

Valeurs esthétiques et valeurs éthiques. Diderot devant un tableau

Maddalena Mazzocut-Mis

maddalena.mazzocut-mis@unimi.it

Passion, structure, and technique: these are the ‘colors’ that Diderot uses to ‘paint’ his opinions in his *Salons*. Greuze is staged passion, Vernet is form, rhythm and ideal, and while Chardin possesses the technique and touch that are able to say everything, François Boucher is the sterility of the gesture. In Diderot’s thought, virtue can also be seen in relation to the struggle against mediocrity and bad taste. In a society dominated by the *petit goût* and the sterile virtuosity of the *petits maîtres*, real genius suffocates as taste becomes perverted. In 18th-century society, there is no art without taste.

C’est en 1759 que Friedrich Melchior Von Grimm assigne à son ami Diderot la tâche de rédiger les comptes-rendus des expositions organisées par l’*Académie royale de peinture et de sculpture* pour la *Correspondance littéraire*¹. Ce journal manuscrit est destiné à une clientèle d’abonnés extrêmement prestigieuse, aristocratique et internationale, qui n’avait pas l’opportunité de visiter les Salons, expositions d’art contemporain dont la renommée retentissait dans toute l’Europe.

Voici à peu près ce que vous m’avez demandé. Je souhaite que vous puissiez en tirer parti. Beaucoup de tableaux, mon ami ; beaucoup de mauvais tableaux. J’aime à louer. Je suis heureux quand j’admire. Je ne demandois pas mieux que d’être heureux et d’admirer.²

Pour Diderot, il ne s’agit pas seulement d’admirer ou de critiquer. En réalité, la jouissance esthétique tarde à venir : un grand nombre de tableaux sont laids.

Mais que signifie “laid” pour Diderot? Le “laid” est-il réellement une anti-valeur esthétique? L’article *Laideur* écrit par Diderot pour l’*Encyclopédie*³ est très bref et ne comprend que quelques affirmations lapidaires, mais qui sont d’un grand intérêt. La connaissance des règles dans le champ moral ainsi que des rapports dans le monde de la nature et du modèle dans l’art sont essentiels au jugement. En revanche, ce qui est nécessaire dans la nature « n’est en soi ni bon ni mauvais, ni beau ni laid ». On ne peut juger de la beauté ou de la laideur d’un bloc de marbre si l’on reste accroché à l’idée de sa nécessité au sein de la conception de l’univers. Un homme laid, ou mieux encore

¹ Diderot rédige les compte-rendu de 1759 à 1781, tous les deux ans sauf en 1773, en 1777 et en 1779. Les citations tirées des *Salons* viennent de l’édition établie par Jean Seznec, Oxford, 1975-1983.

² D. Diderot, *Salon 1759*, vol. I, p. 63.

³ *Laideur*, dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Chez Briasson, Le Breton, David, Durand, Paris 1765, t. IX, p. 176.

difforme – le laid se confondant ici avec l'imperfection – n'est tel que si on le compare à un autre individu qui répond de façon plus harmonieuse à l'ordre de la nature en général. Ce même homme, s'il était le seul être vivant dans l'univers, ne pourrait être jugé ni beau ni laid, ni parfait ni imparfait⁴. « La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être »⁵.

Dans la *Promenade Vernet (Salon 1767)*, Diderot imagine une machine qui fonctionnerait sur la base des lois de composition d'un peintre comme Raphaël, avec volonté, intelligence, en suivant un plan spécifique et qui composerait de cette manière des modèles de plantes, d'animaux, en somme de tous les éléments de la nature, donnant ainsi naissance à l'univers. Une telle machine merveilleuse ne ferait alors que reproduire le monde exactement tel qu'il est : ce monde qui enchante par son ordre aussi bien le peintre que le philosophe de la nature. Un monde dont nous ne connaissons cependant que la portion que nous habitons nous-même et que nous trouvons « également beau ou laid, selon que [nous coexistons] avec lui d'une manière agréable ou pénible [...] Un habitant de Saturne transporté sur la terre sentirait ses poumons déchirés et périrait en maudissant la nature ; un habitant de la terre transporté dans Saturne se sentirait étouffé, suffoqué, et périrait en maudissant la nature... »⁶.

