Thuillier, Paris, Gallimard, 1989, p. 8. Cf. Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

6 Dans l'article « Sensation » de l'*Encyclopédie*, Diderot écrit que les sensations « sont produites en nous par la vive impression des objets extérieurs, impression qui nous maîtrise, qui nous prévient, et qui nous guide de gré ou de force ». De gré ou de force : nos perceptions sont toujours « involontaires », et Diderot souligne dans le même article qu'on subit passivement l'action extérieure des sensations (« l'âme en tant qu'elle sent est passive »). La force de la sensation ressentie sera alors proportionnée à la force d'impression de l'objet : « l'attention que nous leur donnons [à nos sensations] est involontaire, nous sommes forcés de la leur donner : notre âme s'y applique, tantôt plus, tantôt moins, selon que la sensation elle-même est ou faible ou vive. » (Diderot, *Sensations*, Orléans, Éditions Le Pli, 2004, resp. p. 20, 16 et 9) Or plus la sensation est vive, plus l'expérience esthétique se rapprochera du sublime. Soulignons toutefois que ce ne sera pas sous l'angle du sublime, mais sous celui plus large de la relation esthétique comme un effet émotif qui interpelle le sujet que nous étudierons la question de la réceptivité de l'art dans ce livre.

2 Critique et émotion

La lumière brisée coupe le regard, le souffle, la voix dans l'enchantement qu'elle produit. Dire l'émotion muette que cause la beauté d'un spectacle visible, voilà la mission que se donnent Diderot et Baudelaire dans leurs écrits sur la peinture. Cette tâche apparaît néanmoins comme une aporie : comment parler de ce qui coupe la parole ? Et ce langage, toujours en excès par rapport au moment esthétique, est non seulement à la recherche de sa propre possibilité pour saisir l'émotion éprouvée, mais aussi toujours en retard, toujours postérieur au ressenti. Aussi l'émotion échappe doublement au langage, parce qu'elle le précède, et parce que sa nature sensible est radicalement étrangère au langage réflexif. Toute prise de parole est alors un effort qui va à l'encontre de l'emprise de l'émotion dont elle doit rendre compte : elle est une volonté active qui s'oppose à ce qu'elle subit – il faudrait dire : à ce qu'elle souffre – de l'émotion, de cette surprise déroutante qu'est la séduction de l'art. C'est dans cet espace, cette distance temporelle et spatiale de ce qui vient après et de ce qui revient, retourne vers soi, que la critique peut advenir : quand les mots saisissent, dans un retour réflexif, le bouleversement premier de l'émotion.

Dans le saisissement qui traverse le corps jusqu'au fond des entrailles de celui qui voit – un site naturel, un spectacle, un tableau peint ou vivant – l'œil devient écoute et toucher, parfois odorat de ce qui est perçu⁷. L'intensité de l'émotion qui traverse le corps bouleverse le spectateur qui est sous l'emprise totale de ce qu'il perçoit. « La sensibilité, quand elle est extrême, ne discerne plus ; tout l'émeut indistinctement », affirme Diderot. Et il faudra aux critiques devenir « froids, sévères et tranquilles observateurs de la nature » pour émettre un jugement correct sur les choses⁸. Il faut donc reprendre ses esprits – cligner des yeux, secouer la tête, reprendre sa marche – avant de pouvoir faire jaillir les mots, qui seront les miroirs réflexifs de l'émotion ressentie. Dans ses écrits philosophiques, Diderot avait pleinement souscrit à la thèse empiriste de la primauté de la sensation sur la connaissance, celle-ci découlant de celle-là qui, bien que dépourvue de lucidité, est toujours première. Le jugement critique et rationnel, qui suppose une maîtrise des sens et de l'émotion, ne sera juste que s'il procède d'une émotion première, d'un enthousiasme vif et non maîtrisé devant la beauté de l'art. L'émotion est donc indispensable à la raison du critique : il ne sera juste que s'il est sensible.

7 Comme l'affirme Jean-Luc Nancy, « l'image n'est pas seulement visuelle : elle est aussi bien musicale, poétique, et encore tactile, olfactive ou gustative, kinesthésique, etc. » (*Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 16).

8 *Essais sur la peinture*, p. 515 (chap. VII, « Un petit corollaire de ce qui précède »).

Baudelaire reconnaîtra également ces deux temps dans l'approche d'une œuvre (sensitive ou émotive d'abord, réflexive ou critique ensuite), en insistant sur le fait que le second temps, critique, intensifie le premier. Ainsi, dans *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, lorsqu'il note qu'une « atmosphère magique » des tableaux du peintre nous enveloppe dès le premier regard qu'on pose sur eux, il écrit : « Sombre, délicieuse pourtant, lumineuse, mais tranquille, cette impression, qui prend pour toujours sa place dans votre mémoire, prouve le vrai, le parfait coloriste. Et l'analyse du sujet, quand vous vous approchez, n'enlèvera rien et n'ajoutera rien à ce plaisir primitif, dont la source est ailleurs et loin de toute pensée concrète. »⁹ L'impression est « loin de toute pensée concrète », et décrite par Baudelaire comme à la fois sombre et lumineuse. Cette antithèse exprime la double face de la sensation première de l'art : sombre, d'une part, parce qu'elle est aveugle au sens où « tout l'émeut indistinctement », comme le notait Diderot, et qu'elle doit être éclairée par la raison pour « voir clair ». Mais d'autre part, si l'impression est lumineuse bien qu'elle soit aveugle, c'est parce qu'elle nous enchante : elle fait naître une « atmosphère magique » en nous, une sensation qui s'empare de nous en gardant « pour toujours sa place dans [n]otre mémoire ». Le rôle du critique consiste à recueillir cette luminosité première, à l'éclairer pour la démultiplier à son tour : la critique émotive est une critique lucide et rationnelle, qui renforce l'émotion première en la décuplant, comme les branches des arbres démultiplient les rayons de lumière dans la forêt au point de les faire entendre éclater. Aussi la voix du critique opère comme un écho : elle est la voix de l'image réfléchie qui continue à nous hanter intérieurement.

