



Les "Salons" de Diderot

Citation

Seznec, Jean. 1951. Les "Salons" de Diderot. Harvard Library Bulletin V (3), Autumn 1951: 267-289.

Permanent link

<https://nrs.harvard.edu/URN-3:HUL.INSTREPOS:37363586>

Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Other Posted Material, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#LAA>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

Les Salons de Diderot

The following paper was delivered 13 April 1950 in the Houghton Library of Harvard University, under the auspices of the Department of Graphic Arts, on the occasion of the opening of an exhibition of Diderot manuscripts.

These manuscripts had been lent to Professor Herbert Dieckmann, of Harvard, by the Baron Jacques Levasseur; they are part of the Fonds Vandeuil, a collection of autograph manuscripts and manuscript copies left by Diderot to his daughter, Madame de Vandeuil, and recently brought to the attention of scholarship by Professor Dieckmann. His detailed description of the collection has just been published in Geneva.

The autograph manuscript of Diderot's first Salon, which is part of a letter to Grimm, was among the exhibits at Harvard.

NOUS sommes à Paris, au Louvre, à l'automne de 1769. Les visiteurs se pressent à l'Exposition de peinture et de sculpture; depuis le dix-septième siècle, ces expositions avaient lieu en principe tous les deux ans et se limitaient d'abord à l'espace du Salon Carré; de là le nom de Salons qu'on leur donnait, et que d'ailleurs elles ont gardé.

Parmi les visiteurs de cette année 1769, croqués avec tant d'élégance par le crayon de Saint-Aubin (Planche Ia), il y avait Diderot. Ce n'était pas un curieux comme les autres. Il venait là en journaliste, en critique professionnel, chargé de rédiger pour la *Correspondance littéraire* de son ami Grimm le compte-rendu de l'Exposition.

Voici d'ailleurs en quels termes, quelques années plus tôt, Diderot remerciait Grimm de lui avoir confié ces fonctions de 'grand Salonier,' comme il dit:

Si j'ai quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture c'est à vous, mon ami, que je les dois; j'aurais suivi au Salon la foule des oisifs; j'aurais accordé, comme eux, un coup d'oeil superficiel et distrait aux productions de nos artistes; d'un mot, j'aurais jeté dans le feu un morceau précieux, ou porté jusqu'aux nues un ouvrage médiocre, approuvant, dédaignant, sans rechercher les motifs de mon engouement ou de mon dédain. C'est la tâche que vous m'avez proposée qui a fixé mes yeux sur la toile, et qui m'a fait tourner autour du marbre. J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets. Je m'en suis laissé pénétrer.

Chaque Salon, naturellement, provoquait dans le public des discussions et suscitait aussi des brochures où les artistes étaient plus ou moins durement traités.

Voici par exemple une altercation dans l'escalier du Salon; un vieux connaisseur armé de sa loupe, fonce sur un jeune impudent qui a dû lui faire inconsidérément l'éloge de la peinture moderne.

Et voici la Peinture elle-même écoutant d'un air accablé les voix discordantes de l'ignorance et de l'envie, dénigrant sans pitié son ouvrage.

Pour vous donner le ton de ces petites brochures, je vous citerai un fragment d'une lettre de Madame d'Épinay à l'abbé Galiani — deux amis de Diderot, justement; Madame d'Épinay fait à Galiani la gazette de Paris et à la date du 5 octobre 1771, elle lui écrit ceci:

Il paraît une petite brochure sur l'exposition des tableaux au Louvre, qui est très plaisante. . . . L'idée [en] est très gaie. Le suisse, gardien des tableaux, entend un grand bruit dans le salon pendant la nuit. Il court, ce sont les tableaux qui parlent et qui se disent leurs vérités. Il appelle son neveu qui sait écrire, et qui écrit leur conversation et leur dispute; et c'est cette querelle que l'on publie. Cette critique est sévère mais elle me paraît assez juste . . . [L'auteur] n'a même pas épargné les artistes paresseux qui n'ont rien exposé au salon. Un des tableaux fait l'appel des absents. — M. Doyen? — Les autres répondent: Il est à la Cour. — A la Cour? et que diable y fait-il? — Le Roi lui a parlé; est-ce qu'il ne vous l'a pas dit? — Dumont le Romain? Il est à matines — Il a bien fait; tous ces petits culs nus l'auraient scandalisé. Madame Vien? — Elle est sûrement avec son mari. — . . . M. Fragonard? — Il perd son temps et son talent; il gagne de l'argent. — M. Greuze? — Il boude. — J'en suis fâché; nous aurions eu le plaisir de répéter les éloges qu'il se donne, etc. Tout ce dialogue est sur ce ton . . .

Galiani répond:

A propos des tableaux, je remarque que le caractère dominant des Français perce toujours. Ils sont causeurs, raisonneurs, badins par essence; un mauvais tableau enfante une bonne brochure; ainsi, vous parlerez mieux des arts que vous n'en ferez jamais.

Voilà une conclusion un peu précipitée. Mais elle nous ramène à Diderot; car Diderot a merveilleusement raisonné de l'art de son époque; il a écrit d'excellentes pages sur de piètres tableaux; chose d'autant plus remarquable que ses critiques à lui n'étaient pas destinées à la publication, et n'ont été imprimées qu'après sa mort, la plupart

même longtemps après, puisqu'il a fallu attendre 1857 pour que le dernier de ses neuf *Salons* voie finalement le jour.

Comment cela? C'est que, comme je l'ai dit, les chroniques artistiques de Diderot étaient destinées à la *Correspondance littéraire* de Grimm; cette correspondance était manuscrite, et ne circulait que hors de France. Grimm avait à Paris une officine, une 'boutique' comme il disait, où une équipe de copistes fabriquait avec des articles et des comptes-rendus fournis par Raynal, par Meister, à l'occasion par Madame d'Épinay, et bien entendu par Grimm et Diderot eux-mêmes, des sortes de cahiers qui deux fois par mois étaient expédiés à des abonnés étrangers, la plupart princiers ou même royaux, soucieux de se tenir au courant de l'actualité parisienne: le duc de Deux Ponts, celui de Gotha, les princes de Hesse-Darmstadt et de Nassau-Sarrebruck, la reine de Suède, le roi de Pologne et l'Impératrice de Russie. 'C'est encore un des chagrins de Grimm,' disait le bon Diderot à son amie Sophie Volland, 'que de voir enfermer dans sa boutique, comme il l'appelle, une chose qui certainement ne paraît pas avoir été faite pour être ignorée.'

C'était aussi un de ses chagrins à lui, Diderot — car comme vous le voyez il prisait fort son propre ouvrage. Il en parle avec la plus naïve satisfaction. 'L'ouvrage avance,' écrit-il par exemple à Mademoiselle Volland; 'il est sérieux, il est gai; il y a des connaissances, des plaisanteries, des méchancetés, de la vérité; il m'amuse moi-même . . .' Et comme Mademoiselle Volland regrette que Diderot ne puisse pas lui lire ce qu'il a fait, il répond: 'Vous avez raison de regretter la lecture de ce *Salon*. Il y a ma foi d'assez belles choses . . .'

En fait, il pensait qu'il n'en avait jamais écrit de plus belles. Il prétend que Grimm resta stupéfait quand il lui apporta son *Salon* de 1765.

Il jure sur son âme . . . qu'aucun homme sous le ciel n'a fait et ne fera jamais un pareil ouvrage, et franchement j'avais la vanité secrète de le penser. C'est certainement la meilleure chose que j'ai faite depuis que je cultive les lettres, de quelque manière qu'on la considère, soit par la diversité des tons, la variété des objets et l'abondance des idées qui n'ont jamais, j'imagine, passé par aucune tête que la mienné. C'est une mine de plaisanteries tantôt légères, tantôt fortes. Quelquefois la conversation toute pure comme au coin du feu; d'autres fois, c'est tout ce qu'on peut imaginer d'éloquent ou de profond.

Il est dur pour un auteur d'étouffer, pour ainsi dire, son ouvrage favori. Diderot s'en console à la pensée que du moins ses critiques ne blesseront pas les pauvres artistes, puisqu'ils ne les liront point.

Je me trouve quelquefois, dit-il, tiraillé par des sentiments tout opposés. Il y a des moments où je voudrais que cette besogne tombât du ciel tout imprimée au milieu de la capitale; plus souvent, lorsque je réfléchis à la douleur profonde qu'elle causerait à une infinité d'artistes . . . je serais désolé qu'elle parût. Je suis bien loin encore de garder dans mon cœur un sentiment de vanité aussi déplacée, lorsque j'imagine qu'il n'en faudrait pas davantage pour décrier et arracher le pain à de pauvres artistes, qui font à la vérité de pitoyables choses, mais qui ne sont plus d'âge à changer d'état et qui ont une femme et une famille bien nombreuse; alors je condamne à l'obscurité une production dont il ne serait pas difficile de recueillir gloire et profit.

Ce sacrifice fait honneur au sensible Diderot. Prenons garde pourtant qu'il comportait des compensations. D'abord l'obscurité à laquelle il condamnait ses *Salons* n'était pas définitive; il savait bien qu'ils seraient publiés après sa mort; il le savait si bien qu'il les avait soigneusement recueillis pour les faire recopier en vue de cette publication.

