

Le temps dans la pensée esthétique de Diderot (*Salon de 1767*)

El tiempo en el pensamiento estético de Diderot (Salón de 1767)

Time in Diderot's Salon de 1767

Lydia VÁZQUEZ

Universidad del País Vasco
lydie@euskalnet.net

RÉSUMÉ

Le temps a toujours été une constante dans la pensée de Diderot. La critique picturale lui permet d'approfondir le sujet à partir des différentes représentations du temps, depuis l'éternité ou l'arrêt du temps grâce à l'instant figé artistiquement, à la fugacité de la vie et enfin à la mort. Dans le *Salon de 1767*, son meilleur travail comme «salonnier», Diderot parcourt les toiles de l'Académie de cette année accrochées au salon carré du Louvre pour faire une réflexion du temps de l'humanité ainsi que de son propre temps, dans un aller et retour propre de celui qui cherche, et sait qu'il a trouvé, le moyen de devenir immortel: être objet et sujet d'art.

MOTS CLÉS

Diderot
XVIIIe siècle
Esthétique
Temps
Critique
Art
Peinture
Salon

RESUMEN

El tiempo siempre ha sido una constante en el pensamiento de Diderot. La crítica pictórica le permite profundizar en ello a partir de diferentes representaciones del tiempo, desde la eternidad o el tiempo suspendido gracias al instante fijado artísticamente, hasta la fugacidad de la vida y por supuesto la relevancia y omnipresencia de la muerte. En el *Salón de 1767*, su mejor trabajo como «salonnier», Diderot recorre las telas de la Academia expuestas aquel año en el Salón Cuadrado del Louvre como crítico, al tiempo que como filósofo, pensando el tiempo de la humanidad así como su propia temporalidad, dentro de una espiral cronológica hecha de idas y venidas propias de aquel que sabe que ha encontrado el medio de alcanzar la inmortalidad, convertirse en objeto y sujeto de arte.

PALABRAS CLAVE

Diderot
Siglo XVIII
Estética
Tiempo
Crítica
Arte
Pintura
Salón

ABSTRACT

Time has been a longlife constant in Diderot's ideas. The pictorial critique allows him to get deeper into the subject starting from different Time representations : from the eternity, or time stop due to the instant artistically fixed, to the brevity of life and, finally, the death. In the *Salon de 1767*, his best work as a «salonnier», Diderot observed the «Académie» paintings, hanged in Louvre's «salon carré», to make a reflection about humanity time as well as about his own time, searching, and finding, the means to become immortal: being Art's object and subject.

KEY WORDS

Enlightenment
Diderot
Aesthetics
criticism
Art
Painting

L'idée de temps chez Diderot trouve son origine, tout comme sa pensée esthétique d'ailleurs, dans la science. L'ontologie du philosophe (*Interprétation de la nature, Rêve de d'Alembert, la Physiologie*) est basée¹ sur trois principes: l'existence de molécules hétérogènes dotées d'une force intérieure propre; le mouvement externe régi par les lois de Newton; et la durée illimitée (impliquant un espace infini). De l'unité organique de l'univers, et donc de l'être (possible à cause de cette hétérogénéité des molécules), ainsi que de sa durée illimitée, et donc de celle de l'être également, Diderot déduit mentalement un univers sur deux axes. Un structural et horizontal, l'autre historique et vertical.

Le premier axe, l'horizontal, ordonne la distribution des règnes de la nature sans rupture entre eux («la Nature ne fait rien par saut», dit-il): entre la pierre, qu'il sait sensible, la plante, le polype, l'animal et l'homme, il existe une continuité structurale et donc physiologique. Tous les êtres sont dotés des mêmes organes pour satisfaire les mêmes besoins dans un même univers. Évidemment à des degrés différents: du tact «sourde» de la pierre à l'entendement de la pensée il y a une grande différence; mais seulement de degré de développement. L'idée d'espèce appartient à notre imaginaire² mais n'est pas du tout scientifique. Il existe toujours des «êtres intermédiaires» qui abolissent toute frontière taxinomique entre les espèces. Diderot croyait, tout comme Buffon qui se passionna par les mulets, aux échanges entre les espèces, aux hybridations telles que celles rêvées par exemple par Rétif de la Bretonne dans *La Découverte australe*³.