Si le bouleversement éprouvé devant la peinture a pu inciter Diderot et Baudelaire à écrire des morceaux qui figurent parmi leurs plus belles pages, c'est toujours dans la conscience que la rupture entre le monde et soi opérée par l'art ne peut être dite que dans la rupture entre les mots et l'émotion, comme deux choses totalement étrangères l'une à l'autre. L'analyse du sujet et la sensation première, disait Baudelaire, s'éclairent mutuellement mais sont « loin » l'une de l'autre¹⁰. La critique naîtra alors de l'émotion première, celle qui procède du cri d'émerveillement, pour apparaître comme le miroir réfléchissant des mots, car il faut que l'écriture soit traversée du cri premier pour être pleinement écrite. L'on se rappellera le mot célèbre de Baudelaire : « la véritable critique d'art ne peut être que poétique ». Non pas qu'il faille

9 Baudelaire, *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, p. 413.

10 Dans la citation ci-dessus : « L'analyse, quand vous vous approchez, n'enlèvera rien et n'ajoutera rien à ce plaisir primitif, dont la source est ailleurs et loin de toute pensée concrète » (*ibid.*, nous soulignons).

nécessairement produire une critique d'art versifiée, mais la sensibilité poétique doit présider à la pensée critique : elle la précède et la guide. En ce sens, Diderot pose pour exigence explicite que celui qui juge de l'art soit pourvu de sensibilité, et non seulement instruit par l'expérience et l'étude¹¹. Le discours raisonnable qui veut rendre compte du mystère enchanteur de l'art ne peut se produire que dans l'abdication de son emprise logocentrique sur l'art et sur ce qui est perçu ; seulement quand la langue se fait musique les mots peuvent traduire – transmettre, faire sentir – les fibres de l'émotion. Bien plus qu'une description d'images perçues, la critique est une réflexion : à la fois pensée sur l'art, et prise en compte de l'effet ressenti dans un langage propre au récepteur. Aussi le langage de Diderot ne sera pas celui de Baudelaire ; le philosophe et romancier des Lumières s'oppose en nombre de points au poète et dandy romantique. Près d'un siècle séparent leurs écrits, qui sont consacrés à une toute autre forme de peinture. Mais au-delà de ces divergences de ton, de personnalité et de contexte artistique, nous voudrions mettre en lumière l'affinité profonde de leur critique d'art, qui part d'une sensibilité première pour réfléchir, dans le langage qui est le leur, l'émotion ressentie.

3 Une critique créative

Bien sûr Diderot et Baudelaire ne sont pas les seuls critiques d'art à pouvoir être rapprochés. Diderot est un modèle indépassable dont nous nous sentons encore aujourd'hui très proches, et nous ne pouvons que nous étonner de l'incroyable justesse de ses sentiments et de l'actualité de ses propos lorsque nous lisons ses textes. Ce sentiment de proximité tient au fait que Diderot a su donner à lire autre chose à ses lecteurs que de simples morceaux d'*ekphrasis* de peintures. Les descriptions de tableaux dans ses *Salons* sont le tremplin pour élaborer une pensée sur l'art qui inaugure une critique esthétique moderne, dans laquelle le langage a un rôle structurant et créateur. C'est ainsi que les études sur la critique d'art de Diderot ont distingué une double postérité de ses *Salons*, formés d'une part de descriptions analytiques, dites *ekphrastiques*, de tableaux, donnant lieu à la critique d'art à proprement parler, telle que Stendhal et Gautier la pratiqueront ; d'autre part de pensées critiques d'ordre esthétique, où le langage est compris comme matériau artistique et intransitif, inaugurant une approche de l'art telle que Baudelaire la

11 Suite du passage dans les *Essais sur la peinture* (p. 515) : « De l'expérience et de l'étude, voilà les préliminaires et de celui qui fait et de celui qui juge ; j'exige ensuite de la sensibilité. »

pratiquera¹². C'est en ce sens que le poète forme un chaînon continuateur de prime importance entre Diderot et la critique d'aujourd'hui, parce qu'il aura su travailler le langage comme une œuvre d'art au même rang que le tableau, sans qu'une transposition directe entre le tableau et le texte ne soit conçue comme possible ni même recherchée. En considérant le langage comme foncièrement intransitif, Baudelaire se démarque nettement d'autres éminents critiques de son temps, comme Stendhal ou Gautier, qui pratiquent la critique d'art au sens propre du mot, en émettant un jugement sur les œuvres à partir de notions et de critères plus ou moins explicites. Pour Marie-Hélène Girard, la critique descriptive de Stendhal et Gautier aboutit à une impasse, contrairement à la critique dite créative que pratique Baudelaire : « la critique d'art de Gautier n'ouvre pas la voie à une nouvelle école, [...] elle marque plutôt le point d'aboutissement d'une tradition de critique descriptive »¹³.

La description est pourtant essentielle autant à Diderot qu'à Baudelaire. Il faudrait peut-être moins opérer la distinction entre l'emploi ou le rejet de l'*ekphrasis* pour opposer Gautier ou Stendhal à Baudelaire, que considérer la différence de sa valeur dans la pratique des salonniers. Pour Diderot et Baudelaire, le discours sur l'image est en principe infini. Il n'y a pas de « dernier mot » sur une image, et leur propre texte en tant que discours sur les images est ainsi par essence conçu comme inachevé. Leur critique pourrait être définie avec Roland Barthes comme une « Science de l'Inépuisement, du Déplacement infini », qu'il désigne significativement comme une « traversée » : « [le critique] ne déchiffre pas, il produit, il entasse des langages, il se laisse indéfiniment et inlassablement traverser par eux : il est cette traversée »¹⁴.