C'est un des points que la découverte de M. Dicckmann permet d'établir avec évidence. Voici par exemple le manuscrit original du Salon de 1759 (Planche Ib). Vous voyez que c'est une lettre à Grimm. Les scribes de Grimm en ont extrait pour la *Correspondance littéraire* la partie concernant le Salon. Mais ensuite Diderot a réclamé ses papiers; nous savons qu'il les réclamait même avec impatience. Ainsi dans une lettre à Falconet il écrit: 'S'il plaisait à M. Grimm de me restituer mes papiers, vous auriez la connaissance la plus complète du dernier *Salon*.' Et plus tard: 'J'en ai dit un mot dans mon *Salon* de cette année, que vous aurez lorsque Grimm me l'aura restitué.'

Ce que Grimm lui renvoyait, c'était sans doute une des copies exécutées pour la *Correspondance littéraire*; mais Diderot tenait à récupérer son manuscrit, et cela nous le savons par une lettre à Grimm lui-même où il recommande, à propos d'un autre ouvrage: 'Ne brûlez pas l'original, parcequ'il me servira pour collationner, vos scribes étant sujets à passer des mots, et quelquefois des lignes.'

Et voilà ce Diderot qu'on nous donne pour un brouillon et pour un étourdi. Vous voyez qu'il ne laissait rien perdre. Il récupérait ses textes; et quand il les avait récupérés il les faisait copier avec un soin extrême. Pour qui? Pour Catherine II, sans doute, à qui il avait promis, en même temps que sa bibliothèque, la série complète de ses manuscrits; mais aussi pour lui-même, ou plutôt pour sa fille avec laquelle il a employé ses dernières années à mettre au net ses oeuvres inédites. Voilà une de ces copies — dont les manuscrits envoyés à St Petersburg

AGRÉES.

Par M. PAROCEL, Agrée.

95. L'Adoration des Rois.

Tableau de 8 pieds 7 pouces.

Par M. GREUZE, Agrée.

96. Le Portrait de Monseigneur le Dauphin.

Buste de 2 pieds de haut sur un pied 10 pouces de large.

97. Le Portrait de M. Babuti.

98. Le Portrait de M. Greuze, peint par lui-même.

99. Le Portrait de Madame Greuze en Vestale.

Ces trois Tableaux sont de même grandeur. Ils ont 2 pieds de haut sur 1 pied de demi de large.

100. Un Mariage, où le père de la mariée donne la dot à son Gendre.

Ce tableau appartient à M. le Marquis de ...
pouces de large sur ...