Le deuxième axe, le vertical, ordonne les êtres selon leur évolution, leur durée. La gradation structurale des règnes des êtres vivants a lieu à travers le temps. Diderot connaît les théories de Camper qui passe de la tête d'un chien à celle d'un singe, et de celle-ci au crâne d'un homme en modifiant progressivement leur angle facial. De la pierre à l'homme il n'y a de différence que le temps. Tous les degrés de l'évolution de la matière coexistent donc? Les minéraux seraient le plus bas de l'échelle d'un seul et même être vivant et l'homme le dernier? En quelle sorte, mais Diderot pense qu'avant les minéraux il y eut d'autres règnes plus simples disparus aujourd'hui et que l'homme ne peut pas être le dernier maillon d'une chaîne qui va continuer de se développer et de produire des êtres plus complexes et logiquement plus intelligents. Qui? Ses lecteurs, bien sûr.

L'infinité de la nature et de l'être ne font que fragiliser dans la pensée de Diderot l'idée de l'homme lui-même. L'homme ne saurait exister toujours sous la forme que nous lui connaissons. Encore moins un homme, un individu qui dure le temps d'un souffle. Même pas car il n'est jamais le même vraiment, puisqu'en permanente évolution, voire transmutation. Il n'est que l'art pour défier les lois de la nature, pour immortaliser l'homme. Comme sujet et comme objet. Comme artiste et comme objet d'art. Diderot, nous le savons, défia la nature et gagna le

¹ Vid. P.P. Gossiaux, art. «Nature», *Dictionnaire Diderot*, Paris, Champion, 1999, p. 339 à 344.

² Idée déjà exposée par Tulpus au XVII^e siècle à partir de l'observation des grands singes, et qui permit une pensée pré-évolutionniste chez certains libertins érudits du XVII^e siècle.

³ Vid. la préface de J. Lacarrière à la réédition de *La Découverte australe*, Paris, France adel, 1977.

combat, puisque aujourd'hui nous sommes en train de nous occuper de lui. Il fut créateur et reste vivant parmi nous grâce à elles. Il fut recréé par ses contemporains qui nous légèrent de nombreux portraits que le philosophe sollicita plus ou moins, dont celui exposé dans le Salon de 1767 de Michel Van Loo.

Mais l'obsession du temps qui passe ne saurait se limiter dans la pensée esthétique de Diderot à sa volonté de perdurer en tant qu'artiste et qu'objet d'art. Elle est réflexion indépendante, autonome. Elle est questionnement sur le rapport peinture-temps à plusieurs niveaux:

1) Diderot se pose des questions sur les moyens de représenter le temps en peinture: Ainsi, dans tous ses commentaires des peintures, sa réflexion sur les représentations picturales du temps dans toutes ses variantes, est toujours présente: les saisons (l'hiver, la neige), les âges de l'homme (les enfants côtoyant les vieillards), l'usure du temps non seulement dans les œuvres de la nature mais aussi dans celles de l'homme (les ruines chez Robert⁴), l'inexorabilité de la mort dans la nature et chez l'homme (animaux épuisés, mourants; vieux agonisants) et son caprice (tempêtes; naufrages, batailles).

Si Diderot apprécie tant Vernet c'est parce qu'il est le peintre de tous les âges de l'homme; des cieux de toutes les saisons, de tous les climats (cieux d'été, cieux d'hiver, cieux calmes, cieux orageux); des lumières de toutes les heures du jour, du jour comme de la nuit; des constructions grecques, romaines, gothiques, modernes, en somme de toutes les époques. Parce qu'il sait peindre mieux que personne les scènes les plus pathétiques (naufragés, morts). Mais surtout parce qu'il sait assembler «tous les temps» dans une même image, dans un même tableau, son préféré, le *Clair de lune*⁵.