Aussi, en étudiant les *Salons* de Diderot et de Baudelaire, nous désirons mettre en valeur une attitude critique devant l'art que nous définissons comme une *traversée*. Le mot conjugue différents sens, à commencer par celui que tout tableau est d'abord perçu et apprécié, littéralement, comme une surface traversée de couleurs et de lignes par le travail de la main d'un artiste – des lignes sur la toile ou parfois même dans la toile, comme la façon dont Chardin pouvait « enfoncer » son pinceau dans la matière du tableau et non seulement y

12 Nous résumons ici de manière un peu schématique la double postérité des *Salons* de Diderot, telle que la rappelle Arnaud Buchs dans *Écrire le regard : l'esthétique de la Modernité en question*, Paris, Hermann, 2010, p. 91-95.

13 Marie-Hélène Girard, « Présentation », in : Théophile Gautier, *Critique d'art. Extraits des Salons (1833-1872)*, éd. par Marie-Hélène Girard, Paris, Séguier, 1994, p. 29.

14 Roland Barthes, « Sur la lecture » (1975), in : *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 47. De même, dans « De l'œuvre au texte », Barthes défend l'idée selon laquelle le texte « n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée » (*ibid.*, p. 73).

apposer ses couleurs, selon la magnifique description de son travail donnée par les Goncourt¹⁵. Mais l'observation des surfaces traversées d'images par Diderot et Baudelaire n'est pas celle qui procède d'un œil extérieur, qui jugerait l'œuvre à l'aune de critères artistiques préalables. C'est au contraire à partir d'une dé- possession de soi qui permet l'abandon total – et la perte de soi totale – dans l'image que les salonniers abordent la peinture, au point où la perception se dissout dans les lignes des couleurs pour épouser les formes, suivre le trajet du pinceau et enfin générer une pensée intime de l'œuvre¹⁶. La traversée de la peinture est bien ce cheminement dans l'art, d'un œil qui le juge de l'intérieur et où le voir se mue en toucher et en écoute. C'est le vrai sens de l'*intimité* de l'art dont parle Baudelaire : l'image vue de l'intérieur, comme si elle était entendue. Cette écoute intérieure de l'image est dans le cas de Diderot littéralement mise en œuvre par la tendance qu'il a à traverser le cadre et à converser avec les figures des tableaux, et bien souvent c'est derrière le cadre ou la toile qu'il se retrouve, comme l'artiste lui-même se trouve en amont de la création devant une toile vierge qui est à imaginer librement.

En prenant cette place derrière la toile, comme regardant les couches de couleurs depuis celles du dessous, Diderot et Baudelaire voient avec leur imagination autant que leur sensibilité. Leur écriture est toujours une recréation de l'image à partir du détachement de l'œil avec le tableau observé. La traversée de la peinture est ainsi le déplacement du regard du critique, allant du visible à l'invisible, par un voyage de l'œil qui voit vers celui qui crée. Si donc l'émotion est à la source de la critique, la critique à son tour génère une émotion créatrice. Il est à souligner que c'est précisément en raison de cette traversée de l'image, expérimentée comme une appropriation personnelle de l'œuvre qui va jusqu'au détournement subversif de la peinture par la littérature, que Baudelaire est proche de Diderot, et qu'il est intéressant d'étudier sa critique picturale à la lumière de celle du philosophe. En effet, à l'opposé de la critique d'art de Théophile Gautier, de laquelle on pourrait l'estimer plus proche¹⁷ puisque l'un et l'autre se profilent comme des poètes romantiques qui

15 « De quelle touche furieuse, chargée, solide, de quel crayon libre, fouetté, sûr dans les hasards mêmes, affranchi des hachures dont jusque là il a amorti son tapage ou raccordé ses ombres, Chardin attaque le papier, l'éraïlle, y enfonce le pastel ! » (Jules et Edmond de Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle* [1881], in : *Écrire la peinture. De Diderot à Quignard*, Pascal Dethurens dir., Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2009, p. 137).

16 Cf. Gita May, *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, Genève, Droz et Paris, Minard, 1957, p. 60 : « avant d'écrire, [Diderot et Baudelaire] s'étaient si bien assimilés le caractère du tableau à analyser que celui-ci leur était devenu consubstantiel. »

17 Pour les rapports entre Gautier et Baudelaire, voir : Charles Baudelaire, Théophile Gautier, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*, éd. par Stéphane Guégan, Paris, Olbia, 1998 ; Claude-Marie Senninger, *Baudelaire vu par Théophile Gautier*, Paris, Klincksieck,

abordent la peinture à partir d'un sentiment fondamentalement empathique, Baudelaire ne tentait aucunement de restituer les intentions de l'artiste¹⁸, mais plutôt de s'en distancier pour s'approprier la forme et le sens des œuvres, et produire le texte littéraire comme œuvre d'art *inéquivalente* à l'image. De cette façon, la critique d'art de Diderot et de Baudelaire peut être désignée comme une critique créative.