Le principe du beau et du bien, et leur contraire le laid et le mal, ne se trouvent pas dans l'ordre de la nature : dans celle-ci, même l'anomalie et la monstruosité peuvent être justifiées. La nature crée des individus capables d'exister conformément à ses lois, que l'homme, même en tant qu'artiste, se doit de comprendre et de suivre de près.

Le danger du relativisme menace. On peut voir par exemple ce que Diderot écrit à propos du *beau relatif* dans le *Traité sur le beau* « une tulipe peut être *belle* ou *laide* entre les tulipes, *belle* ou *laide* entre les fleurs, *belle* ou *laide* entre les plantes, *belle* ou *laide* entre les productions de la nature »⁷. Le goût de la comparaison permet cependant de se rapprocher d'un jugement complet et qui puisse être justifié. Les facettes du beau sont malgré cela multiples : il existe un *beau réel* et un *beau perçu et*

⁴ P. Sadrin, "L'article 'Laideur' de l'*Encyclopédie* ou les certitudes du désarroi", dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique*, sous la direction de S. Auroux, D. Bourel et C. Porset, PUF, Paris 1991, pp. 261-266.

⁵ D. Diderot, *Essai sur la peinture*, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Laurent Versini, Laffont, Paris 1996, t. IV, p. 467. *L'Essai*, écrits en 1766 pour la *Correspondance littéraire* de Grimm, situés entre les *Salons* de 1765 et 1767, constituent une référence importante pour comprendre la pensée de Diderot.

⁶ D. Diderot, *Salon 1767*, vol. III, pp. 132-133.

⁷ D. Diderot, *Traité sur le beau*, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Laurent Versini, Laffont, Paris 1996, t. IV, p. 101.

subjectif. Le premier se déduit de la connexion, de l'ordre et de la symétrie intrinsèque à chaque objet ; le second renvoie à un ordre de rapports perçus par le sujet : « J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée »⁸. Il y a également un *beau expressif*: le marbre – que nous ne pouvons juger, dans le contexte de la nature, que selon le principe de fonctionnalité – s'il a été modelé selon l'idée de l'artiste, acquiert un principe discriminant qui correspond à ce modèle idéal dont l'artiste s'inspire, et peut ainsi être jugé beau ou laid indépendamment de son utilité. Ce qui est beau dans l'art peut même être laid dans la nature. Un vieux chêne « gercé, tordu, ébranché, et que je ferais couper s'il était à ma porte, est-il précisément celui que le peintre y planterait, s'il avait à peindre ma chaumière »⁹. Lorsqu'il travaille à l'article *Laideur*, Diderot a déjà écrit les *Salons* de 1759, 1761 et de 1763 : il a bien eu l'occasion de voir du laid ! En adoptant un principe de comparaison, il a relevé pour chaque sujet un modèle à partir duquel exprimer son jugement: par exemple, Rubens pour *Judith*, Carracci pour *La descente de Croix* et Rembrandt pour la *Résurrection de Lazare* ; pour *Esther devant Assuérus*, c'est Poussin, etc. Cependant, le peintre, comme le critique et le philosophe, ne peut se référer à des modèles improvisés. C'est le *modèle idéal* qui doit devenir source d'inspiration. Ainsi entre 1765 et 1767, Diderot élabore au moins deux typologies de modèles, et la différence entre les deux est bien plus fine qu'il n'y paraît à première vue. Le premier modèle est théorisé dans l'*Essai sur la peinture* et voit dans la nature un modèle d'organisation et de composition, dans la mesure où elle est considérée comme un organisme vivant dont les parties sont strictement corrélées et connectées. Le second modèle s'inspire toujours de la nature mais il est cette fois-ci perfectible à partir d'une expérience patiente, avisée et se développant dans le temps, expérience du peintre loin de tout principe mimétique et reproductif.

Le terme de goût dans le dix-huitième siècle français adopte des significations et des connotations extrêmement diverses qui semblent se rencontrer et se superposer dans la pensée de Diderot. D'un côté le goût est un ensemble de préférences individuelles qui se rassemblent, se réunissent au sein d'une communauté qui les reconnaît. Sa prétention à l'universalité semble rentrer en contradiction avec ce système de choix subjectifs : concilier la subjectivité du plaisir avec l'universalité du

⁸ D. Diderot, *Traité sur le beau*, OC, T. IV, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Laurent Versini, Laffont, Paris 1996, t. IV, p. 99.