L'énergie de Vernet, sa force intérieure est telle qu'il fait rêver Diderot, une façon pour celui-ci de catharsis, d'assumer l'idée du temps qui passe, d'accepter son âge et même de voir en face la mort. Et le rêve de Diderot rassemble aussi toutes les morts accidentelles dans une même image: vision d'un naufrage, mais aussi scène de guerre, représentation d'hommes qui périssent, d'autres qui sont déjà morts, d'autres encore qui sauveront peut-être leurs vies; peinture de toutes les réactions possibles devant la mort, depuis la plus élémentaire et la plus cruelle de survie même au prix de la vie des plus proches, à la plus généreuse de donner sa vie pour l'autre; et théâtralisation de la mort qui chez l'homme peut devenir spectaculaire, même si on feint d'en détourner le regard, lorsqu'il s'agit bien sûr de la mort de l'autre: «J'ai vu ou j'ai cru voir, tout comme il vous plaira une vaste étendue, de mer s'ouvrir devant moi. J'étais éperdu sur le rivage, à l'aspect d'un navire enflammé. J'ai vu la chaloupe s'approcher du navire, se remplir d'hommes et s'éloigner. J'ai vu les malheureux que la chaloupe n'avait pu recevoir, s'agiter, courir sur le tillac du navire, pousser des cris. J'ai entendu leurs cris. Je les ai vus se précipiter dans les eaux, nager vers la chaloupe, s'y attacher. J'ai vu la chaloupe prête à être

4 Peut-être pour cela Diderot ne fut pas architecte ni même peintre mais écrivain, car la littérature est l'art le plus durable, comme le montre le legs des Anciens.

5 Vid. la fin des «sites» dans le *Salon de 1767*, éd. de E. M. Bukdahl, M. Delon et A. Lorenceau : Diderot, *Ruines et paysages*, Paris, Hermann, 1995, p. 227.

submergée; et elle l'aurait été si ceux qui l'occupaient, ô loi terrible de la nécessité, n'eussent coupé les mains, fendu la tête, enfoncé le glaive dans la gorge et dans la poitrine, tué, massacré impitoyablement leurs semblables, les compagnons de leur voyage, qui leur tendaient en vain au milieu des flots, des bords de la chaloupe, des mains suppliantes et leur adressaient des prières qui n'étaient point entendues. J'en vois encore un de ces malheureux; je le vois, il a reçu un coup mortel dans les flancs. Son sang coule d'une large blessure. L'abîme va l'engloutir. Je ne le vois plus. J'ai vu un matelot entraîner après lui sa femme (...). Ses forces commençaient à défaillir. Sa femme le conjurait de se sauver et de la laisser périr (...). Ce spectacle terrible avait attiré sur le rivage et sur les rochers les habitants de la contrée qui en détournaient leurs regards⁶».

Catharsis est bien le mot qui sert à définir aussi la fonction de cette image «plus pathétique encore», et bien «plus douce» également rêvée par Diderot à partir des tableaux de Vernet, où le philosophe est témoin aussi d'un naufrage, mais cette fois-ci, il assiste au spectacle touchant des survivants: hommes et femmes, pères, mères, frères et sœurs, fils et filles, hommes murs et enfants, tous y sont représentés pour mieux «traduire» l'idée de la fragilité de la vie humaine ainsi que le prix qu'elle a surtout aux yeux de ceux qui ont fait face à la mort. Pour apprécier vraiment la vie il faut bien connaître les traits, le «caractère» de la mort: «Le spectacle qui m'arrêta, ce fut celui des passagers qui épars sur le rivage, frappés du péril auquel ils avaient échappé, pleuraient, s'embrassaient, levaient leurs mains au ciel, posaient leurs fronts à terre; je voyais des filles défaillantes entre les bras de leurs mères, de jeunes épouses transies sur le sein de leurs époux; et au milieu de ce tumulte, un enfant qui sommeillait paisiblement dans son maillot; je voyais sur une planche qui descendait du navire au rivage, une mère qui tenait un petit enfant pressé sur son sein; elle en portait un second sur ses épaules. Celui-ci lui baisait les joues. Cette femme était suivie de son mari; il était chargé de nippes, et d'un troisième enfant qu'il conduisait par ses lisières. Sans doute ce père et cette mère avaient été les derniers à sortir du vaisseau, résolu à se sauver ou à périr avec leurs enfants⁷».

La mort accidentelle peut survenir à chaque moment, à tout âge, à n'importe quelle condition. Mais la mort est dans la nature, sa loi première, imprimée partout: l'hiver, la nuit, la neige, le vent, même le soleil sont des agents de destruction. À propos de Hallé, et de sa *Minerve conduisant la paix à l'Hôtel de ville*, que Diderot n'apprécie guère, il se plaît, méchant, à imaginer la toile succombant à une nature létale: «C'est comme si l'artiste avait laissé une nuit d'hiver sa toile exposée dans sa cour, et qu'il eût neigé dessus toute cette composition. Cela se fondera au premier rayon de soleil; cela se brouillera au premier coup de vent. Cela va se dissiper par pièces⁸».