4 Rompre la ligne

La traversée de la peinture par l'œil empathique qui, doté d'un peu d'imagination, parvient à entrer dans la toile pour en ressentir les effets émotifs décuplés, est inséparable d'une poétique de l'éclatement, qui apprécie ce qu'on pourrait appeler l'harmonie disparate de l'œuvre : à la façon dont la lumière est brisée et renvoyée par les branches et les feuilles dans le spectacle naturel

1986 ; Wolfgang Drost, « De l'esquisse dans la peinture au XIX^e siècle : signal de révolte ou théorie des impuissants ? Autour de Gautier et de Baudelaire », in : *Création artistique et (in)achèvement. Journées d'étude les 15 et 16 mai 2014 à la Maison de la Recherche, Lille 3*, organisées par Jessica Wilker et Barbara Bohac, art. en ligne sur *Alithila (Analyses littéraires et histoire de la langue)* : http://alithila.recherche.univ-lille3.fr/wp-content/uploads/2015/06/04_Drost_v2.pdf. De manière générale, Gautier et Baudelaire partagent le même engouement pour Delacroix, toutefois leur rapport est celui d'un Ancien contre un Moderne, au sens où le maître défendait l'idée d'un « beau idéal » pur et sculptural, tandis que Baudelaire « fut un des premiers à remettre en question le principe du contour correct et élégant qu'affectionnaient les néo-classiques et qu'il considérait en 1846 comme un obstacle à l'effet de l'œuvre d'art. » (Wolfgang Drost, « Le point de vue du spectateur : Delacroix et Legros vus par Baudelaire », in : *Points de vue. Pour Philippe Junod*, dir. par Danielle Chaperon et Philippe Kaenel, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 282)

18 Cf. Wolfgang Drost, « Gautier critique d'art en 1859 », in : Théophile Gautier, *Exposition de 1859*, éd. par Wolfgang Drost et Ulrike Hennings, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992, p. 463 ; Théophile Gautier « pratique l'*Einführung*, l'empathie et appartient par là au romantisme. Il s'identifie à l'artiste, fait siens les principes sur lesquels repose l'acte individuel de la création artistique et essaie de saisir les intentions de l'auteur. Ses estimations tiennent compte des moyens et du vouloir artistique du créateur et rendent justice à l'artiste individuel. » C'est où se situe, à en croire Marie-Hélène Girard, le « tort » de Gautier aux yeux de la postérité, « de n'avoir eu d'autre doctrine, en matière de critique d'art, que cette 'religion du beau' où Baudelaire reconnaissait sa plus grande qualité. » (« Présentation », in : Théophile Gautier, *Critique d'art, op. cit.*, p. 29) Marie-Hélène Girard rejoint par là l'avis de W. Drost : « [...] on ne trouve guère chez [Gautier] qu'un généreux éclectisme, qui se préoccupe des intentions de l'artiste, autant que du résultat et qui essaie de juger aussi libéralement tout ce qu'il aime et ce qu'il n'aime pas. Au rebours de la critique baudelairienne résolument partisane, partielle et passionnée, l'empathie' de Gautier, pour reprendre la formule de Wolfgang Drost, s'efforce de rendre justice à tous ceux qu'il croit sincèrement dévoués à la cause de l'art. » (*ibid.*, p. 29)

décrit par Diderot, l'image qui appelle l'œil à la traversée est une image qui arrête le regard, qui le déloge pour ainsi dire par la brisure des lignes. Pour Diderot comme pour Baudelaire, la beauté ne tient aucunement à la pure symétrie, associée à l'ennuyeuse monotonie, mais à une appréciation de courbes arabesques, de lignes inattendues, de fractures dans l'harmonie. Le disparate est ainsi au cœur de la réflexion sur l'art du philosophe comme du poète, et l'on ne peut comprendre leur envoûtement pour l'harmonie d'une œuvre si l'on n'y lit pas leur sensibilité pour l'effet d'une note dissonante qui dérange l'œil et fasse dévier la pensée.

Pour Diderot, la beauté du disparate s'observe dans la nature, qui est le modèle de l'art. Il s'étonne devant les courbes inattendues, les couleurs inédites, les formes irrégulières de la nature. Son infinie variété se manifeste jusque dans le plus infime : « c'est ici comme aux feuilles d'un arbre, pas une qui soit du même vert »¹⁹. L'univers entier tient dans l'infime, quand cet infime produit l'écho, la démultiplication de l'un en la variété puissante du multiple. De même, il suffit d'observer la foule et de percevoir dans « cette multitude de têtes » qu'il n'y en a « pas une dont un des profils ressemble à l'autre profil, pas une dont un des côtés de la bouche ne diffère sensiblement de l'autre côté »²⁰. L'un et l'infini tiennent ensemble sur un visage, sur une feuille, sur la « tranche infiniment petite des objets », parce que la tranche opère comme un tranchant, coupant l'un en l'infini. Il suffit donc de regarder la nature, les arbres, les feuilles, et d'observer cette infinie variété pour admettre que « la ligne idéale » n'existe pas. Dans la nature, déclare le philosophe, il n'y a qu'« une ligne quelconque altérée, déformée, portraitique, individuelle »²¹.

Entre la ligne droite, géométrique et abstraite, et la ligne pure, idéale et idéale, l'œil de Diderot cherche donc les lignes vraies de la nature. La « ligne altérée, déformée, portraitique, individuelle » est alors la ligne tracée par la main gauche de l'artiste, la main qui est la moins éduquée, la moins « polie » ou uniformisée par l'apprentissage, celle donc qui permet l'« indigence spontanée du trait », et peut par là « nous induire à la forme jamais vue, à l'expression,

19 *Essais sur la peinture*, p. 497 (chap. v, « Paragraphe sur la composition »).

20 *Salon de 1767*, p. 523 (introduction au *Salon*).

