

Diderot : marginal et insistante peinture

Christian Ruby

Nonfiction.fr

Il est donc question de Denis Diderot et d'une philosophie qui se voulant populaire n'a cessé de se rapporter à la peinture. Encore faut-il nuancer un peu ce propos, puisqu'il a d'abord fallu à Diderot du temps pour dégager un concept de « bel art », d'ailleurs non thématized, et identifié surtout à la peinture (Greuze, Chardin, Vernet, Robert, Loucherbourg, Vien, Doyen, Deshayes...). Quoi qu'il en soit, on se souvient du : « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord » à l'adresse de la peinture (*Essais sur la peinture*). Ainsi que de l'insistance de Grimm pour que l'encyclopédiste aille promener sa plume dans les neuf Salons successifs, dont il rend compte dans une revue qui n'a d'attrait que pour très peu de lecteurs à l'époque, quoique dans une distribution européenne.

Bref, la peinture lui est essentielle. Grâce à elle, il ouvre, à propos de ce qu'on appelle les « arts muets » (souligne Jean Starobinski dans *Diderot dans l'espace des peintres*, Réunion des musées nationaux, 1991), un espace de parole critique destiné à échapper d'abord à l'autorité de l'Eglise et du classicisme. Il se donne, de son côté, les moyens d'élaborer un tel objet de recherche et d'analyse et de lui donner une signification précise dans une configuration spécifique de la théorie et de la pratique de l'art, mais aussi au sein de sa conception matérialiste et politique du monde.

Il convient par ailleurs de ne jamais oublier qu'il a largement été montré que Diderot développe une philosophie du spectateur (englobant souvent l'auditeur et le lecteur) qui a sa place dans une histoire culturelle des arts et de la conquête de leur autonomie dès lors que cette histoire se focalise sur les représentations, les usages, les élaborations des sens, les traitements des interactions entre les pensées et les lieux. Pourtant, dans la philosophie de Diderot, c'est à une autre perspective que l'auteur de cet ouvrage fait appel, même s'il revient sur cette position du spectateur en ne cessant de référer aux écrits sur la peinture rédigés après la visite des Salons, dans son cabinet. L'auteur compose même son volume à partir de trois essais qui, à chaque fois, portent un regard oblique sur une œuvre foisonnante.

Le premier essai s'appuie sur la *Lettre sur les aveugles* (1749). Il s'agit de penser, à travers cette question de l'aveugle retrouvant la vue, les rapports de l'esthétique et du langage, et même en seconde approche de comprendre la nature de l'aveuglement du discours propre du philosophe. Diderot ne s'en arrête pas uniquement à ce qu'on a retenu habituellement de toutes ces discussions, à savoir une théorie empiriste de la connaissance. Certes, il la défend fort bien. Mais il a, montre l'auteur, un autre souci. Celui des rapports entre le voir et le parler, celui du chiasme entre l'aveugle qui doit apprendre à voir par le langage et le philosophe voyant qui est aveugle sur sa propre vision mais plongé dans le langage. Il n'est pas nécessaire de voir pour réfléchir à la vision, telle est la leçon de l'aveugle. Problème épistémologique et linguistique : la capacité du voyant à saisir et penser la vue est sans doute moins grande qu'on ne le croit. Inquiétante conclusion : le langage serait-il à ce point autonome qu'il n'a pas besoin de référer à la perception sensorielle ? Toute la réflexion de Diderot devient une tentative pour se connaître et penser son propre langage. Il joue d'un double effet de spéculation et de specularité. Et l'auteur de reconstruire les conséquences que Diderot tire de sa position : sur le langage, sur le langage et l'idée, sur l'impression et l'imagination, sur la réalité de l'image et l'image de la réalité. C'est ainsi que le philosophe, dans la même *Lettre*, revient en fin de compte sur la peinture, en ce qu'elle permet de mettre en relief la dimension épistémologique de l'image. Diderot déploie alors une véritable pensée critique de l'image, montre l'auteur. La peinture, à ce stade de sa pensée, est mimétique, mais surtout, elle facilite une différenciation entre sensation et raisonnement. Au point que c'est finalement son autoportrait en aveugle que Diderot parvient à dessiner en filigrane dans les méandres de l'écriture.