⁹ D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Laurent Versini, Laffont, Paris 1996, t. IV, p. 44.

jugement de goût est certainement un des défis du dix-huitième siècle. Diderot sait bien cependant que persiste de son temps un héritage objectiviste, comme on peut le voir dans l'entrée *Goût* (Peinture) de l'*Encyclopédie*, sous la plume de Paul Landois¹⁰. Ici, la subjectivité du goût est mise entre parenthèse et c'est sa capacité à reconnaître un « genre » qui est exaltée : le goût est la marque distinctive d'une nation (élément socio-culturel), d'une école (élément technique) et d'un homme seul (sa « touche »). Le goût est lié à des règles de composition et d'exécution et sa définition se rapproche plus des impératifs de la poétique que des réflexions de l'esthétique. Diderot n'échappera pas non plus à ce point de vue : on le voit lorsqu'il reconnaît que les élèves de Boucher appartiennent à une école, bien que celle-ci soit « dépravée ».

Savoir goûter signifie également savoir reconnaître les limites d'une représentation pour que celle-ci ne dégénère pas vers le mauvais goût ou la dépravation. Diderot affirme que les limites peuvent également n'être que de nature esthétique: « Je prétends dans ma *Lettre* que le beau moment du poète n'est pas toujours le beau moment du peintre ».

Qui pourrait supporter sur la toile la vue de Polyphème faisant craquer sous ses dents les os d'un compagnon d'Ulysse ? Qui verrait sans horreur un géant tenant un homme en travers dans sa bouche énorme, et le sang ruisselant sur sa barbe et sur sa poitrine ? Ce tableau ne recréera que des cannibales. Cette nature sera admirable pour des anthropophages, mais détestable pour nous.¹¹

Le sujet peut tout à fait être terrible, commente Diderot, mais il doit être justifié par une idée morale. S'il n'y a pas de leçon pour le spectateur, l'œuvre reste « muette », c'est-à-dire qu'elle ne rencontre pas le goût. « Le jugement du moral appartient à tous les hommes de goût ; celui du technique n'appartient qu'aux artistes »¹².

C'est justement sur cet élément technique que je souhaite maintenant m'arrêter un moment. L'entrée *Art* de l'*Encyclopédie* (1751), écrite par Diderot, est également significative en ce qui concerne les *Salons* : le concept d'objet artistique y est défini au sein de la disposition technique et des règles selon lesquelles il est exécuté. L'art pictural n'est tel qu'à travers une pratique technique qui devient alors principe qualitatif. Pour montrer combien il est problématique de parler de divorce entre l'art et la technique, Diderot met en relation le concept d'art non seulement avec les beaux produits du génie, mais également avec les productions techniques de l'artisanat.

¹⁰ *Goût* (Peinture), dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, Chez Briasson, Le Breton, David, Durand, 1757, t. VII, p. 770.

¹¹ D. Diderot, *Additions à la lettre sur les sourds et muets*, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Laurent Versini, Laffont, Paris 1996, t. IV, pp. 56-57.

¹² D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Laurent Versini, Laffont, Paris 1996, t. VI, p. 1020.

L'absence de séparation entre l'essence des arts et des sciences est justifiée par la reconnaissance que les deux font partie du système générale des connaissances humaines, théoriques et pratiques.

J'en viens maintenant à quelques exemples significatifs. La passion, l'idéal et le fait de posséder une technique, sont les couleurs de la palette du critique Diderot, avec lesquelles il peint ses jugements dans les *Salons*. Chardin est alors la touche technique par excellence, Greuze l'instant fécond qui fait travailler l'imagination de l'observateur, Vernet le rythme et la forme qui enchante, François Boucher la stérilité du geste, l'antivaleur esthétique.