⁶ Ibid., p. 230-231.

⁷ Ibid., p. 231.

⁸ Ibid., p. 89.

La mort obsède le philosophe. Ce sont ces corps mi-vivants mi-morts du *Miracle des Ardents* de Doyen qui fascinent Diderot, plutôt que le caractère religieux du tableau; d'une des *Batailles* de Louthembourg, il aime «un cavalier blanc à demi renversé, mort et tombant en arrière vers la croupe de son cheval» et le «cavalier brun dont le cheval se cabre et qui meurt»⁹, plutôt que son appartenance au genre «historique»; de ses tempêtes, il apprécie ces hommes essoufflés tenant par la tête et par les pieds une femme qui vient de se noyer¹⁰; dans ses *tableaux d'animaux* où le pâtre se complait à tendre un morceau de pain à une vache blanche à moitié souriante¹¹, Diderot se récréait, lui, à imaginer des oiseaux —inexistants— étouffés par l'épaisseur de ces ciels si peu ressemblants à ceux de Vernet, légers, aériens.

Comme si Diderot, tout en se sentant effrayé par la mort, et par leur annonce, la souffrance et la peur, avait besoin de les imaginer, de les voir représentées pour supporter leur idée. À Lépicié il reproche qu'un des soldats de la scène de *La Conversion de Saint Paul* n'est pas «bien effrayé»: «Vu de face un soldat sur son cheval. Le cheval tranquille est plus brave que l'homme qui est fort effrayé, mais à la vérité d'un faux effroi, d'un effroi de théâtre. Ce gros soldat joue la parade¹²». Diderot est indigné de voir que le Christ est si peu fidèlement représenté, ressemblant au peintre lui-même (Van Eycken), au premier passant (anecdote à propos du Christ de Brenet¹³), encore pire, à l'Hercule Farnèse la croix à la main ou au Jupiter foudroyant¹⁴. Que des personnages souffrants, et qu'il aime parce que souffrants, ne le sont point.

Le thème du gladiateur expirant, cher à Diderot, lui sert à revendiquer la représentation de certaines violences. À propos du *Miracle des Ardents*, Diderot réclame plus de violence et de cruauté, et si Cochin voulait défendre Doyen car selon lui ce ne serait pas supportable pour tous les spectateurs, la réponse de Diderot serait haute et claire. Ceux qui ne sont pas capables de regarder, qu'ils ne regardent pas, tout comme ils ne pourront pas lire Homère. Or, les violences que Diderot veut contempler sont celles des *corneilles rassemblées autour de ton cadavre, t'arracher les yeux de ta tête, en battant les ailes de joie*. Ce n'est pas un cadavre mais ton cadavre qui plaît à Diderot¹⁵, et surtout les ailes de ces oiseaux «horriblement beaux», battant de joie. C'est la joie de la mort qui fascine notre poète lorsqu'il la regarde ou qu'il la lit. C'est l'extase des corneilles des yeux au bec, celle des sauvages torturés par leurs ennemis ou celle du gladiateur à l'âme féroce. En somme, ce «mystère esthétique qui transforme la laideur en beauté et la souffrance en jouissance¹⁶». La mort en immortalité. L'instinct de survie se transforme grâce à l'art en conscience esthétique, en curiosité artistique, en sublimation de la nature.

⁹ Ibid., p. 387.

¹⁰ Ibid., p. 395.

¹¹ Ibid., p. 401 et 402.

¹² Ibid., p. 413.

¹³ Un nommé Moret, ayant rencontré un homme qui ressemblait au Christ de Brenet, le lui dit et le type, qui avait visité le Salon et vu le Christ, s'indigna et faillit se battre avec lui.

¹⁴ *Un Saint Louis*, tableau non identifié qui ne figure pas au Livret. Vid. Ibid., p. 474 à 478.

¹⁵ Vid. Ibid., p. 267, citation d'Homère à propos du tableau de Doyen.