Le deuxième essai traite de la question du temps dans la peinture, à travers les Salons. Il aborde ce problème par le biais de la peinture de Chardin (1763), comprise dans sa matérialité. On voit d'emblée le paradoxe : parler du temps à partir d'un art de l'espace ! Mais c'est bien aussi de cette manière que le temps se donne. L'auteur reprend alors le thème du premier essai. Le temps des peintres, tel qu'il est décrit et pensé dans l'écriture de Diderot, est donc d'abord un temps scriptural - rapporté par conséquent au langage. Il faut tenir compte ici du fait que la critique d'art telle qu'elle est pratiquée par Diderot tire justement sa force du fait qu'elle nous fait passer d'un médium à l'autre : de la peinture à l'écriture. Ce transfert permet à Diderot de percevoir l'espace pictural au travers de la catégorie du temps. Encore l'auteur ne suit-il pas entièrement cette voie d'analyse puisqu'il se consacre en fait à l'analyse du temps montré par l'image, de l'instant qui caractérise l'espace pictural. Diderot aborde cette question sous plusieurs aspects : les tableaux d'histoire (le passé), les paysages (le présent), les tableaux de Hubert Robert (méditation sur le futur). Ajoutons que Diderot introduit encore une autre temporalité dans ses commentaires, celle de la matière picturale qui dépérit, se fane - maintenir l'harmonie des couleurs dans le temps est impossible. C'est en ce point qu'intervient l'analyse, par l'auteur, du discours de Diderot sur Chardin : matérialité de la couleur et de la pâte, épaisseur de matière qui fait durer les couleurs, préservation du vieillissement, etc. L'auteur concentre ces propos dans l'expression de « matière temporelle ». Elle a pour rôle de justifier l'approche de Diderot qui crédite du nom de « grand peintre » celui qui est capable de peindre à dix ans de distance.

Le troisième essai portant sur les *Pensées détachées sur la peinture* (1776) souligne l'importance de la peinture jusqu'au terme de la vie de Diderot. Le problème est alors de mieux rendre compte encore de la manière diderotienne de manifester un art de l'espace dans la temporalité de l'écriture.

Ces trois essais montrent qu'à l'évidence la pensée de Diderot, aussi dispersée qu'elle se présente, ne cesse pas de déployer une grande cohérence. On sait qu'à l'époque on distinguait d'ailleurs fort bien les « systèmes » de pensée, dont on ne veut plus, des pensées systématiques, qui pouvaient très bien se présenter de manière ouvertement fragmentaire. Occasion est donnée à l'auteur de souligner que l'esthétique de Diderot (osons l'anachronisme !) est porteuse d'une dimension épistémologique. Elle est poétique, mais elle permet de penser la valeur de la perception et de la représentation artistique en termes de connaissance. Enfin, l'auteur résume sa démarche en une formule : chez Diderot le discours *de* l'œuvre n'est porteur de sens que lorsqu'il est mis en relation avec le discours *à* l'œuvre.

« Arnaud Buchs, *Diderot et la peinture* »

Paolo Quintili, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 51 | 2016, 203-207.

Mis en ligne le 25 novembre 2016, URL : <http://rde.revues.org/5417>

1. Le livre a le mérite de la brièveté et de l'essentialité. À propos du sujet qu'il aborde, l'auteur argumente que la peinture joue un rôle central dans l'écriture de Diderot et dans son *esthétique* philosophique, le rôle d'un catalyseur. Voici les trois moments de cette analyse : « Le miroir de la peinture. La perception du langage dans la *Lettre sur les aveugles* » (chap. 1), « Le temps des peintres. Dans la matière de Chardin (*Salon de 1763*) », « Les *Pensées détachées sur la peinture* et la question du langage ». Le point d'approche, dès le début, est celui de la dernière question : le rapport entre langage et vision et entre image-langage. La peinture, chez Diderot, serait ainsi un « miroir » puisqu'elle reflète la manière par laquelle l'homme fait un usage bien déterminé de son langage, par rapport au monde perçu.