21 *Ibid.*, p. 522. Diderot manifeste ici son « anti-académisme », en se prononçant contre un Beau Idéal tel que les Académiciens le concevaient, selon des proportions géométriques réglementées. Comme le soulignait Else Marie Bukdahl, pour Diderot « le modèle idéal n'est pas une conception transcendante [...] mais bien une réalité psychologique qui ne saurait être confondue avec une réalité idéale et objective telle que la philosophie de Platon en fournit des exemples » (*Diderot critique d'art*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, t. 1, 1980, p. 482).

comme intériorité retournée », selon les mots de Lyotard²². Le trait dessiné par la main gauche sera inédit et expressif, il rendra visible dans l'œuvre le « propre » de l'artiste, ce qui caractérise ce qu'on appelait du temps de Diderot son « faire » pour désigner le style étayé par une technique de l'artiste²³, et qui recevra un sens plus intime chez Baudelaire, qui proposera le terme de « tempérament »²⁴. Lorsque ce dernier admire Delacroix, c'est en effet pour son caractère « *sui generis*, indéfinissable », qui fait de lui « un artiste unique, sans générateur, sans précédent, probablement sans successeur »²⁵. Et si le poète s'éprend particulièrement du genre de l'eau-forte, c'est parce qu'il permet d'exprimer le mieux la personnalité de l'artiste : « Non seulement l'eau-forte sert à glorifier l'individualité de l'artiste, mais il serait même difficile à l'artiste de ne pas décrire sur la planche sa personnalité la plus intime »²⁶, écrit Baudelaire. L'artiste qui peint de façon suprême tout en altérant imperceptiblement l'image, comme en peignant de sa main gauche, évitera le convenu, le régulier, le monotone. Il sera original et inimitable par l'empreinte invisible et irréductible de sa personnalité dans son œuvre. On sait que l'époque romantique exalte une conception de l'artiste comme un génie prométhéen : un individu hors norme, inimitable, qui suscite l'admiration par l'originalité de ses réalisations²⁷. Mais cette conception particularisante du génie trouve sa

22 Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 229 et 228. Le philosophe rapporte à ce propos les mots que Paul Klee adressait à ses élèves : « Exercez votre main, et au mieux les deux mains, car la main gauche écrit différemment de la droite, elle est moins habile et de ce fait parfois plus maniable. La main droite court avec plus de naturel, la main gauche écrit plutôt des hiéroglyphes. L'écriture n'est pas netteté, mais expression » (cité p. 228, avec la précision que « Klee dessinait de la main gauche, écrivait de la droite »).

23 Comme le souligne Herbert Dieckmann, Diderot « aimait sentir ou percevoir dans l'œuvre l'effort et l'acte créateurs, la présence du génie dans sa forte individualité et son originalité » (*Cinq Leçons sur Diderot*, Genève, Droz et Paris, Minard, 1959, p. 111). Aussi peut-on observer avec Florence Boulterre que dans ses *Salons*, Diderot fait passer le mot « faire » d'un emploi abstrait à un sens qui renvoie au geste concret de l'artiste et à son travail (« Diderot et le vocabulaire technique de l'art : des premiers *Salons* aux *Essais sur la peinture* », *Diderot Studies*, éd. Thierry Belleguic, Genève, Droz, 2007, t. XXX, p. 89-111).

24 Dans *L'Art philosophique*, un texte auquel Baudelaire aura travaillé une dizaine d'années entre 1857 et 1863 sans jamais l'achever, la profonde conviction du poète est exprimée ainsi : « Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. » (*L'Art philosophique*, p. 258) Cette affirmation correspond peut-être le mieux à l'idée du « tempérament » de l'artiste dont l'œuvre doit être l'effet.

25 Baudelaire, *Exposition universelle* [1855], p. 256-257.

26 « Peintres et aquafortistes » (*Le Boulevard*, 14 septembre 1862), p. 401.

27 « [L]e développement du romantisme en Europe au XIX^e siècle transforme l'artiste en un être exceptionnel, qualifié de créateur au même titre que Dieu. [...] À l'image de

source chez Diderot, dans l'appréciation inédite qu'il manifeste pour la ligne rompue dans l'art, celle-là même qui ouvre, au-delà du visible, au « figural » de l'art²⁸.

« Voulez-vous que je vous dise une idée vraie ? », demande Diderot. « C'est que [l]es visages réguliers, nobles et grands font aussi mal dans une composition historique qu'un bel et grand arbre, bien droit, bien arrondi, dont le tronc s'élève sans fléchir, dont l'écorce n'offre ni rides, ni crevasses, ni gerçures, et dont les branches s'étendant également en tout sens forment une vaste cime régulière dans un paysage. Cela est trop monotone, trop symétrique. »²⁹ Diderot s'attaque ici à la théorie de l'art comme forme régulière, telle que Crousaz notamment l'exprime dans son *Traité du beau*³⁰. Pour Diderot, il faut que tout artiste s'attache à peindre son sujet en privilégiant la courbe, la brisure, la masse d'ombres qui occulte un pan de lumière. « La peinture est tellement ennemie de la symétrie » que tout « artifice » sera bon pour rompre sa monotonie, explicitera encore Diderot dans ses *Pensées détachées*, spécialement « par l'ombre de quelque corps ou par l'incidence oblique de la lumière. »³¹ C'est donc bien toujours une obliquité, une ligne traversante et traversée que Diderot apprécie dans l'art. Particulièrement la lumière par ses rayons obliques semble apte à créer cet effet de rupture, par le fait qu'elle éclaire toutes les parties du tableau,

Prométhée qui, dans la *Théogonie* d'Hésiode, crée les hommes à partir d'une motte d'argile, le poète apparaît comme un Dieu. » (Fabienne Brugère et Julia Peker, *Philosophie de l'art*, Paris, PUF, « Licence Philo », 2010, p. 10-11) L'idée se prépare déjà en amont du XIX^e siècle, et certainement chez Diderot, qui « place le modèle idéal dans le for intérieur de l'artiste », comme l'a montré W. Drost dans « Le regard intérieur », *loc. cit.*, p. 71.

28 Nous reprenons ici les termes de J.-F. Lyotard dans *Discours, figure* (*op. cit.*), où il oppose la lisibilité de la lettre au figural de la ligne : « Est lisible ce qui n'arrête pas la course de l'œil, ce qui donc s'offre immédiatement à la reconnaissance » (p. 216), tandis que le figural éclot là où la ligne de la lettre arrête l'œil : « moins une ligne est 'reconnaissable', plus elle est à voir, et ainsi elle échappe davantage à l'écriture, et se range du côté du figural » (p. 217).