Chez Greuze, l'irréalité de l'instant, qui ne saisit qu'un fragment, se transforme en une réalité du récit animé dans le temps. L'émotion excède la représentation et l'imagination comble le vide que l'instant fécond, celui où se fixe la scène, doit créer. Il s'agit d'une explosion d'affect que Diderot soumet au jugement du lecteur. Ses mots évoquent des sensations : le geste du peintre sur la toile se fait récit à travers un travail de l'imagination. Greuze stimule Diderot plus que tout autre peintre. C'est de la poésie pure¹³. Chardin n'a pas d'histoire à raconter et son art s'épuise dans cette vision magique où le résultat d'une technique frappe tous les sens. Greuze, lui, fait de la peinture narrative, une peinture qui fixe une image dans un geste, le déroulement d'un récit que Diderot imagine se déployer dans un théâtre réformé, dans un drame bourgeois. Les scènes de famille décrites par Greuze touchent profondément. Ce n'est donc pas un hasard s'il préfère le Greuze peintre de genre au Greuze peintre d'histoire.

Diderot donne une grande importance à la peinture de genre, au-delà de la hiérarchisation de l'Académie qui attribuait un statut plus élevé à la peinture historique. C'est pour cette raison que Boucher, premier peintre du roi, est sévèrement critiqué. Cependant, lorsque Greuze présente à l'Académie son *Septime Sévère* pour obtenir un statut plus élevé et être reconnu « Académicien peintre d'histoire », non seulement l'Académie refuse sa candidature, mais Diderot approuve ce choix en attaquant avec véhémence le tableau qui, selon lui, a perdu toute magie et toute profondeur (*Salon 1769*). Les raisons de cet acte peuvent être nombreuses et avoir même un caractère personnel. J'aime à croire que Diderot aimait Greuze justement à cause de cette particularité qui le distinguait des autres: la peinture de genre, dans

¹³ Cf. A. et J. Ehrard (sous la direction de), *Diderot et Greuze*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, éditions Adosa, Clermont-Ferrand 1986.

laquelle Diderot se reconnaissait, dans laquelle il reconnaissait son propre goût et son idée de théâtre¹⁴.

Greuze exprime une morale familiale, une petite portion de nature et de vie vécue, déjà idéalisée. La morale sociale des Philosophes valorise la famille, comprise comme l'incarnation d'un ordre naturel au sein duquel le sentiment va de pair avec la raison et où l'autorité est acceptée spontanément¹⁵. Greuze sait décrire, raconter des histoires communes en résumant dans l'instant fécond le geste et l'expression des visages. Quand Greuze est peintre de genre, on lui accorde tout ; là, dans son monde, il est incomparable. Ainsi Diderot, lorsqu'il commente *La Piété filiale*, affirme : « Et que mille diables emportent les critiques et moi tout le premier! Ce tableau est beau et très beau, et malheur à celui qui peut le considérer un moment de sang-froid! Greuze est son homme ! »¹⁶. Le fait de ne pas respecter les règles importe peu dans la peinture de genre à partir du moment où elle est pathétique, où elle anime les cœurs. Au contraire, dans la peinture historique, si les règles ne sont pas respectées, le spectateur ne peut reconnaître les personnages et leur rôle¹⁷.

Chardin, dans le *Salon 1763*, est le peintre par excellence, le coloriste le plus habile, le plus efficace. On peut jouir de ses œuvres avec des yeux désintéressés et encore naïfs, comme on regarde une nature morte en savourant d'avance les fruits mûrs qu'on y entrevoit. Lorsqu'on regarde les tableaux des autres peintres, c'est comme si on avait besoin d'un autre regard, de nouveaux yeux habitués à regarder l'art; pour voir les tableaux de Chardin, au contraire, nos propres yeux nous suffisent. Le regard n'est pas corrompu par un repli de l'âme qui affleure pour donner une interprétation des personnages, pour rappeler un passage de l'histoire, un évènement, une situation, un sentiment. Chardin est nature, une nature perfectionnée mais une nature tout de même : ni histoire, ni théâtre, ni poésie.

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se crée et se reproduit.¹⁸

¹⁴ Cf. C. Screve-Hall, "Diderot, Greuze et la peinture d'Histoire", dans *Diderot et Greuze*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, éditions Adosa, Clermont-Ferrand 1986.

¹⁵ J. Ehrard, "Tableaux de famille: la lecture de la bible", dans *Diderot et Greuze*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, éditions Adosa, Clermont-Ferrand 1986, pp. 79-80.

¹⁶ D. Diderot, *Salon 1763*, vol. I, p. 236.

¹⁷ D. Arasse, "L'Échec du *Caracalla*, Greuze et l'étiquette du regard", dans *Diderot et Greuze*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, éditions Adosa, Clermont-Ferrand 1986, p. 117.