¹⁶ M. Delon, «Diderot et la mort du gladiateur», dans *Studi settecenteschi*, 14, 1994, p. 233 à 239.

À propos de Casanova, peintre de batailles et de son problème de manque de vraisemblance faute d'avoir été témoin d'une vraie bataille, Diderot explique que les anciens Scandinaves conduisaient leurs poètes à la guerre pour deux raisons, pour que les images de la guerre soient «simples, fortes et vraies» et pour que «les âmes» des compagnons morts deviennent, grâce à la joie du chant et du son de la lyre, «immortelles»¹⁷.

La proximité de la mort imprègne d'érotisme la critique d'art de notre philosophe. En ce sens, nous pourrions le rapprocher de Bataille, d'une extase face aux larmes d'Éros allant de la fascination devant le corps de la Madeleine¹⁸ à la récréation d'une mort fictive de sa maîtresse. Le temps est, dans ce sens, cause de mort mais aussi origine de vie, à travers le souvenir. Et du souvenir érotique. Dans la discussion avec l'abbé des promenades des Vernet, le philosophe évoque le spectacle de Paris en flammes, qui provoque l'horreur immédiate, mais qui suscite du plaisir lorsque un certain temps après, on se promène sur ses cendres; et celui de sa maîtresse morte, qui mène au désespoir immédiat mais aussi à la mélancolie la plus plaisante lorsque, une fois qu'on laisse passer un peu de temps, on va s'asseoir sur sa tombe, rêvasser. La rêverie de Diderot, imprégnée d'érotisme, est plus proche de celle de Baudelaire que de celle de Rousseau.

2) Mais Diderot se pose aussi des questions sur la manière de dire picturalement l'épaisseur temporelle. C'est dans ce sens qu'il s'approche surtout de la peinture d'histoire, de la peinture religieuse et de la peinture mythologique, et qu'il réfléchit autour du problème de réalisme que pose ce genre de peinture.

Il a été question des problèmes que la vérité d'une tête de Christ ou d'une tête de Saint Louis pose au Diderot critique. Mais ce n'est pas seulement l'anachronisme du dessin apollinien d'un Christ ni même le manque de vraisemblance d'un soldat souffrant qui n'a pas l'air souffrant qui le fâche, mais aussi et surtout: a) le respect de l'histoire pour les peintures d'histoire et de la tradition pour les peintures religieuses et mythologiques; et b) le respect de la tradition picturale elle-même. Le peintre des Christ ou des Saint Louis doit faire ceux-ci conformes à une tradition picturale, aussi tyrannique soit-elle: «Il y a des physionomies malheureuses en peinture; le Christ et le Saint Louis ont tous les deux été porteurs de ces physionomies-là. Celle du saint est donnée par ses portraits multipliés à l'infini, portraits auxquels l'artiste est forcé de se conformer. Celle du Christ est traditionnelle. C'est la même entrave, à peu de chose près¹⁹».

Mais Diderot critique ce manque de sérieux dans la représentation d'histoire non pas comme le ferait un académicien conscient du fait que le genre d'histoire est le genre majeur à l'intérieur de la hiérarchie thématique picturale, mais en philosophe appréhendant la nécessité d'une «conscience historique». À propos des esquisses des *Ruines* de Hubert

¹⁷ Diderot, *Ruines et paysages*, op. cit., p. 277-278.

¹⁸ Comme thème érotique en lui-même, voir ses commentaires à propos de la Madeleine du Carrache, au sein d'une critique d'un tableau de Saint Louis, déjà citée, *ibid.*, p. 474.