PLANCHE IIa

PLANCHE IIb

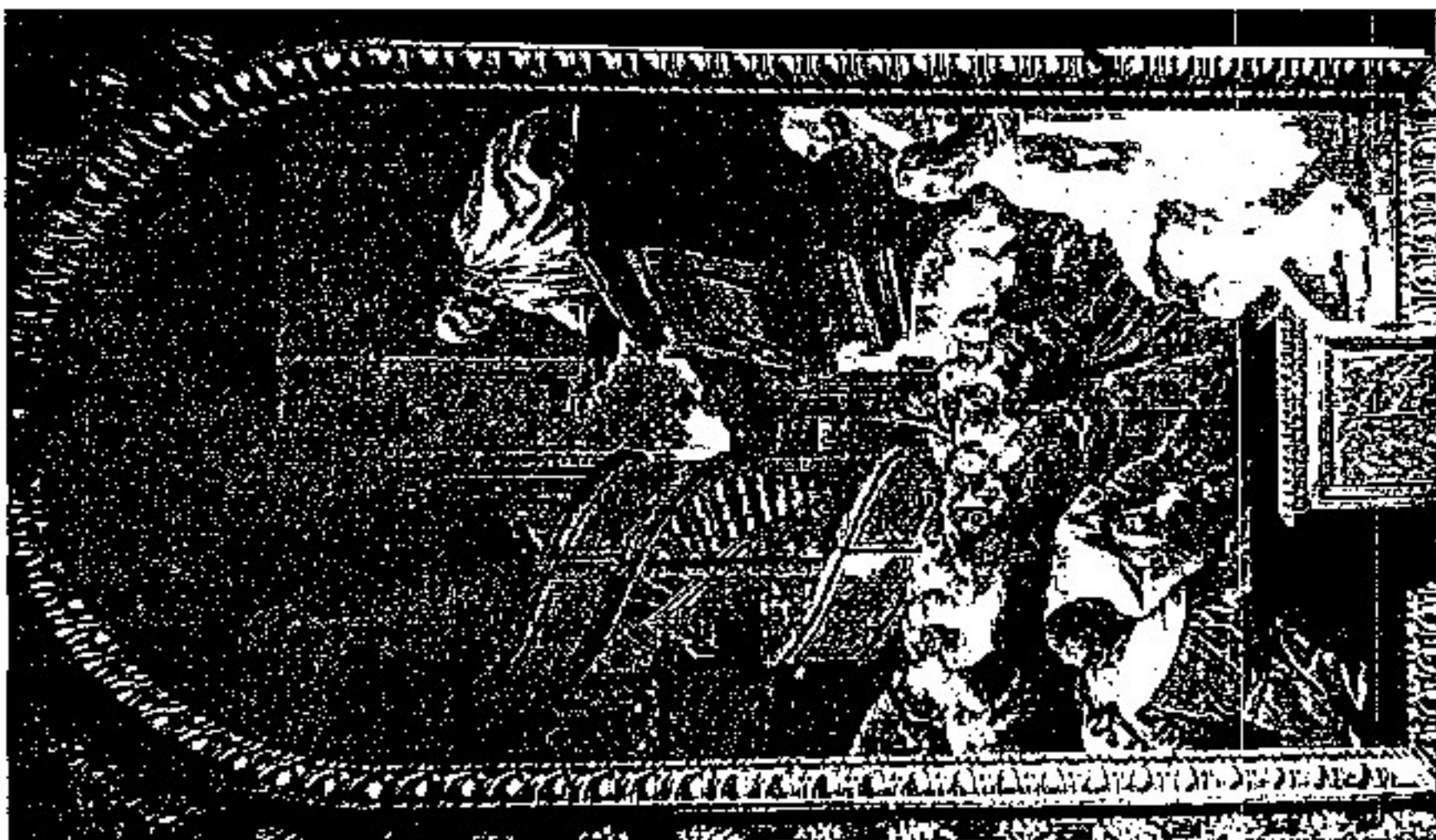


PLANCHE IIb



PLANCHE IIa



PLANCHE IVa



PLANCHE IVb

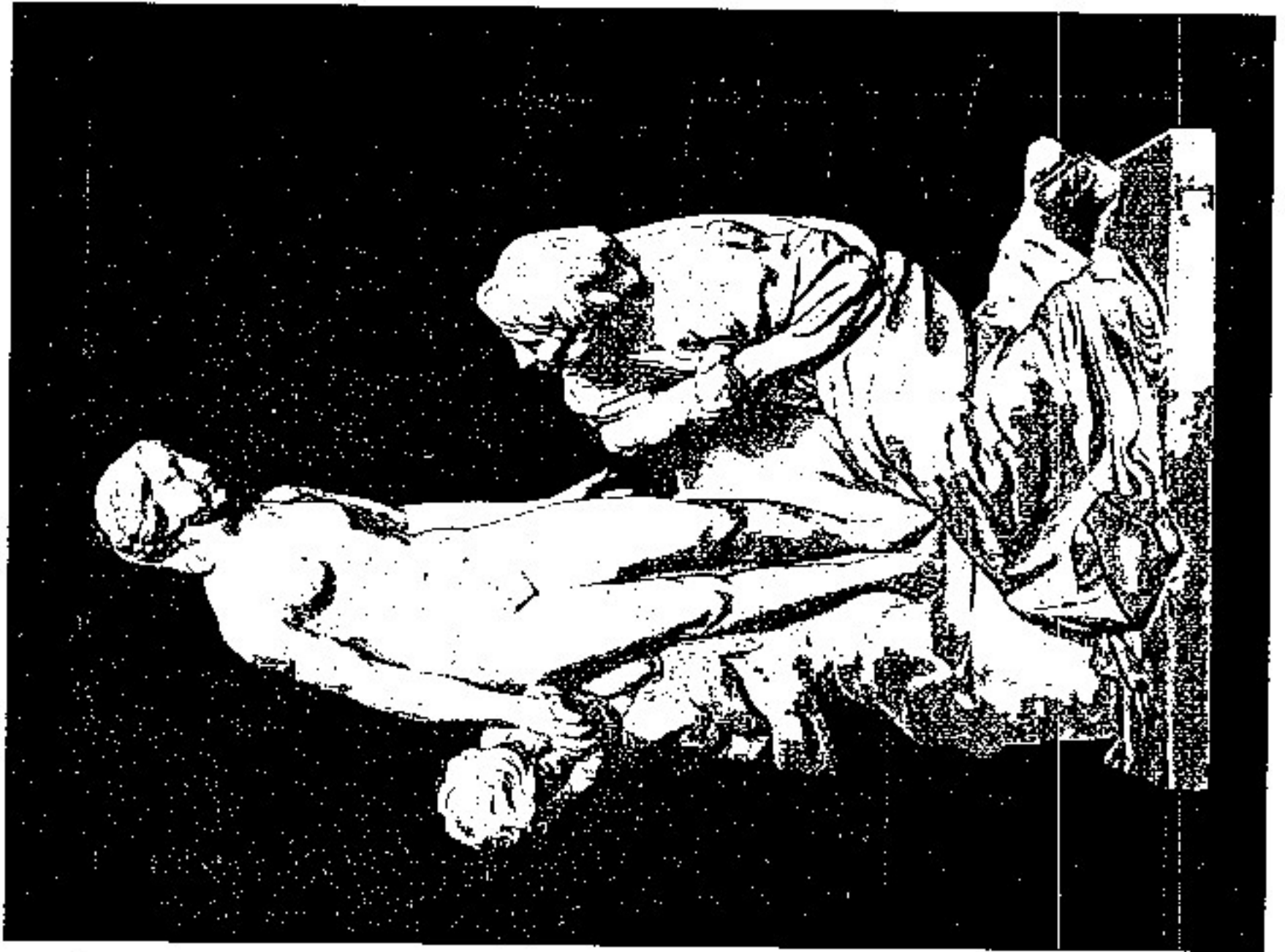


PLANCHE Vb



PLANCHE Va



PLANCHE VIa

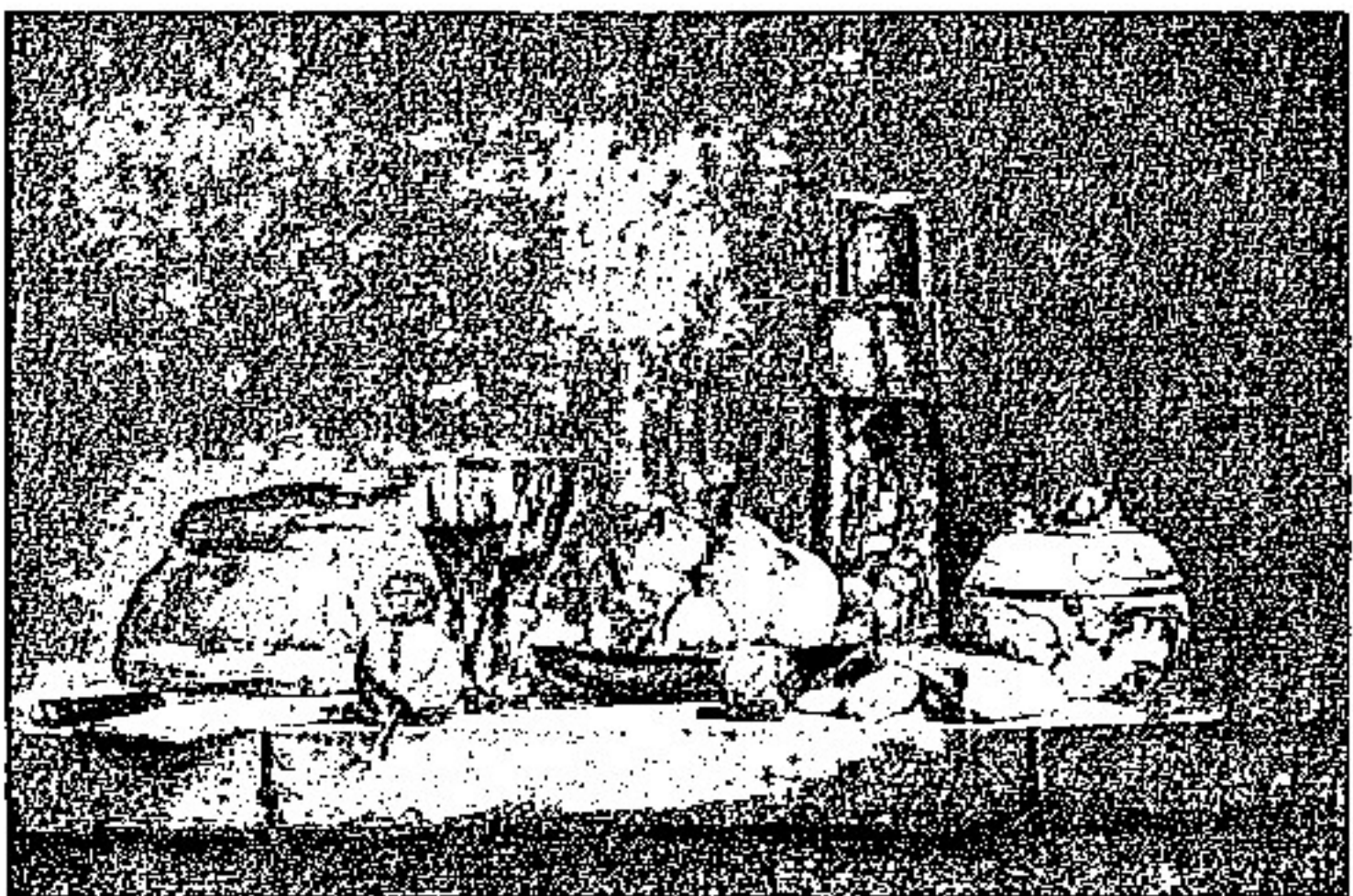


PLANCHE VIb

n'étaient que les doubles. Dans certains cas même, pour un *Salon* nous avons deux copies, l'une sans rature, l'autre comportant des remaniements exécutés par la fille de Diderot ou par son gendre, peut-être d'après ses instructions.

Ainsi donc les *Salons*, soigneusement recopiés et réarrangés, étaient prêts à paraître, comme oeuvre posthume sans doute; mais Diderot croyait à la postérité.

Vous remarquerez aussi que Diderot, en renonçant à la publication des *Salons* durant sa vie se réservait, par compensation, le droit de parler sans ménagement des artistes; sûr de ne pas les blesser, puisqu'il ne serait pas entendu d'eux, il exprimait tout crûment son opinion, avec un sans-gêne parfait. Le commencement du *Salon* de 59 vous donne déjà le ton. Mais vous verrez tout à l'heure comment il houspillait ses victimes. Voilà donc ce qu'il a gagné à sacrifier la publication immédiate: son franc-parler.

Maintenant, de quel droit juge-t-il les artistes? Qu'est-ce qui lui donne, à lui littérateur, la compétence et l'autorité pour discuter un tableau, ou une statue? Un écrivain peut-il s'improviser critique d'art?

Diderot s'était posé la question. En 1758, donc un an avant de rédiger son premier *Salon*, il écrivait au sujet du *Voyage en Italie* de Cochin:

Je ne connais guère d'ouvrage plus propre à rendre nos simples littérateurs circonspects, lorsqu'ils parlent de peinture. La chose dont ils peuvent apprécier le mérite et dont ils sont juges, comme tout le monde, ce sont les passions, le mouvement, les caractères, le sujet, l'effet général; mais il ne s'entendent ni au dessin, ni aux lumières, ni au coloris, ni à l'harmonie du tout, ni à la touche, etc. A tout moment ils sont exposés à élever aux nues une production médiocre, et à passer dédaigneusement devant un chef-d'oeuvre de l'art; à s'attacher dans un tableau, bon ou mauvais, à un endroit commun, et à n'y pas voir une qualité surprenante; en sorte que leurs critiques et leurs éloges feraient rire celui qui broie les couleurs dans l'atelier.

Ainsi Diderot est averti du danger, pour le littérateur, de parler d'art à tort et à travers; comment prévenir ce danger? Il répond lui-même: 'Il faudrait être accompagné au *Salon* d'un artiste habile et véridique, qui nous laisserait voir et dire tout à notre aise, et qui nous cognerait de temps en temps le nez sur les belles choses que nous aurions dédaignées, et sur les mauvaises qui nous auraient extasiés.'

Autrement dit, il faut se laisser guider par les experts, par les gens du métier. Mais attention. L'opinion des gens du métier n'est souveraine

qu'en matière de métier, justement; c'est-à-dire en matière de facture et de technique. Mais il y a toute une partie de l'art dont le littérateur est aussi bon juge, et même souvent meilleur juge, que l'artiste: c'est le côté moral de l'oeuvre d'art, 'les passions, les caractères, le sujet.' Là dessus Diderot est parfaitement explicite. 'Dans toute imitation de la nature,' dit-il, 'il y a le technique et le moral. Le jugement du moral appartient à tous les hommes de goût; celui du technique n'appartient qu'aux artistes. Que cet artiste ironique hoche du nez quand je me mêlerai du technique de son métier, à la bonne heure; mais s'il me contredit quand il s'agira de l'idéal de son art, il pourrait bien me donner ma revanche.' Ainsi le critique littéraire qui passe critique d'art n'a pas tout à apprendre; car 'l'idéal ne s'apprend pas,' dit-il encore; 'celui qui sait juger un poète sait aussi juger un peintre.'

Ce qui reste à apprendre, ce sont les recettes et les secrets du métier, et d'abord les termes même et la langue de l'art. 'Voulez-vous faire des progrès dans la connaissance si difficile du technique? Promenez-vous dans une galerie avec un artiste, et faites-vous expliquer et montrer sur la toile l'exemple des mots techniques; sans cela, vous n'aurez jamais que des notions confuses.'

Nous retrouvons bien ici le consciencieux Diderot, l'homme qui pour préparer les planches de l'*Encyclopédie* allait interroger les ouvriers, les artisans, se faisait montrer leurs outils, en apprenait la nomenclature et l'usage.