29 *Salon de 1765*, p. 304 (art. Feu Carle Van Loo, n° 5, « Esquisses pour la chapelle de saint Grégoire »).

30 Cf. dans le chapitre 5 du *Traité du beau*, Crousaz écrit : « La plupart des arbres, par exemple, n'étendent pas leurs branches régulièrement. Les montagnes et leurs coteaux ne paraissent pas agencés avec proportion. Les fontaines sortent de la terre par-ci par-là, sans former entre elles des figures régulières. Mais il faut se souvenir que dans une infinité de sujets, dans les chocs des corps, par exemple, dans la force des poids, dans le cours des eaux, dans la conformation des semences, des feuilles, des fibres et des fleurs, tant de proportions admirables se trouvent si exactement gardées, que pour nous rendre plus sensibles au plaisir de les découvrir, il était important de nous faire passer, à tout moment, de la vue de l'irrégularité à la considération du régulier ; la beauté s'en aperçoit mieux. » (éd. par Francine Markovits, Paris, Fayard, 1985, p. 82)

31 *Pensées détachées*, p. 1031 (art. « De la composition, et du choix des sujets »).

qui à leur tour la réfléchissent *en la brisant*. Quant à Baudelaire, n'aimait-il pas le soleil seulement lorsqu'il le percevait « le soir, ruisselant et superbe, [...] derrière la vitre où se *brisait* sa gerbe »³², ou « coupé en deux par la ligne de l'horizon »³³ ? « Les reflets dans les miroirs, dans les vitres ne manquent pas dans la poésie de Baudelaire », note Jean Starobinski à ce propos, « seulement ils sont projetés, diffractés, 'répandus', et non pas renvoyés réflexivement »³⁴. La ligne idéale n'est pas désirable : « Qu'est-ce que chacun ferait désormais de son pauvre *moi*, – de sa ligne brisée ? », se demande le poète³⁵, inaugurant dans sa poésie comme dans sa critique d'art la « brisure » de l'idéal³⁶, et cherchant à substituer la ligne anguleuse à la belle courbe dans la cadence des phrases comme dans la déchéance du rêve³⁷, pour donner forme à une ligne de beauté devenue désormais « ligne brisée », cri ou sanglot comme « un éclair »³⁸.

5 Traverser la peinture

Le tableau est traversé de lignes, elles-mêmes traversées, brisées par des phénomènes d'échos et d'ombres. Cette traversée est aussi celle de l'œil du critique : car l'espace de l'interprétation, « l'espace ouvert du sens » se définit comme traversée, comme passage, comme « venue sensible du sens »³⁹. Si l'avènement du sens est une traversée, elle implique un détachement et une appropriation, comme un voyage qui nous fait passer d'un endroit à l'autre, et qui implique donc séparation et nouveauté. Dans ce voyage, ce passage vers le sens, l'image forme une surface réfléchissante pour la pensée, qui la recompose en se détachant d'elle. Comme l'affirme Jean-Luc Nancy, le distinct « est toujours

32 Baudelaire, XCIX, « *Je n'ai pas oublié ...* » (poème sans titre des *Tableaux parisiens*), in : *Les Fleurs du mal*, éd. par Jacques Dupont, Paris, GF-Flammarion, 2012, p. 143, nous soulignons.

33 *L'Art philosophique*, p. 260.

34 Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 83.

35 *Salon de 1846*, art. VII « De l'idéal et du modèle », p. 115.

36 La cassure métrique que pratique Baudelaire dans sa poésie, et que Mallarmé nommera « brisure des grands rythmes » (dans « Crise de vers », in : *La Revue blanche*, 1895, cité par Sylvie Thorel, *Le Nadir de la grâce. Essai sur la figure et la défiguration*, Paris, Champion, 2012, p. 159) répond ainsi à sa définition de la beauté « dégradée » dans le *Salon de 1846* et dans *Le Peintre de la vie moderne* (cf. *infra*).

37 Cf. l'analyse des poèmes « Le Cygne », « À une passante » et « Les petites vieilles » de Baudelaire par Sylvie Thorel (*Le Nadir de la grâce*, op. cit., p. 157-158).

38 Baudelaire, CXXI, « La mort des amants », in : *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 179, v. 10-11 : « Nous échangerons un éclair unique, // Comme un long sanglot ... »

39 Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé/Poche, 1998, p. 35.

l'hétérogène »⁴⁰ : le regard critique, qui distingue les parties de l'ensemble, est donc toujours un regard rupteur, au sens où il interrompt la continuité des éléments peints et où il y introduit l'hétérogénéité de sa pensée⁴¹. Aussi, « l'incidence oblique de la lumière »⁴² qu'apprécie tant Diderot, c'est aussi celle de son propre regard lorsqu'il traverse l'image peinte, en la parcourant de manière à la morceler, la décomposer, pour la récrire et l'offrir à voir autrement, dans sa dimension imaginaire, au lecteur. Si « le poète [est] le meilleur de tous les critiques »⁴³, comme le prétend Baudelaire, c'est parce qu'il sait, à partir des fragments brisés de la toile, en recomposer les morceaux dans son langage propre, autrement dit : dans et à partir de la *différence* poétique.