¹⁹ *Ibid.*

Robert, et dans la suite de son exposée d'une «poétique des ruines», Diderot réclame l'impératif d'«historiciser» les représentations des ruines pour qu'elles parlent au spectateur. Une ruine romaine n'est qu'une masse de pierres si elle n'évoque pas un passé qui nous est proche dans le temps comme la cause à l'effet. Mais écoutons Diderot: «Pourquoi ne lit-on pas, en manière d'enseigne, au dessus de ces marchandes d'herbes [qui entourent les ruines d'un temple élevé à la gloire de Jupiter], *Divo Augusto, Divo Neroni*. Pourquoi n'avoir pas gravé sur cet obélisque, *Jovi servatori, quod feliciter periculum evaserit, Sylla*; ou *Trigesies centenis millibus hominum caesis, Pompeius*. Cette dernière inscription réveillerait en moi l'horreur que je dois à un monstre qui se fait gloire d'avoir égorgé trois millions d'hommes. Ces ruines me parleraient. La précédente me rappellerait l'adresse d'un fripon qui après avoir ensanglanté toutes les familles de Rome, se met à l'abri de la vengeance, sous le bouclier de Jupiter. Je m'entretiendrais de la vanité des choses de ce monde, si je lisais au-dessus de la tête d'une marchande d'herbes, *Au divin Auguste, Au divin Néron*, et de la bassesse des hommes qui ont pu diviniser un lâche proscripateur, un tigre couronné²⁰». La peinture d'histoire est donc là pour nous rappeler un passé semé d'erreurs et d'horreurs sur lesquelles nous ne devons plus, nous ne pouvons plus tomber. Les ruines comblent chez Diderot, dans ce contexte, deux aspirations du philosophe et de l'esthète: Elles provoquent la crise de la peinture d'histoire de l'Académie, elles la sapent, font tomber l'institution elle-même en ruines; et en même temps elles inaugurent un nouveau temps de la peinture d'histoire, qui abandonne le décor historique pour rentrer dans une véritable conscience historique, au début du véritable «règne de l'histoire²¹». Pour enfin, comme les *vanitas* baroques, nous servir de lieu de mémoire, de rappel de la fragilité de l'homme, de son insignifiance, de la petitesse de son individualité, de l'instantanéité de sa vie, qui dure, comme je (Diderot) disais (disait) plus haut, le temps d'un souffle.

3) Si Diderot se réclame défenseur de la représentation pleinement et profondément historique, il est vrai également qu'il est le premier grand critique à abolir le temps historique, à confondre les axes vertical et horizontal pour atteindre un espace commun hors du temps, au-delà du temps qui passe. D'aucuns auront voulu voir dans l'actualisation du critique des peintures plus ou moins historiques ou des peintures culturelles (religieuses ou mythologiques) une contradiction de plus chez le philosophe contradictoire par excellence, ne sachant pas résister à tomber dans le défaut tant critiqué par lui-même. Le cas le plus significatif, le plus célèbre dans ce *Salon de 1767*, est celui de la Madeleine, qu'il réclame sensuelle aux yeux du spectateur contemporain.

Or, cette demande découle d'une démarche globale de Diderot critique, celle de la mise en relief du phénomène de la réception. En tant que critique, il ne se propose pas comme juge. Et ce n'est pas faute de professionnalité, comme on a voulu croire, ni par une volonté de *captatio*

²⁰ Ibid., p. 360.

²¹ Vid. J.M. Goulemot, *Le règne de l'histoire*, Paris, A. Michel, 1996.

benevolentiae simplement, comme on pourrait penser lorsqu'on lit le début de ce *Salon*. Mais parce qu'il s'érige en spectateur, en voyeur. Comme le lecteur, Diderot-spectateur rentre dans le tableau, et veut se sentir attiré par la Madeleine comme il réussit à se promener à travers les paysages de Vernet.

C'est à l'intérieur de cette conception de l'art comme espace de reconnaissance qu'il réclame le «bon moment» d'une représentation picturale qui doit rester instant d'une temporalité mais aussi synthèse de cette temporalité elle-même donc, moment temporel mais servant à abolir le temps, à l'absorber, à le représenter dans sa totalité, dans son infinitude.

Or, le bon moment est difficile, très difficile à appréhender, c'est une tâche propre au génie. Diderot lui-même n'a pas encore trouvé le bon moment de la «forme originale» pour sa critique d'art; il est «à venir», comme il le proclame à son ami Grimm dans la très importante introduction et prise de position esthétique qui précède dans ce *Salon* ses jugements critiques. Ce n'est pas étonnant donc que les artistes de l'école française qui y sont présents, pas tous «nuls», même bons si on les compare aux artistes européens en général, n'arrivent pas eux non plus à le trouver, ce «bon moment».