2. L'exemple de l'aveugle est paradigmatique. Que « perçoit-il » du monde, en termes de représentation ? Tout en ne voyant rien, l'aveugle utilise un *langage de la perception* (tactile) qui est de l'ordre de l'image et de la pensée. Après la confrontation avec ce mode de représentation en aveugle, « voilà donc le Philosophe en quelque sorte guéri, par le discours des aveugles, de sa double cécité "visuelle" et surtout "linguistique". Il voit dorénavant la réalité du langage, et cette réalité est, fondamentalement, une image. Qu'il s'agisse du miroir ou de la métaphore, l'image tient lieu de révélateur, c'est dans sa réalité que nous pouvons penser le monde » (p. 29). La peinture, ainsi, est conçue et utilisée par Diderot comme « pensée de l'image » (*ibid.*).

3. Dans la *Lettre sur les aveugles*, il est question du statut épistémologique de cette image. Que peut-elle nous faire connaître du monde sensible ? Diderot est un phénoméniste comme Locke : il ne croit pas à une « substance », ni à une essence (cachée) des choses, qui serait au-dessous (*substans*). Nous n'avons affaire qu'à des

phénomènes sensibles et matériels *dans* l'expérience sensible elle-même. Or, il y a un langage de la perception, dont l'aveugle aussi participe, qui dévoile un jeu plus profond, qui est celui de la perception du langage, permettant au philosophe de faire une critique des naïvetés de la conscience commune autour de ces deux notions, de perception et de langage. L'exemple du miroir, que l'aveugle décrit en termes de « machine qui sert à mettre en relief les choses loin de nous », est révélateur : « Toute la réflexion de Diderot sur l'aveugle discourant sur le miroir est ainsi une tentative du Philosophe de se connaître et de penser son propre langage ; autrement dit, de se voir ou de se saisir dans la réalité de son propre langage » (p. 23).

4. Sur ce point s'établit une sorte de « solidarité » entre vision et langage car « pas plus que l'œil, le langage ne peut se saisir lui-même » (*ibid.*) et, donc, les deux ont besoin l'un de l'autre. On passe ici à la critique d'art et à l'attention cognitive que Diderot prête à l'image comme vecteur de connaissance, de vérité et de plaisir. Le langage – celui de l'aveugle également – nous donne toujours une *image* du monde et vice versa, l'image nous fournit toujours un *langage* du monde dont la réalité est également en question. « Nous “voyons” autant avec nos yeux qu'avec nos mots, la dimension “visuelle” du langage est d'ailleurs si prégnante que l'aveugle finit par affirmer aux philosophes qui l'entourent de leurs questions : “Je m'aperçois bien, Messieurs, nous dit-il, que vous n'êtes pas aveugles ; vous êtes surpris de ce que je fais, et pourquoi ne vous étonnez-vous pas aussi de ce que je parle ?” » (p. 25). Résultat : l'image *parle* et « va justement permettre de lever en partie le voile sur le travail invisible du langage » (p. 27). Les métaphores, par exemple – et l'on sait quelle importance elles ont dans l'écriture de Diderot –, expriment cette présence vivante de l'image dans le langage. La *Lettre sur les aveugles* va ensuite bâtir « une véritable pensée critique de l'image » (p. 29).