Ainsi, l'expérience esthétique se nourrit d'une diffraction constitutive : c'est dans la rupture avec l'œuvre que peut naître un langage créateur. De manière significative, Roland Barthes décrit l'attention esthétique qu'on peut porter à un texte lors de la lecture en termes d'un morcellement du texte. Supposant un lecteur « désœuvré » qui « se promène » au flanc d'une vallée, ce promeneur percevait quelque chose de « multiple, irréductible, provenant de substances et de plans hétérogènes, décrochés », écrit Barthes. Ces phénomènes hétérogènes « sont à demi identifiables : ils proviennent de codes connus, mais leur combinaison est unique, fonde la promenade en différence qui ne pourra se répéter que comme différence. »⁴⁴ De la même façon que le lecteur selon Barthes morcelle le texte pour l'approcher « en différence », la traversée de la peinture par Diderot et Baudelaire n'est pas seulement une appréciation des lignes démultipliées, du disparate dans l'œuvre peinte, elle est aussi et surtout un disparate à l'œuvre dans leur critique de la peinture. Il s'agit de briser l'image pour la recomposer ; quitte à fermer les yeux pour mieux la voir.

Le terme de traversée indique ainsi le travail réciproque du texte et de l'image, comme le souligne si bien Louis Marin : « l'image traverse les textes

40 *Au fond des images*, op. cit., p. 15.

41 Cf. Louis Marin, « À propos d'un carton de Le Brun : le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *Revue des Sciences Humaines* 157 (janvier-mars 1975), t. XL, p. 44, où il affirme que les contraintes de « composition, répartition des valeurs et couleurs » d'un tableau n'opèrent « pas de façon absolument déterminée », et que par conséquent l'œil du spectateur peut toujours « librement » parcourir l'image, sans linéarité ni cohérence. Cette liberté du parcours de l'œil accompagne ainsi un morcellement de l'image en ses éléments analysés. « D'une certaine façon l'analyste porte toujours un couteau », écrit Michel Serres non sans provocation dans *Les Cinq Sens* (Paris, Hachette, 1998, p. 96).

42 *Pensées détachées*, p. 1031 (art. « De la composition, et du choix des sujets »).

43 Baudelaire, *Richard Wagner et « Tannhäuser » à Paris*, p. 453.

44 Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », in : *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1971, p. 74, cité par J.-M. Schaeffer dans *L'Expérience esthétique*, op. cit., p. 47-48, en guise d'illustration du phénomène de l'attention esthétique.

et les change ; traversés par elle, les textes la transforment. »⁴⁵ Or, la recréation du tableau par le travail du critique implique une réflexion émotive : car si le critique ne peut décrire l'image et son harmonie d'ensemble qu'en l'abordant à partir de son effet, c'est bien de ce ressenti qu'il s'agit de rendre compte. D'où les termes musicaux fréquemment employés par le philosophe et le poète pour parler de l'image : de son, harmonie, des effets d'échos, d'éventuelles dissonances ou discordances⁴⁶. La synesthésie de Baudelaire est entièrement musicale⁴⁷. Et c'est où la traversée de l'image peinte reçoit son sens le plus profond : dans l'appréciation d'un invisible écho dont les couleurs sont traversées, que le jeu du clair-obscur, les contours flous, le moment choisi par le peintre concourent à mettre en place et où l'on voit l'imperceptible note dissonante, « bizarre », qui traverse l'ensemble et la sauve. On remarque ainsi dans les écrits de Diderot l'appréciation d'une discordance qui, au siècle suivant, deviendra la mesure des œuvres, comme le note Sylvie Thorel⁴⁸. En ce sens, Diderot est véritablement un « initiateur », selon le mot de Jean Seznec⁴⁹, « qui devant un tableau parle non seulement de discordance, mais d'échos, de tapage, et de silence ». Quitte à forger un langage discordant du tableau, qui rompt avec l'image pour produire sa propre sonorité.

C'est la thèse que nous nous proposons d'examiner dans le présent livre : celle de la sonorité propre du langage de Diderot et de Baudelaire devant la peinture, comme une expérience de sa traversée, comme si sous leur plume les images pouvaient éclater en mots. La structure de ce livre est simple : les deux chapitres consacrés au philosophe puis au poète livrent chacun dans une première section une présentation générale de leur critique d'art, en retraçant les idées essentielles des salonniers tout en les situant dans le contexte historique

45 Louis Marin, « L'être de l'image et son efficace », in : *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, p. 9.

46 Philippe Junod note que « Dans le chapitre sur la couleur du *Salon de 1846*, Baudelaire accumule en moins de cinq pages ces emprunts au lexique musical, parlant de chant, vibration, ton (5 occurrences), symphonie (2), mélodie (7), hymne, harmonie (3), contrepoint (2), accord, gamme, musique et sons (2), sans compter une comparaison avec le timbre du hautbois » (*Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Genève, Contrechamps, 2006, p. 21). Mais on observe déjà un vocabulaire musical dans les *Salons* de Diderot, et on lit dans les *Fragments de l'Athenaeum* que Diderot « met en musique bien des tableaux » (in : Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 122).

47 Sur la musicalité comme paradigme général des arts, voir Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Paris, Garnier, 2014, où elle montre comment le romantisme a contribué de manière importante à l'élaboration d'une « poétique musicale » des arts.

48 Sylvie Thorel, *Le Nadir de la grâce*, op. cit., p. 149.

49 Jean Seznec, *Sur l'Art et les artistes*, Paris, Hermann, 1967, p. 24-25.

de la production artistique. Cette première section des deux chapitres a une valeur informative, elle s'adresse aux non-spécialistes des *Salons*. Elle est suivie d'une deuxième section qui dans chacun des chapitres présente la méthode d'écriture des salonniers. Sans livrer un aperçu exhaustif des procédés qu'ils mettent en œuvre, on se focalisera sur la caractérisation de leur expérience d'écriture comme moyens de traverser la peinture, de l'explorer, la reconnaître, la retourner pour imprimer dans l'image les sillons d'un regard qui la « fonde en différence », pour reprendre les mots de Barthes. Il s'agit enfin, dans la dernière section de chacun des deux chapitres, de montrer comment la peinture, depuis toujours définie comme art muet, est un art qui impose silence, et comment Diderot et Baudelaire ont écrit ce silence.