Soit ils le trouvent mais parce qu'ils choisissent le même que le poète a pris, comme Lagrenée, mais ne savent pas l'exploiter, le faire reconnaître («Qu'est-ce que cela signifie», demande sans cesse Diderot), soit ils sont incapables de le trouver, voire parfois on dirait qu'ils font exprès de ne pas le trouver. C'est le cas de Baudoin, avec son *Coucher de la mariée*, où l'on assiste à la résistance d'une jeune mariée devant le lit de nocces, son mari suppliant à genoux, elle en pleurs, entourée de ses femmes: «Quel intérêt cet époux, cette épouse, ces femmes de chambre, toute cette scène peut-elle avoir. Feu notre ami Greuze n'eût pas manqué de prendre l'instant précédent, celui où un père, une mère envoient leur fille à son époux». Ou encore Le Prince qui dans ses deux tableaux, *Une fille charge une vieille de remettre une lettre* et *Un Jeune Homme récompense le zèle de la vieille*, on ne peut distinguer dans le premier si c'est la vieille qui donne la lettre à la jeune ou viceversa et, dans le second, il aurait fallu mille fois mieux qu'on vit le jeune lire la lettre, s'émouvoir, s'attendrir²². Ou encore, du même peintre, cette *Jeune Fille endormie surprise par son père et sa mère*: «Que fait-elle? Qu'a-t-elle fait», demande ironiquement Diderot. Et il répond: «On n'en sait rien. Elle dort. Se repose-t-elle d'une fatigue voluptueuse? cela se peut. Le père et la mère appelés par quelques soupirs involontaires? Cela est vraisemblable...²³»

Le moment est d'autant plus important que c'est celui qui immortalise le personnage. De là le mécontentement de Diderot envers son ami Michel Van Loo, qui n'a pas su choisir le bon moment du philosophe, de Diderot, de «moi». Pourtant, il est volubile, il en a beaucoup, de moments vrais, mais aucun ne se correspond avec les traits, avec l'expression transmise par

²² Ibid., p. 313.

²³ Ibid., p. 314 et 315.

Van Loo d'un homme qui ressemble davantage à Madame Van Loo qu'au philosophe lui-même. Moment équivaut pour Diderot à temps d'éternité.

4) Le temps artistique n'est pas pour le Diderot critique une simple question de temps contenu ou de temps continent de la peinture, voire de la poésie, du langage artistique. Il existe également un temps de la facture, un temps de référence de cette facture dans le passé, un temps de référence de la facture dans l'avenir et puis, finalement, un temps du critique, présent mais aussi à venir.

L'artiste travaille dans son atelier, sans arrêt, sans pauses mais aussi sans contraintes, sans accélérations ni décélérations imposées, dans un rythme de création en dehors du temps social, du temps humain, que Diderot se plaît à partager avec ses amis artistes et qu'il recrée volontiers dans son travail d'écrivain. Après sa longue et profonde dissertation sur Vernet, Diderot s'adresse ainsi à son ami Grimm: «Adieu, mon ami. Bonsoir et bonne nuit. Et songez-y bien soit en vous endormant, soit en vous réveillant, et vous m'avouerez que le traité du beau dans les arts est à faire²⁴».

Mais le temps de la facture artistique se produit de même dans une temporalité historique, pas nécessairement dans le sens du progrès, puisque pour Diderot les Anciens, plus ou moins proches, des classiques aux Raphaël, aux Rembrandt, aux Carrache, aux Poussin, restent toujours un point de repère difficile à surmonter mais, et là réside une de ses grandes nouveautés, pas du tout à imiter.

Alors que Machiavel²⁵ se préparait et s'habillait pour lire les Anciens avec toute la révérence qui leur était due, Diderot vit avec eux dans la plus grande familiarité. Contact immédiat et constant qui pourrait se résumer à deux titres, celui de son premier travail d'importance, la traduction de l'*Histoire de la Grèce* de Stanyan (1743), et celui de la dernière œuvre publiée de son vivant, *L'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1782). Ou encore, plus significatif, et hautement symbolique: durant sa captivité à Vincennes (1749), il traduit de mémoire l'*Apologie de Socrate*, dont le souvenir parcourra, ou plutôt innervera ses œuvres, *De la poésie dramatique* (1758), *Réfutation d'Helvétius* (1773), *Lettre apologétique de l'abbé Raynal* (1781): esthétique, philosophie, politique, tous les aspects de sa pensée passent par le prisme de l'Antiquité.