Quels sont les artisans qu'il va consulter cette fois? C'est d'abord Chardin, le plus grand de tous. Durant le temps où Diderot fréquentait les Salons, Chardin y jouait un rôle capital; non seulement il y exposait lui-même, bien entendu — mais il exerçait les fonctions de 'tapissier'; c'était lui, autrement dit, qui était chargé d'accrocher aux murs les tableaux des autres. Fonctions délicates s'il en fut, car il lui appartenait de mettre telle toile en évidence, de reléguer telle autre dans un coin obscur; et Diderot lui prête à ce propos toutes sortes d'intentions malicieuses.

C'est auprès de Chardin que Diderot s'est instruit des difficultés de la peinture. Il montre le bon Chardin le prenant par la main, le menant devant un tableau et lui disant: 'Tenez . . .' Il le montre aussi prêchant l'indulgence, lorsque Grimm et lui critiquaient un artiste inconsidérément. 'Rappelez-vous ce que Chardin nous disait au Salon: "Messieurs, messieurs, de la douceur. Entre tous les tableaux qui sont ici, cherchez le plus mauvais — et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre

leurs dents le pinceau, de désespoir de faire jamais aussi mal. . . . Si vous voulez m'écouter, vous apprendrez peut-être à être indulgents." Diderot n'a pas appris l'indulgence; mais il s'est initié aux ressources et aux mystères du métier auprès du maître le plus savant qui fût jamais.

Il a d'autres experts pour le former; il fréquente l'atelier de La Tour, celui de Van Loo; comme conseiller technique pour la gravure, il a Cochin; pour la sculpture, Falconet, dont il déplore l'absence lors du Salon de 1767: 'Nous touchons au moment du Salon,' écrit-il à son ami; 'qui est-ce qui vous suppléera près de moi? qui est-ce qui me marquera du doigt les beaux endroits, les endroits faibles?'

Le résultat de cet apprentissage, c'est la place de plus en plus importante donnée par Diderot à l'exécution; ce sont les remarques de plus en plus pertinentes, de plus en plus 'professionnelles' qu'il lui consacre: 'S'il m'arrive de blesser l'artiste,' écrit-il en 1765, 'c'est souvent avec l'arme qu'il a lui-même aiguisée: je l'ai interrogé.'

Et en 1769, chargé par l'Impératrice Catherine d'acheter des tableaux, il peut déclarer avec une tranquille assurance:

J'espère me tirer avec succès de toutes ces commissions-là parce que je ne présume aucunement de mes lumières, que je ne juge que de ce que je connais, et que sur le reste, qui tient au technique, je ne suis point humilié de recourir aux lumières des gens de l'art entre lesquels il y en a, comme vous savez, un bon nombre qui me chérissent et qui me disent la vérité. Avec ce que la nature m'a donné de goût et de jugement, et les yeux de Vernet, de Vien, de Cochin, de Chardin, que j'emprunte quand il me plaît, il est difficile qu'on me trompe.

Voilà donc comment Diderot s'est préparé à ses fonctions de critique. Voyons-le maintenant en action. Suivons-le au Salon. Il faut bien voir que pour un homme aussi surmené, aussi surchargé de besogne, ces comptes-rendus devaient être une corvée redoutable — *corvée*, c'est le mot qu'il emploie lui-même dans ses moments d'humeur lorsqu'il est harcelé par Grimm, qui le tyrannise sans merci; mais l'admirable, c'est que malgré ces plaintes il s'acquitte de la tâche avec une conscience, une allégresse, et une célérité qui le ravissent lui-même. C'est qu'il y a pris goût. D'abord, pendant plusieurs jours et même plusieurs semaines de suite, il va au Salon. Il s'y promène, le catalogue à la main, s'arrêtant, revenant, choisissant les oeuvres dont il parlera. 'Voici ma règle,' dit-il. 'Je m'arrête devant un morceau de peinture; si la première sensation que j'en reçois va toujours en s'affaiblissant, je le laisse; si au contraire, plus je le regarde, plus il me captive, si je ne le quitte qu'à regret, s'il me rappelle quand je l'ai quitté, je le prends.'

Ces séances sont très rapprochées. Ainsi, le 8 Septembre 1767 il écrit à Sophie Volland:

[J'allai] au Salon, où j'employai mon temps à louer un peu, à blâmer beaucoup, jusqu'à deux heures . . . Le lendemain, c'était vendredi, autre séance aux tableaux où il y a quelques belles choses qui perdent à l'examen. . . . Le dimanche matin . . . je passai la matinée à rédiger mes observations de peinture. . . . Mais, qu'ai-je fait lundi? des descriptions et des critiques de tableaux, je crois . . . Je vous réponds ce mercredi matin, et je vais me débarrasser bien vite de deux ou trois importuns, pour courir au Salon . . .

Quelques jours plus tard:

Mes séances au Salon ne sont pas encore à leur fin. . . . Mardi, depuis sept heures et demie jusqu'à deux ou trois heures au Salon [il y arrivait de très bonne heure, comme vous voyez, mais il explique que c'est grâce à la protection spéciale du concierge, qui le laissait entrer] . . . La nuit de jeudi au vendredi, avec une grande partie de vendredi, à mettre à l'encre, chez moi, les observations que j'avais faites au crayon au Salon. . . .

Dans ces visites, Diderot n'est pas toujours seul. Souvent il est accompagné d'un artiste, Chardin ou Falconet (mais cette année-là, Falconet était parti, et il en soupire). Quelquefois il a pour compagnon Grimm lui-même, qui en bon allemand aime la peinture lachrymatoire et renchérit encore sur son enthousiasme pour Greuze; ou bien il se promène bras dessus bras dessous avec son confrère Galiani, qui en bon italien apprécie surtout les grandes machines, *le opere da stupire* . . .

Mais naturellement, malgré toutes ces visites, malgré ces notes au crayon prises sur le vif, il arrive que rentré chez lui Diderot oublie ou confonde: 'Je ne sais, mon ami,' écrit-il à Grimm, 'si je ne brouille pas ici deux tableaux; j'ai beau me frapper le front, peindre et repeindre dans l'espace, ramener l'imagination au Salon: peine inutile.' Alors que faire? Eh bien, Diderot a des auxiliaires, des agents de liaison qu'il expédie au Salon à la dernière minute vérifier tel ou tel détail quand il n'a plus le temps d'y retourner lui-même.

Il a d'abord Naigeon; mais Naigeon n'est pas sûr. 'J'avais prié Naigeon qui a été dessinateur, peintre, sculpteur avant que d'être philosophe, d'aller quelquefois au Salon pour moi, et il me l'avait promis. Cependant, il n'en avait rien fait . . . Je lui ai adressé un petit sermon assez sec, qui a produit son effet, et on vient de me remettre un billet de lui qui me servira.'

Il a aussi un jeune artiste, La Rue, qui l'aide moyennant rétribution.

'Celui-là,' dit Diderot, 'me sert fort bien, mais il faut que l'éducation de ce jeune homme ait été bien négligée — il écrit aussi mal qu'une blanchisseuse, ou qu'un évêque. Mais qu'est-ce que cela me fait? Ses remarques sont bonnes, et je parviens à les déchiffrer.'

L'auxiliaire idéal, bien sûr, eût été Saint-Aubin. Diderot souhaite de pouvoir faire prendre des esquisses de tous les morceaux dont il aura à parler. C'est très exactement ce que fait Saint-Aubin. Il va au Salon, comme Diderot, le livret à la main, et il crayonne en marge, au fur et à mesure, tous les tableaux devant lesquels il passe . . . Trois Salons, celui de 61, celui de 69 et celui de 77 (Diderot a visité les deux premiers) ont été illustrés par lui, page par page.

Voici une page du livret du Salon de 61. Vous remarquez que les artistes sont rangés par ordre de dignité selon une étiquette très académique. D'abord M. Carle Van Loo, Recteur, Ecuyer, Chevalier de l'Ordre du Roi, Directeur de l'Ecole Royale des Elèves Protégés, puis M. Boucher, Recteur. Plus bas viennent les Professeurs, et puis les simples Agréés (Planche IIa). Diderot, dans ses descriptions, suit cet ordre, puisque c'est celui du livret; mais naturellement il n'accepte pas les préséances et vous verrez tout à l'heure comment il bouscule les Académiciens les mieux titrés. Vous remarquerez aussi que les figurines de Saint-Aubin, dans leur exiguité, sont admirablement lisibles, et si fidèles qu'elles permettent d'identifier instantanément les tableaux. Ainsi vous aurez reconnu, au premier coup d'oeil, la célèbre *Accordée de Village* de Greuze. Vous noterez enfin que Saint-Aubin a le goût de l'exactitude. Non seulement il complète le livret, mais il le corrige au besoin.

Imaginez de quel secours eût été pour Diderot ce catalogue illustré, à la fois délicieux et précis.

Mais voici venu le moment de la rédaction définitive. Dans ses premiers *Salons*, l'inspiration de Diderot est encore un peu courte; mais plus il se familiarise avec l'art, plus il se passionne pour sa besogne; si bien que ses *Salons* de 1765 et 1767 par exemple sont des volumes — et des volumes écrits d'affilée, d'un seul trait . . .

'J'ai pris la plume,' dit-il à Sophie Volland; 'j'ai écrit quinze jours de suite, du soir au matin, et j'ai rempli d'idées et de style plus de deux cents pages de l'écriture petite et menue dont je vous écris mes longues lettres, et sur le même papier; ce qui fournirait environ deux bons volumes d'impression . . .'

Grimm restait abasourdi de cette surabondance — un peu inquiet

aussi de voir les articles de son Salonnier s'enfler d'année en année. Car enfin il fallait faire copier tout cela; et Diderot lui disait plaisamment: 'Mon ami, je vais vous ruiner.'