5. La première forme de peinture de l'image est, en effet, la « peinture sur la peau » que l'aveugle pratique quotidiennement, comme l'affirme Diderot : « Saunderson voyait donc par la peau [...] il serait parvenu à reconnaître un de ses amis dont un dessinateur lui aurait tracé le portrait sur la main [...]. Il y a donc aussi une peinture pour les aveugles ; celle à qui leur propre peau servirait de toile » (*Lettre*, éd. Hobson-Harvey, citée p. 30). À partir de cette constatation, Diderot parvient ensuite à

définir le caractère complexe de l'image visuelle « réfléchie » directement par son équivalent tactile – celle de « la petite bouche de M... sur la main de la destinataire de la *Lettre* » (p. 30). La première image est le produit d'une activité de *jugement* fondé sur un raisonnement complexe, issu d'un processus sémantique à plusieurs étapes (analogie, comparaison, etc.), tandis que la seconde, l'image tactile, est liée à « la simplicité de la *sensation* de l'aveugle » (p. 31). La « question de Molyneux » est déjà esquissée dans cette argumentation : le raisonnement et le jugement seuls permettront à l'aveugle qui recouvre la vue de reconnaître que le cube et la sphère, qu'il voit maintenant de ses propres yeux, sont la même *peinture* de l'objet de son expérience qu'il a vécu/connu à travers le toucher.

6. A. Buchs conclut, à propos de cette *pensée critique de l'image* : « Au-delà de ce qu'elle illustre, la peinture est en fait révélatrice de notre rapport au monde ; elle représente exactement notre condition d'êtres plongés dans le langage [...] seule la réflexivité du regard permet de valider la perception [tactile] et surtout de différencier l'objet de son image. L'aveugle “voit” ou sent l'objet, la personne voyante regarde la peinture – elle voit l'objet à travers son image » (p. 33-34). La connaissance de soi à travers ce prisme qu'est le langage, c'est l'un des nombreux objets de la *Lettre*, suggère l'auteur, qui rend compte de l'importance épistémologique de la peinture. Cet art ouvre à la « dimension réflexive » de l'écriture « essentielle à la démarche de Diderot » (p. 34). Ce « prisme » ne nous renvoie précisément à rien d'autre qu'à une *image*. « Penser le monde » en philosophe, « c'est en faire une image, et la peinture [...] nous “garantit” en quelque sorte la valeur épistémologique de l'image que nous rencontrons lorsque nous voulons saisir le monde dans la réalité du langage » (*ibid.*). Le noyau de cette « pensée critique » de l'image, qui a la peinture comme instrument, est le fait que « si toute image est bien image de quelque chose, elle ne se confond pas pour autant avec ce dont elle est image : la peinture n'offre “qu'un plan uni et sans aucune saillie” » (p. 36-37).

7. La *Lettre sur les aveugles* serait ainsi, selon A. Buchs, la meilleure porte d'entrée dans la critique d'art et dans la pensée critique de Diderot et « ce n'est sans doute pas le moindre mérite de la *Lettre* que de réussir à montrer qu'une théorie de la

connaissance implique une critique de l'image en général et du langage en particulier » (p. 37). Penser à la fois la réalité et l'illusion de l'image pour se saisir, se penser dans l'écriture : voilà l'accès à la « matière de Chardin » et au « temps des peintres » (chap. 2). D'après les préalables épistémologiques exposés dans la *Lettre*, la mise en écriture du regard et de l'image, par la critique d'art, en est la conséquence naturelle. Ce « temps des peintres » sera donc le temps *poétique* du regard et de l'écriture, parallèle à l'espace de la représentation spatiale, qui le déploie dans le temps. La peinture, art spatial, vit dans l'instant, dans le moment saillant ; le regard, qui en déploie le sens, l'*incarne* dans le temps, dans une durée sensible, dense de plaisir : « Tout au long de ses *Salons*, Diderot n'oublie jamais qu'il voit et nous montre les tableaux à travers un lexique, une grammaire, une syntaxe. Autrement dit, il perçoit l'espace pictural au travers de la catégorie du temps. Dans ces conditions, toute écriture du regard ou du tableau, si elle se veut *critique*, ne peut faire l'économie d'une réflexion sur le temps, sur la durée dans laquelle sera inévitablement plongé l'instant pictural » (p. 41-42).