L'Antiquité n'est pas seulement pour Diderot le magasin de références où il irait chercher des citations, des images, des notions déjà bien éprouvées; elle est ce qui nourrit constamment sa réflexion, le foyer où il découvre toujours du nouveau, où il revient vérifier ce qu'il apprend par d'autres contacts. Elle est pour lui l'ici et l'ailleurs, le connu et le nouveau.

L'Antiquité est d'abord le fondement d'une esthétique, dont on sait que chez Diderot elle prend la forme d'un projet totalisant. Il est significatif que l'auteur qu'il cite le plus soit Homère, origine de toute littérature: «La langue de la poésie semble être la langue naturelle

²⁴ Ibid., p. 237.

²⁵ C. Volpillac-Auger, art «Antiquité» *Dictionnaire Diderot*, op. cit., p. 38 à 43.

d'Homère». Or la poésie (la véritable, s'entend), c'est la nature, dont Homère est encore très proche, tout en ayant d'emblée porté l'art à sa perfection. Comme le remarque très justement dans tous ces travaux Raymond Trousson à propos de l'Antiquité grecque chez Diderot²⁶, Homère suggère au philosophe surtout des images, «des ensembles picturaux que son imagination reproduit avec une extraordinaire précision, et qu'il souhaiterait voir transposés au théâtre», notamment dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* (III), *De la poésie dramatique* ou le *Salon de 1767*. Et ceci parce que les Anciens ont un concept unitaire de la poésie, traduisible à tous les langages picturaux.

En ce qui concerne l'esthétique, Diderot réfléchit sur les Anciens, classiques ou moins classiques, en abolissant à nouveau le temps et en s'y approchant comme à un «bon moment historique», un «âge d'or» où l'homme a su atteindre le Beau. Or, les Anciens ont atteint le Beau parce qu'ils ont d'abord tâtonné; nous n'avons pas eu à y arriver successivement et lentement. Mais la Nature ne fait rien par saut, et cela n'est pas moins vrai dans les arts que dans l'univers. D'où une conséquence contradictoire: l'Antiquité offre l'exemple d'une «sublimité indépassable». Mais il ne faut ni être nostalgique de ce passé, qui reviendra, ni l'imiter, car cet exemple n'est pas réellement à suivre. Il faudrait apprendre à ne pas opposer nature et Antiquité. Ceux qui suivront l'exemple de l'Antiquité feront des œuvres sans vie. Il faut, comme eux, comme les classiques, comme les Anciens, rester en contact avec la nature. L'Antiquité et d'autres temps passés plus heureux tels que la Renaissance, représentent ainsi pour Diderot une réalité paradoxale: un passé à actualiser²⁷, moment heureux de l'humanité dans toute sa modernité créatrice, et un instant à revivre tout en abolissant à nouveau le temps, dans une communion des hommes créateurs, artistes, immortels.

Dont Diderot fait sans doute partie. Malgré sa modestie, son savoir-faire en artisan fils d'artisan, Diderot rêve d'éternité. En écrivain, en critique qui pense à un lecteur *moderne* dépassant institutions académiques, parentés et amitiés pour reconnaître le travail désintéressé et éducatif, mais aussi créatif, littéraire du critique. Ses lecteurs sont moins les souscripteurs de la *Correspondance littéraire* de Grimm que cette nouvelle espèce à venir sur la reconnaissance de laquelle il compte par-dessus tout. En objet d'art, en modèle de portrait, en philosophe sensible: «Sa bouche se serait entrouverte, ses regards distraits se seraient portés au loin, le travail de sa tête fortement occupée se serait peint sur son visage²⁸». «Ce riant, mignon, efféminé, vieux coquet-là, mes enfants, je vous prévient, ce n'est pas moi». Nous, ses enfants, qui continuons de dialoguer avec Diderot le philosophe, le conteur, le critique, le savant, l'artiste, le poète de tous les âges, nous l'avons bien compris. Diderot est pour nous, bien davantage le Diderot de Fragonard, qu'il méprisa toutefois, peut-être, de peur de ne pas être immortalisé par lui.

²⁶ Vid. *Dictionnaire Diderot*, op. cit.

²⁷ J.M. Goulemot, *Adieu les philosophes. Que reste-t-il des Lumières?*, Paris, Le Seuil, 2001.

²⁸ Diderot, *Ruines et paysages*, op. cit., p. 82.