Voici quelques échantillons de sa manière, qui vous illustreront d'abord la merveilleuse vivacité du ton.

Monsieur Pierre, chevalier de l'Ordre du Roi, premier peintre de monseigneur le Duc d'Orléans et professeur de l'Académie de peinture, vous ne savez plus ce que vous faites . . .

Depuis une douzaine d'années, [M. Pierre] a toujours été en dégénéral, et sa morgue s'est accrue à mesure que son talent s'est perdu; c'est aujourd'hui le plus vain et le plus plat de nos artistes.

Il a pris pour sujet d'un de ses tableaux: *Mercury amoureux qui change en pierre Aglaure, qui l'éloignait de sa soeur Hersé* (Planche IIb).

On voit à gauche Hersé à sa toilette. Derrière elle est une suivante debout; à droite, sur le devant, Aglaure est renversée à terre; au-dessus, Mercury, porté dans les airs, touche de son caducée cette soeur incommode.

D'abord quelle plate idée d'avoir mis Hersé à sa toilette! C'est une grande figure froide, imbécile, sans action, sans passion, sans mouvement, sans caractère, ne prenant pas le moindre intérêt à ce qui se passe. Cette subalterne à côté d'elle, on peut dire qu'elle se conforme très bien à l'indifférence de sa maîtresse. Pour l'Aglaure, c'est en charbon de terre que Mercury la change; je m'en rapporte à M. de Jussieu. Ce Mercury qui fait ici le rôle principal est si faible de couleur qu'on le prendrait pour un nuage gris. Le tout a l'air d'une première ébauche ou d'un mauvais tableau ancien dont on a enlevé la couleur en le nettoyant.

Depuis que ce morceau est exposé, le peintre va tous les matins le retoucher. Retouche, retouche, mon ami, je te promets que cela n'est ni fait ni à faire. Ce n'est pas Aglaure, c'est l'artiste et toute sa composition que Mercury en colère a pétrifiés.

Voilà un artiste lestement exécuté. En voici un autre. Il s'agit de Deshayes, un peintre religieux de grand talent d'ailleurs, et que Diderot ménage d'ordinaire. Mais ce *Saint Jérôme écrivant sur la mort* (Planche IIIa) n'a pas l'heur de lui plaire.

A droite, un ange qui vient à tire-d'aile, sonnante de la trompette, et qui passe. A gauche, le saint assis sur un quartier de roche, regardant et écoutant l'ange qui sonne et qui passe. A terre, autour de lui, une tête de mort et quelques vieux livres.

Deshayes était bien malade quand il fit ce tableau. Plus de feu, plus de génie. . . . Le saint Jérôme est bien peint et très-bien dessiné; mais la composition en est pesante et engourdie. L'ange est vigoureux et sa tête belle: je le veux; mais il a les ailes ébouriffées, déchirées, mises à l'envers, une d'une couleur et l'autre d'une autre, et l'on dirait d'un ange de Milton, que le diable aurait

malmené. Et puis, que signifie cet ange? Que veut dire ce saint qui le regarde et qui l'écoute? C'est réaliser autour d'un homme le fantôme de son imagination. Quelle misérable et pauvre idée! Que l'ange sonnât et passât, j'y consentirais; mais au lieu de lui donner une existence réelle, en attachant sur lui les regards du saint, il fallait me le montrer du visage, des bras, de la position, de caractère, dans la terreur que doit éprouver celui à qui toutes les misères de la fin dernière de l'homme sont présentes, qui les voit, qui en est consterné . . .

Vous voyez comment Diderot procède. Il va droit au défaut central, la conception. C'est que dans un tableau d'histoire, qu'il s'agisse de la Fable ou de l'Écriture, l'idée est essentielle. Observons à présent sa réaction devant une scène domestique, un Greuze. C'est le tableau de *La mère bien-aimée* (Planche IVa) — que Madame Geoffrin appelait 'une fricassée d'enfants.'

Établissons le local. La scène se passe à la campagne; on voit dans une salle basse, en allant de la droite à la gauche, un lit; au devant du lit, un chat sur un tabouret; puis la mère bien-aimée renversée sur sa chaise longue, et tous ses enfants répandus sur elle. Il y en a six au moins: le plus petit est entre ses bras; un second est pendu d'un côté; un troisième est pendu de l'autre; un quatrième, grimpé au dossier de la chaise, lui baise le front; un cinquième lui mange les joues; un sixième, debout, a la tête penchée sur son giron, et n'est pas content de son rôle. La mère de ces enfants a la joie et la tendresse peintes sur son visage, avec un peu de ce malaise inséparable du mouvement et du poids de tant d'enfants qui l'accablent, et dont les caresses violentes ne tarderaient pas à l'excéder si elles duraient. . . . Sur le fond de la salle, le dos tourné à une cheminée couverte d'une glace, la grand'mère assise dans un fauteuil, et bien grand'mérisée de tête et d'ajustements, éclatant de rire de la scène qui se passe. Plus sur la gauche et sur le devant, un chien qui aboie de joie, et se fait de fête. Tout à fait vers la gauche . . . le mari qui revient de la chasse; il se joint à la scène, en étendant ses bras, se renversant le corps un peu en arrière et en riant. C'est un jeune et gros garçon, qui se porte bien et au travers de la satisfaction duquel on discerne la vanité d'avoir produit toute cette jolie marmaille. A côté du père, son chien; derrière lui, tout à fait à l'extrémité de la toile, à gauche, un panier à sécher du linge; puis, sur le pas de la porte, un bout de servante qui s'en va.

Cela est excellent, et pour le talent, et pour les mœurs. Cela prêche la population, et peint très-pathétiquement le bonheur et le prix inestimables de la paix domestique. Cela dit à tout homme qui a de l'âme et du sens: "Entretiens ta famille dans l'aisance; fais des enfants à ta femme; fais-lui-en tant que tu pourras; n'en fais qu'à elle, et sois sûr d'être bien chez toi."

On associe toujours Greuze à Diderot, trop étroitement peut-être, à coup sûr trop exclusivement. Parce que Diderot a dit un jour: 'C'est vraiment mon peintre que ce Greuze'; parce que surtout il a eu le

malheur de dire: 'Le genre me plaît; c'est de la peinture morale,' on oublie que Diderot s'intéresse profondément à d'autres genres, à commencer par la peinture d'histoire, où Greuze s'est essayé en vain; et que de Greuze même il a parlé sévèrement quelquefois. En tout cas, voilà encore une page alerte et bien troussée.

En voici une autre, qui est célèbre. Cette fois il s'agit d'un portrait, du portrait de Diderot lui-même par Michel Van Loo (Planche Va). Il a une histoire. Le 11 octobre 1767 Diderot écrit à Mademoiselle Volland: 'Michel m'a envoyé le beau portrait qu'il a fait de moi; il est arrivé, au grand étonnement de Mme Diderot, qui le croyait destiné à quelqu'un ou quelqu'une. Je l'ai placé au-dessus du clavecin de ma petite bonne. . . . Mme Diderot prétend qu'on m'a donné l'air d'une vieille coquette qui fait le petit bec et qui a encore des prétentions. Il y a bien quelque chose de vrai dans cette critique.'

Ouvrons maintenant le *Salon* de 1767, et nous trouverons ce commentaire sur ce même portrait:

. . . J'aime Michel; mais j'aime encore mieux la vérité. Assez ressemblant . . . très-vivant; c'est sa douceur, avec sa vivacité; mais trop jeune, tête trop petite, joli comme une femme, lorgnant, souriant, mignard, faisant le petit bec, la bouche en coeur . . . On le voit de face; il a la tête nue; son toupet gris, avec sa mignardise, lui donne l'air d'une vieille coquette qui fait encore l'aimable . . . Que diront mes petits-enfants, lorsqu'ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux coquet-là? Mes enfants, je vous prévins que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais sercin, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste; mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là. J'avais un grand front, des yeux très-vifs, d'assez grands traits, la tête tout à fait du caractère d'un ancien orateur, une bonhomie qui touchait de bien près à la bêtise, à la rusticité des anciens temps.

Tel il nous apparaît dans ce portrait que Levitzki fait de lui en Russie, quelques années plus tard, ou mieux encore dans le buste de Houdon exposé au Salon de 1771. Devant ces effigies Diderot a pu s'écrier: '*Ecco, ecco il vero Pulcinella!*'

Il n'est guère question de peinture dans la page que je viens de vous lire; mais qui songerait à s'en plaindre? Les épanchements de Diderot — ses parenthèses, ses digressions enfin, sont un des délices de son ouvrage. Il s'est comparé lui-même à 'ces chiens de chasse mal disciplinés, qui courent indistinctement tout le gibier qui se lève devant eux.' Mais

c'est un chien d'un flair merveilleux et, à le suivre dans ses détours et sur toutes ces fausses pistes, on est bien sûr de ne s'ennuyer jamais.

Au reste, il revient à la piste principale, et si le tableau lui plaît il en approfondit l'étude aussi bien celle de la facture que celle du sujet. Je n'ai pas le temps de vous citer ici une de ces analyses magistrales comme, par exemple, son commentaire sur le *Miracle des Ardents* de Doyen, qui ne tient pas moins de seize pages; mais je vous signalerai du moins un procédé constant qu'il emploie de la façon la plus efficace dans l'appréciation d'un tableau — c'est la comparaison d'un même sujet traité par deux artistes. Tel ce *Saint Vincent de Paul prêchant* de Hallé (Planche IIIb). Diderot est dur pour ce tableau, et non sans raison.