Si nous avons choisi d'étudier séparément, et donc successivement, Diderot et Baudelaire, dans les deux premiers chapitres de ce livre, c'est parce que leurs écrits prennent forme selon des procédés totalement différents qui tiennent en partie au contexte historique et à la personnalité de ces deux génies, et qu'il aurait semblé artificiel de comparer leur approche de la peinture selon des critères, des concepts, voire des mots qui ne recouvrent plus les mêmes acceptions ni les mêmes finalités. Toutefois il apparaîtra que chacun d'eux aura à sa façon su donner forme à une approche créative des œuvres : et c'est ce que le troisième chapitre de ce livre voudrait développer, en montrant comment dans leur critique d'art, réception et création s'avèrent indissociables, comme reliées à une même « corde sensible », où le récepteur est placé dans un désir de compléter imaginativement l'œuvre. Ce que nous appelons la « continuité créative » de l'œuvre, comme élément central de la critique émotive de Diderot et de Baudelaire, sera étudié à partir de trois critères essentiels : la suggestivité, l'inachèvement, la résonance de l'œuvre. Ces trois éléments concourent à fonder une approche moderne de l'art, celle-là même qui est revendiquée par la plupart des spectateurs d'aujourd'hui, libres d'investir les œuvres de leur propre subjectivité et de rêver à des images nouvelles. Si Diderot et Baudelaire sont devenus les hérauts de la relation esthétique moderne à l'art, c'est parce qu'ils ont pratiqué de manière exemplaire cette traversée de la peinture comme une expérience de traversée par la peinture : quand c'est elle qui les traverse pour susciter en eux des images nouvelles, qu'ils nous transmettent à leur tour.

6 Envoi

Il est émouvant d'approfondir la pensée de Diderot en s'aidant du regard des maîtres : Jean Seznec, Jacques Chouillet, René Démoris, Louis Marin, Herbert Dieckmann, Jean Starobinski. Ces penseurs ont défriché le sentier des études diderotiennes. Ils nous ont appris à mieux lire Diderot, à mieux comprendre

sa pensée, à tel point que leurs écrits sont devenus inséparables de ceux du philosophe, et qu'il nous semble que c'est Diderot lui-même qui nous permet de faire leur connaissance. De la même façon, Baudelaire nous présente à Jean Prévost, Marcel Ruff, Jean Ziegler, Claude Pichois, Georges Poulet, Wolfgang Drost.

Cet essai leur rend hommage, avec la complicité du philosophe, et l'élan du poète.

CHAPITRE 1

Récrire la peinture : La critique poétique de Diderot

Introduction : *Une Nativité* ou la naissance d'un genre

Entre 1759 et 1781, Diderot produit neuf *Salons*, d'ampleur variée¹, qu'il livre à la *Correspondance littéraire* de son ami Frédéric Melchior Grimm. Cette revue manuscrite était adressée à des personnalités princières européennes pour les informer de la vie culturelle à Paris, et les Salons bisannuels du Louvre² formaient un événement majeur dont il fallait rendre compte pour permettre aux nobles destinataires de la gazette de prendre connaissance, et au besoin de commander, des œuvres aux artistes français en vogue. La diffusion manuscrite et semi-privée de la revue permettait à celle-ci d'échapper à la censure³, ce qui donna au philosophe une liberté de ton et d'opinion exceptionnelle : le seul censeur à braver était l'ami Grimm auquel il s'adressait directement. Il s'en amuse parfois, comme lorsqu'il écrit dans les *Essais sur la peinture* : « Personne que vous, mon ami, ne lira ces papiers, ainsi je puis écrire tout ce qu'il me

- 1 De 1759 à 1771, Diderot suit le rythme bisannuel des Salons du Louvre, ensuite il n'écrira plus que deux *Salons* en 1775 et en 1781. Si les premiers textes de Diderot sont assez courts et parfois hésitants, il deviendra de plus en plus prolixe tandis que son jugement et ses connaissances deviennent plus sûrs et culminent dans l'écriture des *Salons* de 1765 et de 1767, qui sont d'une ampleur considérable (le manuscrit de 1767 est trente fois plus long que celui de 1759 !). Grimm se plaindra du retard de la livraison du texte, dont la rédaction prend toute l'année 1768, ainsi que de son ampleur, et il n'en fera paraître que des extraits dans la *Correspondance littéraire*.
- 2 La première exposition officielle des œuvres des artistes de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture eut lieu dans une petite salle attenante à la salle des séances au Louvre, du 9 au 23 avril 1667. Ensuite, entre 1669 et 1699, plusieurs autres expositions sont organisées à intervalles irréguliers. Elles ont lieu dans la Grande Galerie du Louvre à partir de 1699. Après une période d'interruption entre 1704 et 1725, l'événement reprend à un rythme annuel. C'est à partir de 1725 que l'événement est organisé dans son lieu définitif, le Salon Carré du Louvre – d'où le terme de Salons pour désigner les expositions de l'Académie. Elles deviennent bisannuelles à partir de 1748, jusqu'en 1795. Cf. Jean Seznec, « Introduction », in : Diderot, *Salons. Volume I : 1759 – 1761 – 1763*, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 1-2 et L. Versini, introduction aux *Salons*, *op. cit.*, p. 174.
- 3 Diderot n'oublie pas son séjour en prison à Vincennes en 1749 suite à la publication de la *Lettre sur les aveugles*, et il est encore en pleine lutte avec la censure pour l'entreprise encyclopédique au moment où il commence ses *Salons*. En outre, les artistes ont un statut vénérable qui demande aux critiques d'art de ménager leur discours. La diffusion semi-privée des *Salons* de Diderot dans la *Correspondance littéraire* lui permet ainsi d'éviter également leurs éventuelles rancœurs.