8. Cette réflexion sur le temps se réalise au plus haut degré devant les tableaux de J.-B.-S. Chardin (1699-1779) au *Salon de 1763*. Ce peintre a su manier, plus que d'autres – avec C.-J. Vernet (1714-1789) – la *matière* de son art, qui est la couleur, en jouant avec la dimension temporelle contenue dans ses toiles. Je dis « contenue » car c'est à une sorte de spatialisation du temps ou, mieux, à une « matière temporelle » que l'on a affaire dans ses tableaux. C'est une question de technique aussi : « Or, la “magie” de l'art de Chardin est précisément de réussir en même temps à donner vie à ses toiles tout en les préservant du vieillissement – à faire durer la couleur (la matière, l'objet peint) comme en dehors de la durée » (p. 53). Le paradoxe temporel qui s'engendre permet de soustraire la toile aux ravages de la durée pour la figer en quelque sorte dans cette éternité si étrangère à l'instant pictural. A. Buchs s'appuie sur un passage célèbre du *Salon de 1767* : « Chardin et Vernet voient leurs ouvrages à douze ans du moment où ils peignent ; et ceux qui les jugent ont aussi peu de raison que ces jeunes artistes qui s'en vont copier servilement à Rome des tableaux faits il y a cent ans ; ne soupçonnant pas l'altération que le temps a faite à la couleur, ils ne soupçonnent pas davantage qu'ils ne verraient pas les morceaux de Carrache tels qu'ils les ont sous les yeux, s'ils avaient été sur le chevalet de Carrache, tels qu'ils les voient. Mais qui est-ce

qui leur apprendra à apprécier l'effet du temps ? Qui est-ce qui les garantira de la tentation de faire demain de vieux tableaux du siècle passé ? Le bon sens et l'expérience (DPV, XVI, p. 172-173, cité p. 55).

9. L'« achèvement » d'une toile de Chardin ou de Vernet est donc confié au temps et c'est un effet voulu, intentionnel, du peintre : c'est une « matérialisation picturale du temps ». Cette question décisive de la temporalité en peinture – ou de la phénoménologie temporelle de la peinture – est encore le sujet du dernier chapitre, consacré aux *Pensées détachées sur la peinture*. Ici l'auteur nous offre toute l'originalité de sa lecture de la « magie » de l'écriture diderotienne sur/dans/de l'art, qui fait suite à son livre précédent *Écrire le regard. L'esthétique de la modernité en question* (Paris, Hermann, 2010). Diderot est à juste titre rapproché de Baudelaire, comme l'auteur qui « ajoute à la visée esthétique du penseur allemand [Baumgarten, « inventeur » de l'esthétique] une dimension essentielle, et qui ouvrira bientôt la voie à ce que l'on appellera la “Modernité” : cette dimension, c'est justement la poétique, à savoir une réflexion critique sur l'écriture en particulier. Diderot fait du langage non seulement le *moyen* de l'épistémologique critique, mais il en fait surtout son *objet* premier ; l'objet de la connaissance esthétique est inséparable du *medium* qui nous permet de le percevoir et ensuite de le restituer, c'est-à-dire en l'occurrence un langage, une écriture » (p. 64). On est devant ce que j'ai appelé « le chiasme de la critique d'art diderotienne » : l'écriture critique devient objet d'art elle-même ; la critique d'art est aussi et surtout – comme elle le sera chez le Baudelaire salonnier – art de la critique, belle œuvre elle-même. Voilà le plus grand mérite, et non pas le moindre, de ce petit livre : celui de nous avoir montré de façon claire et convaincante comment la naissance de la critique d'art avec Diderot – contrairement à ce qu'en pensait Hegel – ne coïncide pas du tout avec la « mort de l'art ».