Ah, s'écrie-t-il, quel prédicateur, et quel auditoire! Le saint est assis dans la chaire. Il a la main droite étendue: il tient son bonnet carré de la gauche, et il est penché vers son auditoire attentif, mais tranquille. Je voudrais bien que M. le professeur [Hallé] me dit quel est le moment qu'il a choisi. Ce bonnet carré n'apprend que le sermon commence ou qu'il finit; mais lequel des deux? Et puis ces deux instants sont également froids. Quand un artiste introduit dans une composition un saint embrasé de l'amour de Dieu . . . et qu'il lui met un bonnet carré à la main, comme à un homme qui entre dans une compagnie et qui la salue poliment, je lui dirais volontiers: Vous n'êtes qu'un plat, et vous vous mêlez d'un métier de génie: faites autre chose.

Et puis, continue Diderot, croyez-vous qu'il fût indifférent de savoir, avant de prendre le crayon ou le pinceau, quel était le sujet du sermon? si c'était ou l'effroi des jugements de Dieu, ou la confiance dans la miséricorde divine, ou la commisération pour les pauvres, ou un mystère, ou un point de morale, ou les dangers des passions, ou les devoirs de l'état, ou la fuite du monde? Ignorez-vous ce que votre orateur dit? Comment saurez-vous le visage qu'il doit avoir et l'impression qui doit se mêler avec l'attention dans les visages de vos auditeurs? Ne sentez-vous pas que si le sermon est des jugements de Dieu, votre orateur aura l'air sombre et recueilli et votre auditoire prendra le même caractère; que si le sermon est de l'amour de Dieu, votre orateur aura les yeux tournés vers le ciel, et qu'il sera dans une extase que les peuples qui l'écoutent partageront; que s'il prêche la commisération pour les pauvres, il aura le regard attendri et touché, et qu'il en sera de même de ses auditeurs? Allez sous le cloître des Chartreux; voyez le tableau de la Prédication, et dites-moi s'il y a le moindre doute que le sermon ne soit de la sévérité des jugements de Dieu?

Ce rapprochement avec *Le Sueur* est en effet plein de sens; l'ordonnance raphaélicienne et la gravité pensive de *Le Sueur* forment le contraste le plus cruel avec l'insipidité de Hallé, et donnent la mesure de sa médiocrité.

Or pour chaque thème Diderot a ainsi des modèles, ses pierres de touche. Pour *La Résurrection de Lazare*, c'est Rembrandt; pour *Judith*, c'est Rubens; pour *La Descente de Croix*, Carrache; pour *Esther devant Assuérus*, Poussin. Il s'est meublé la mémoire de ces archétypes empruntés au Flamands, aux Bolonais, aux Vénitiens, à l'antiquité. C'est à leur échelle qu'il mesure les productions de son temps; c'est à ces maîtres qu'il renvoie les artistes contemporains.

Mais rien de systématique en tout ceci. Ces rapprochements lui viennent, semble-t-il, comme tout le reste, au courant de la plume, avec le même naturel, la même vivacité que ses réflexions les plus prime-sautières.

Il est un point cependant sur lequel Diderot était contraint d'observer une méthode. Tous ces tableaux qu'il commente, il lui faut bien les décrire d'abord, puisque ses lecteurs n'en avaient sous les yeux aucune reproduction. Il a gémi plusieurs fois de cette nécessité; mais il s'en est fait une vertu.

Décrire à la file des dizaines et des dizaines de tableaux — les décrire de manière à ce que le lecteur se les représente nettement et sans fatigue, c'est une gageure, c'est un tour de force. C'est justement celui qu'il accomplit. 'Il semble au premier coup d'ocil,' écrivait Diderot à propos du *Voyage en Italie*, 'que cet ouvrage ne puisse être lu que sur les lieux et devant les tableaux dont l'auteur parle; cependant, soit prestige de l'art, ou talent de l'auteur, l'imagination se réveille, et on lit.'

Eveiller l'imagination, tel est en effet le talent de l'auteur qui n'a pour faire voir que sa plume. Vous avez pu vérifier déjà avec quelle rapidité, quelle autorité magistrales Diderot expose le sujet d'une toile, plante le décor, campe les personnages, tout cela selon un certain ordre 'toujours en allant de gauche à droite, c'est mon allure,' dit-il. Mais le procédé risque tout de même d'être fastidieux à la longue; et puis il n'est pas suffisant, c'est un premier schéma; il faut le colorer, l'animer, passer de la description à l'évocation.

Comment Diderot se tire-t-il de ces difficultés? Il a bien senti d'abord qu'il importait de varier la présentation. 'Peut-être,' écrit-il en 1767, 'avec . . . le choix d'une forme originale, réussirais-je à conserver le charme de l'intérêt à une matière usée . . .'

D'un *Salon* à l'autre, il change complètement de procédé d'exposition. Le *Salon* de 1769 est écrit sous forme de lettres séparées; celui de 1775, sous forme de dialogue. A l'intérieur d'un même *Salon*, d'un tableau à l'autre, il fait alterner non seulement tous les tons, mais tous les genres et toutes les formes littéraires — le discours, la satire, la nar-

ration, la méditation, le lyrisme, la prosopopée, avec une inépuisable ingéniosité.

Par exemple, il doit décrire une série de paysages de Vernet (Planche IVb). Comment commence-t-il? 'J'avais écrit le nom de cet artiste au haut de ma page, et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer, et renommée pour la beauté de ses sites.'

Et en effet le voilà parti. Il raconte cette journée à la campagne, où il est accompagné par un abbé et deux jeunes enfants, ses élèves; il rapporte les propos de ses compagnons, les incidents de la route, un pique-nique sur l'herbe — et bien entendu, les sites qu'ils traversent aux diverses heures du jour. Cela pendant quarante pages d'une fraîcheur, d'une verve délicieuses . . . Finalement, le soir vient.

Nous allions en silence, l'abbé me précédant, moi le suivant, et m'attendant à chaque pas à quelque nouveau coup de théâtre. Je ne me trompais pas. Mais comment vous en rendre l'effet et la magie? Ce ciel orageux et obscur, ces nuées épaisses et noires, toute la profondeur, toute la terreur qu'elles donnaient à la scène; la teinte qu'elles jetaient sur les eaux, l'immensité de leur étendue; la distance infinie de l'astre à demi voilé, dont les rayons tremblaient à leur surface; la vérité de cette nuit, la variété des objets et des scènes qu'on y discernait, le bruit et le silence, le mouvement et le repos, l'esprit des incidents, la grâce, l'élégance, l'action des figures; la vigueur de la couleur, la pureté du dessin, mais surtout l'harmonie et le sortilège de l'ensemble: rien de négligé, rien de confus; c'est la loi de la nature riche sans profusion, et produisant les plus grands phénomènes avec la moindre quantité de dépense. Il y a des nuées; mais un ciel, qui devient orageux ou qui va cesser de l'être, n'en assemble pas davantage. . . . Elles s'obscurcissent; mais la mesure de cette obscurité est juste. C'est ainsi que nous avons vu cent fois l'astre de la nuit en percer l'épaisseur. C'est ainsi que nous avons vu sa lumière affaiblie et pâle trembler et vaciller sur les eaux. Ce n'est point un port de mer que l'artiste a voulu peindre.

— L'artiste!

— Oui, mon ami, *l'artiste*. Mon secret m'est échappé . . . entraîné par le charme du *Clair de lune* de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent, et que je m'étais supposé devant la nature (et l'illusion était bien facile), puis tout à coup je me suis retrouvé de la campagne au Salon.

— Quoi! me direz-vous, l'instituteur, ses deux petits élèves, le déjeuner sur l'herbe, le pâté, sont imaginés?

— *È vero*.

— Ces différents sites sont des tableaux de Vernet?

— *Tu l'hai detto*.

— Et c'est pour rompre l'ennui et la monotonie des descriptions que vous en avez fait des paysages réels, et que vous avez encadré des paysages dans des entretiens?

— *A meraviglia; bravo; ben sentito.* Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art; ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler."

Ainsi Diderot souligne lui-même son artifice avec une bonne humeur charmante.

Une autre fois, il commence ainsi un article sur Fragonard: 'Je vais vous faire part d'une vision assez étrange, dont je fus tourmenté la nuit qui suivit un jour dont j'avais passé la matinée à voir des tableaux, et la soirée à lire quelques *Dialogues* de Platon.' Il raconte cette vision, de qualité très platonicienne en effet, et il se trouve qu'au bout de quelques pages il a décrit, en prétendant l'avoir rêvé, *Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoë*. A ce moment-là Grimm prend la parole, et se met à critiquer le tableau.

Nous avons seulement observé, dans le tableau, que les vêtements du grand prêtre tenaient un peu trop à ceux d'une femme.

— Attendez . . . Mais c'est comme dans mon rêve.

— Que ces jeunes acolytes, tout nobles, tout charmants qu'ils étaient, étaient d'un sexe indécis, des espèces d'hermaphrodites.

— C'est encore comme dans mon rêve.

— Que la victime, bien couchée, bien tombée, était peut-être un peu trop étroitement serrée d'en bas par ses vêtements.

— Je l'ai aussi remarqué dans mon rêve; mais je lui faisais un mérite d'être décente, même dans ce moment.

— Que sa tête, faible de couleur, peu expressive, sans teintes, sans passages, était plutôt celle d'une femme qui sommeille que d'une femme qui s'évanouit.

— Je l'ai rêvée avec ces défauts.

Diderot s'amuse, sans doute — mais sa critique est faite; et tout en se jouant il a recréé, avec son atmosphère vaporeuse, la composition de Fragonard.

Mais il y a une autre manière encore de recréer une oeuvre d'art, c'est de la refaire à son idée. C'est une tentation à laquelle Diderot cède très souvent. Même quand il admire, il lui arrive de suggérer des changements, ou de proposer une conception nouvelle. Ainsi le *Pygmalion* de Falconet (Planche Vb) l'enchanté; mais s'il faut l'en croire lui, Diderot, aurait fait mieux encore.

J'ai imaginé, dit-il, une autre composition que voici:

Je laisse la statue telle qu'elle est, excepté que je demande de droite à gauche son action exactement la même qu'elle est de gauche à droite.

Je conserve au *Pygmalion* son expression et son caractère, mais je le place à gauche; il a entrevu dans sa statue les premiers signes de vie. Il était alors ac-

croupi; il se relève lentement jusqu'à ce qu'il puisse atteindre à la place du coeur. Il y pose légèrement le dos de la main gauche, il cherche si le coeur bat; cependant ses yeux attachés sur ceux de sa statue attendent qu'ils s'entr'ouvrent. Ce n'est plus alors la main droite de la statue, mais la gauche que le petit Amour dévore.

Il me semble que ma pensée est plus neuve, plus rare, plus énergique que celle de Falconet. . . .

Je n'en suis pas sûr, ni vous non plus. Et il est certain que Goethe (qui a traduit en partie, et commenté l'*Essai sur la Peinture* de Diderot), aurait jugé son Pygmalion doublement sacrilège. D'abord, aux yeux de Goethe, le mythe de Pygmalion lui-même est barbare. Une statue inspirant un amour sensuel est une confusion exécrationnelle entre la sphère de la nature et celle de l'art qui doivent rester à tout jamais distinctes — mais que dire alors de la familiarité de Diderot, qui voudrait que son Pygmalion touche le sein de marbre avec le dos de la main?

Mais c'est un fait: Diderot, qui prend les artistes pour conseillers lorsque il s'agit d'apprécier la facture d'un tableau, se flatte de pouvoir être à son tour le conseiller des artistes quand il s'agit de la composition. 'J'ai,' dit-il, 'une *Résurrection de Lazare* toute nouvelle dans ma tête; qu'on m'amène un grand maître, et nous verrons. . . . S'il répond à ce que je sens, je vous offre une résurrection plus vraie, plus miraculeuse, plus pathétique et plus forte qu'aucune de celles que vous ayez encore vues.' Il lui est arrivé en effet de suggérer et même de dicter des tableaux à des artistes, à Vien, par exemple; et un des grands jours de sa vie, ç'a été celui où on lui a demandé un projet de monument pour le tombeau du Dauphin, en 1766. 'Je vous donne . . . à deviner en cent,' écrit-il à Sophie Volland, 'ce qui m'occupe maintenant. Les artistes m'ont chargé du projet du tombeau que le Roi a ordonné au Dauphin. Moi! Moi!'

Cette fierté enfantine fait sourire; et il est certain que les *idées* de Diderot sont le plus souvent des idées d'homme de théâtre ou de metteur en scène, beaucoup plus dramatiques que plastiques. Mais il lui arrive aussi de suggérer l'atmosphère d'un tableau tel qu'il le conçoit avec la plus persuasive, la plus pénétrante poésie.

Il estime par exemple que les peintres n'ont jamais su trouver la note juste quand ils ont représenté *Le Jugement de Paris*, faute d'avoir compris que 'tout l'effet d'un pareil tableau dépend du paysage, du moment du jour et de la solitude.'

Voici comment il a rêvé la scène dans cette page précieuse, recopiée de sa propre main.

Ce fut au déclin d'un beau jour d'automne que les déesses jalouses quittèrent l'Olympe et lui apparurent. Les chênes touffus qui couronnaient la cime des montagnes environnantes formaient un voile impénétrable aux rayons du soleil. A l'approche des divinités, l'air se parfuma au loin d'une vapeur délicieuse; la terre se couvrit de fleurs; les feuilles des arbres frémirent, et le chant des oiseaux cessa. Junon, son superbe paon à ses pieds, majestueusement assise sur le penchant de l'arc en ciel, était élevée à quelque distance au-dessus de la terre. Pallas s'était arrêtée fièrement devant le pasteur. Elle avait sa lance à la main, et sa tête était couverte d'un casque brillant d'où s'échappaient quelques tresses négligées.

Pâris était assis sur un débris de rocher escarpé; et tandis que l'envoyé de Jupiter lui exposait le motif de son voyage, Vénus s'avancait mollement; sa blonde chevelure était élégamment nattée sur son front. Elle était presque nue; son fils qui ne s'en éloigne jamais, la suivait et la dépouillait malignement de la gaze légère qui dérobe ses charmes secrets. Tout reconnut sa présence. La brebis agaçait le bélier; la chèvre s'étendait voluptueusement sur l'herbe, entre deux boucs qui se menaçaient de la corne; le taureau poursuivait en mugissant la génisse, et l'on vit l'aigle suspendre son vol, au milieu des airs et planer sous l'aigle. Les regards du pasteur s'arrêtèrent sur Vénus, et la pomme s'échappa de ses mains.

Seule une imagination imprégnée de paganisme pouvait concevoir cette scène; car il y a plus et mieux ici qu'un décor, et des attitudes; on y respire un souffle panthéiste, une volupté tranquille et sacrée. — Et c'est autre chose qu'un patron, ou un modèle que propose ici Diderot: c'est un équivalent de Rubens, ou plutôt de Titien.

Diderot, après avoir vu, jugé, refait tant d'œuvres d'art, se devait, et devait à ses abonnés de la *Correspondance littéraire*, de formuler un jour son esthétique. Du temps qu'il n'était pas encore Salonnier, il avait écrit des *Recherches sur la nature du Beau* et l'article *Beau* dans l'*Encyclopédie* — mais il procédait alors plus ou moins *in abstracto*. Il peut, maintenant, tirer la philosophie de son expérience critique, et il écrit en effet à Mademoiselle Volland qu'il a dans l'esprit un espèce de Somme qui se terminerait, dit-il, 'par ce que les *Salons* m'ont fait penser sur les Beaux-Arts.'

Il a réalisé partiellement cette ambition dans ses *Pensées détachées*, dans son *Traité de la Manière*, et surtout dans son *Essai sur la Peinture*, rédigés pour faire suite aux *Salons*. L'*Essai* par exemple est un appendice au *Salon* de 1765 et voici comment Diderot l'annonce: 'Après

avoir décrit et jugé quatre à cinq cents tableaux, finissons par produire nos titres; nous devons cette satisfaction . . . aux personnes à qui ces feuilles sont destinées. . . .'

Ce n'est pas ici le lieu d'approfondir l'esthétique de Diderot, ni même de la débrouiller. Mais on peut indiquer sa place dans l'évolution du goût.

La période que couvrent les *Salons* (1759-1781) marque une phase décisive dans l'orientation de l'art français. Elle voit finir la vogue du léger, du frivole, du rococo — et s'annoncer le retour au grand, au sévère, à l'antique. Elle voit le déclin de Boucher et l'avènement de David.

Où se range Diderot? Il le dit lui-même; parmi 'les gens d'un grand goût, d'un goût sévère et antique.' Pour le 'goût de Boucher' comme il dit encore, il n'a que du blâme; non pas qu'il méconnaisse le talent de Boucher — 'Cet homme a tout,' écrit-il, 'excepté la vérité.' Mais voilà justement ce qui est intolérable: c'est l'artifice. C'est l'absurdité de ces pastorales où tout est faux, ces paysans de boudoir ou de comédie, cette bergère poudrée, pomponnée, ensatinée, et ce grand dénicheur de merles, peigné comme un petit maître. 'Mon ami,' s'écrie Diderot dans un accès d'indignation, 'est-ce qu'il n'y a point de police à cette Académie? Est-ce qu'au défaut d'un commissaire aux tableaux, qui empêchât cela d'entrer, il ne serait pas permis de le pousser à coups de pied le long du Salon, sur l'escalier, dans la cour, jusqu'à ce que le berger, la bergère, la bergerie, l'âne, les oiseaux, la cage, les arbres, l'enfant, toute la pastorale fût dans la rue?'

A son dernier *Salon*, celui de 1781, Diderot s'arrête devant le *Bélisaire* de David (Planche VIa). Ah! voilà un jeune peintre selon son cœur. 'Ce jeune homme montre de la grande manière dans la conduite de son ouvrage . . . ses attitudes sont nobles et naturelles; il dessine; il sait jeter une draperie et faire de beaux plis . . .' Tout ce qu'on pourrait lui reprocher, c'est un peu de raideur. Enfin, 'il a de l'âme.' *Peindre comme on parlait à Sparte*, Diderot a fait ce vœu, un jour; avec David, il est réalisé.

Apôtre du retour au classicisme, Diderot n'est-il que cela vraiment? Il est tout autre chose encore, et même le contraire; car Diderot est un Protée, ou du moins un Janus; il a toujours une face tendue vers l'avenir. Il est tout aussi bien le prophète d'un nouvel âge pictural et littéraire, lorsqu'il délire sur les tempêtes de Vernet et sur les ruines d'Hubert

Robert; il est l'annonciateur du Romantisme, de ses orages et de ses tombeaux.

Et pourtant, si l'on avait demandé à Diderot: 'De tous les artistes que vous avez passés en revue au cours de votre carrière de critique — quel est le plus digne de la plus durable admiration?' il est probable qu'il eût nommé Chardin. Et voilà qui est extraordinaire; car enfin le genre de Chardin, la nature morte, c'est le dernier des genres, et le plus humble; il se place tout au bas de cette échelle dont le sommet est occupé par la peinture d'histoire, mythologique ou religieuse — au-dessous viennent le paysage, le portrait, la scène de genre — puis, en tout dernier lieu, les objets inanimés. Telle est la hiérarchie académique; or, cette hiérarchie, Diderot l'accepte; il admet que la peinture d'histoire est un genre supérieur, et il se moque de Greuze qui un jour a vainement essayé de s'y hausser. Mais alors, il devrait avoir bien peu d'estime pour ce genre commun, trivial entre tous, où se complaît Chardin.

Des ustensiles de ménage; quelques fruits; un bocal d'olives, un pâté entamé . . . (Planche VIb). Rien, en apparence, qui puisse ici attirer Diderot, ni le retenir. Pas d'épisode héroïque ou théâtral pour l'exalter; pas d'anecdote pour toucher son cœur vertueux et sensible; pas de tempête pour le faire frémir; pas de clair de lune pour le faire rêver.

Et pourtant, devant ces rogatons, Diderot s'arrête et s'écrie: 'C'est celui-ci qui est un peintre!'

Et puis il s'étonne de son cri, car il se surprend en contradiction avec son système. Et il s'évertue à justifier cette admiration qui dément la fameuse hiérarchie des genres.

Il croit s'en tirer d'abord en parlant de la magie de Chardin, de cette virtuosité d'exécution qui donne l'illusion des objets eux-mêmes. 'Il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger . . . ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce pâté et y mettre le couteau.'

Mais il sent bien qu'il y a autre chose derrière cette magie que la perfection de la facture et que Chardin est beaucoup plus qu'un maître du trompe-l'œil. Car il revient à ces 'compositions muettes,' comme il dit; il y revient irrésistiblement, et chaque fois c'est une étrange émotion qui s'insinue en lui. 'On s'arrête,' dit-il, 'devant un Chardin, comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais.'

Ainsi donc ces objets insignifiants ont une signification, eux aussi; et

ils créent autour d'eux un rayonnement mystérieux, une certaine qualité de silence — que perçoit Diderot, car nul n'a mieux senti le silence que ce bavard de Diderot. Mais que devient alors la distinction de la forme et du sujet, du technique et de l'idéal? Elle tombe, elle aussi.

Nous laisserons Diderot en proie à ces perplexités fécondes. Chardin, qui fut son initiateur au Salon, est aussi celui qui l'a conduit à la question finale — au seuil du dernier secret de l'art.

Je n'ai pu vous offrir des *Salons* qu'une bien pauvre esquisse. Il eût fallu les situer en perspective, les explorer en profondeur; il eût même fallu suivre leur fortune à travers le dix-neuvième siècle, lorsqu'ils sont enfin révélés au public, que Baudelaire les prend pour modèles, et que Gautier s'écrie: 'Les seuls *Discours* de Joshua Reynolds offrent sur les arts des aperçus aussi lucides et aussi poétiques. Reynolds et Diderot doivent figurer au premier rang de toute bibliothèque de peinture . . .'

Mais quoi? Diderot de toute part nous échappe, nous déborde; on ne peut embrasser ce fourmillant, ce foisonnant génie, pas plus qu'on ne peut l'épuiser. Ces *Salons* qui suffiraient — il l'a dit — à la gloire d'un écrivain ne sont qu'une parcelle et comme un à-côté de son oeuvre à lui.

L'exposition qui s'ouvre aujourd'hui rappelle l'immensité et la variété de cette oeuvre; elle est le seul tribut que nous puissions dignement offrir à la mémoire de Diderot. Elle contient essentiellement un choix extraordinaire de manuscrits miraculeusement retrouvés par M. Dieckmann, qui les a sauvés des ténèbres où ils dormaient, dans un placard, au fond d'un château provincial. C'étaient les manuscrits légués par Diderot à sa fille, Madame de Vandeuil.

Dans une lettre récemment publiée, Madame de Vandeuil raconte que son père lui apparut une nuit en rêve après sa mort, pour lui décrire le séjour des Champs Elysées. Nous trouvons là quelques détails précieux et charmants sur la vie de Diderot parmi les ombres.

Il a près de lui deux compagnes; l'une est sa chère Sophie Volland; l'autre sa petite-fille Anne Marie, morte à onze ans. C'est cette enfant qui tous les jours se précipite au-devant du courrier qui apporte les nouvelles de la terre, et qui court ensuite vers son grand-père pour les lui rapporter.

Car Diderot est resté curieux, et soucieux, de ce qui se passe sur la terre. Il s'inquiète de savoir si cette postérité dont il a tant parlé s'occupe quelquefois de lui. Il existe, paraît-il, dans les Champs Elysées, un temple où chaque ombre a sa niche, une petite niche par-

ticulière qu'elle va visiter tous les jours. Il y a dans cette niche un autel, et sur cet autel un vase de parfums. Toutes les fois que nous honorons ici-bas le souvenir des morts, 'que l'amitié, le respect ou la reconnaissance érigent quelque monument à leur gloire, l'encens que nous brûlons pour eux s'élève jusque sur cet autel.' Le parfum s'embrase, et l'ombre heureuse apprend ainsi qu'elle n'est pas oubliée.

Grâce à la piété de M. Dieckmann, qui a remis au jour ces manuscrits; grâce à l'hospitalité généreuse de M. Hofer et de la Houghton Library qui les offre enfin à nos regards sous la lumière sereine qui leur convient, l'ombre de Diderot est heureuse aujourd'hui.

JEAN SEZNEC

References

- Diderot, *Oeuvres complètes*, ed. Jules Assézat and Maurice Tourneux, 20 vols. (Paris, 1875-77); the *Salons* are to be found in Vols. X-XII.
- Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, ed. André Babelon, 3 vols. (Paris, 1930).
- Diderot, *Correspondance inédite*, ed. André Babelon, 2 vols. (Paris, 1931).
- Herbert Dieckmann, *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot* (Geneva, 1951).
- Ferdinando Galiani, *Lettres à Madame d'Epinau*, ed. Eugène Assé, 2 vols. (Paris, 1882).
- Jules Guiffrey, *Collections des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, 42 vols. (Paris, 1869-72).
- Jean Massiet du Biest, *La fille de Diderot* (Tours, 1949).

List of Plates

- Ia. Gabriel de Saint-Aubin, *Le Salon du Louvre en 1769*
Collection Comtesse de Béhague
- Ib. Diderot, *Le Salon de 1759 (lettre à Grimm du 15 September 1759)*
- IIa. *Le Salon de 1761: Page du Livret, illustré par Saint-Aubin*
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes
- IIb. Pierre, *Mercure et Aglaure*
Musée du Louvre
- IIIa. Deshays, *Saint Jérôme écrivant sur la mort*
Versailles, Cathédrale de Saint Louis
- IIIb. Hallé, *Saint Vincent de Paul prêchant*
Versailles, Cathédrale de Saint Louis

- IVa. Greuze, *La mère bien-aimée*
Collection Marquis de Laborde
- IVb. Joseph Vernet, *Clair de lune*
Versailles, Palais
- Va. Van Loo, *Portrait de Diderot*
Musée du Louvre
- Vb. Falconet, *Pygmalion et Galatée*
Collection Ambatielos (phot. Louis Réau, *Etienne-Maurice Falconet*,
Paris, 1932, Vol. II, Pl. XI)
- VIa. David, *Bélisaire reconnu par un soldat*
Lille, Musée municipal
- VIb. Chardin, *Le bocal d'olives*
Musée du Louvre

List of Contributors

JEAN SEZNEC, Marshal Foch Professor of French Literature in the University of Oxford and Fellow of All Souls College

ROSCOE POUND, University Professor, Emeritus, Harvard University

M. A. DEWOLFE HOWE, Boston, Massachusetts

G. W. COTTRELL, JR, Editor in the Harvard University Library

WILLIAM A. JACKSON, Professor of Bibliography and Assistant Librarian of the College Library in charge of the Houghton Library, Harvard University

A. E. GALLATIN, New York City

I. M. OLIVER, Assistant to the Librarian in the Houghton Library, Harvard University

JOHN CLIVE, Teaching Fellow in History, Harvard University

LOUIS H. SILVER, Chicago, Illinois

HYDER E. ROLLINS, Gurney Professor of English Literature, Harvard University

THOMAS LITTLE, Custodian of the Theodore Roosevelt Collection and Member of the Catalogue Department, Harvard College Library

ELTING E. MORISON, Associate Professor of History, Massachusetts Institute of Technology, and Editor, *The Letters of Theodore Roosevelt*

ROBERT W. LOVETT, Head of the Manuscript Division, Baker Library, Harvard University