¹⁸ D. Diderot, *Salon 1763*, vol. I, p. 223.

Nous sommes face au « sublime de la technique », comme l'affirme Diderot dans le *Salon 1765*. Chardin traduit la nature sur sa toile: il traduit, il n'imité pas, et en traduisant il interprète. Il transpose sur la toile les rapports perceptifs pour donner, avec les fruits, la sensation des fruits. Il s'agit d'une nature qui exprime toutes ses potentialités par la médiation de la technique qui est déjà une forme du génie. C'est la transposition sur la toile, grâce à la touche, de toutes les qualités que notre système perceptif sait saisir, mais elles sont ici potentialisées au maximum. L'art de Chardin atteint son paroxysme dans le beau qui ressort de chaque détail. C'est une beauté supérieure qui dérive de l'observation attentive de la nature et des reflets qu'une telle observation dessine sur le sujet, ainsi que d'une sage connaissance des causes et des effets, comme doit l'avoir un philosophe de la nature.

Voici la magie de Chardin. Selon Geneviève Cammagre, Diderot utilise le terme de « magie » pour indiquer une « manière », un « faire » qui n'est pas de l'ordre du compréhensible. Ce terme a cependant la capacité d'expliquer la manière dont des substances « pauvres », il parvient à tirer des « matières complexes ». C'est un « fluide vital » qui circule dans l'épaisseur de la couleur¹⁹. Chardin est le peintre de la chair, de l'incarnation vivante ; le tableau respire des humeurs de la substance vitale, de la corporéité, de la matière vivante. C'est le peintre de l'air, cet effet subtil et extrêmement présent qui effleure ses natures mortes : en les observant, on peut percevoir de la « vapeur »²⁰. Il s'agit d'un effet pictural qui, justement parce qu'il montre l'invisible, laisse voir le geste : le coup de pinceau qui restitue à l'œil la vie des objets. « Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes ! qu'elles parlent éloquemment à l'artiste ! tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature, la science de la couleur, et l'harmonie ! Comme l'air circule autour de ces objets ! »²¹.

La technique est un moyen chez Greuze, une fin chez Chardin et une manière, un métier chez Boucher. Pour la reconnaître il faut avoir « Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand et voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet »²². Au contraire, pour reconnaître la manière de Boucher il faut avoir le goût corrompu : parce que pour l'homme de bon goût, cette manière est plus insupportable que la

¹⁹ Cf. G. Cammagre, « Leçon », dans *Diderot, l'expérience de l'art*, sous la direction de G. Cammagre et C. Talon-Hugon, PUF, Paris 2007, p. 138.

²⁰ D. Diderot, *Salon 1763*, vol. I, p. 223.

²¹ D. Diderot, *Salon 1765*, vol. II, p. 111.

²² D. Diderot, *Salon 1763*: vol. I, p. 195.

laideur. Rien de mieux qu'un chef-d'œuvre pour montrer l'impatience pour la manière, pour le métier, pour la seule acquisition, même compétente, des moyens.

Diderot parvient à louer la couleur, la variété et la richesse de Boucher mais il n'entreverra jamais dans aucune de ses œuvres la vérité. Les tableaux de Boucher ne stimulent en lui aucune « promenade » comme les paysages de Vernet, aucun récit, aucun arrière-pays poétique d'où naissent le pathétique et le sentiment, comme les petites histoires bourgeoises de Greuze. Il n'y a pas de vérité parce qu'il n'y a pas de poésie. Lorsque Diderot s'arrête sur Vernet il dit seulement de la technique qu'elle est « parfaite » et cela suffit: le reste, c'est de la poésie. Une poésie si pure que dans les « promenades » du *Salon 1767*²³, la succession des paysages naturels devient un parcours esthétique-narratif à travers lequel les tableaux, lesquels suscitent une réflexion sur la technique, sur la philosophie, sur la composition du paysage et sur les éléments figuratifs au milieu desquels se déplace le spectateur.

La technique implique à la fois expérience, connaissance et liberté. Une liberté comprise comme la possibilité de choisir, au-delà de toute forme d'automatisme et de toute manière. La touche et le geste du peintre représentent le point de contact entre la vie et l'œuvre. La technique n'est ni répétition, ni athlétisme. C'est dans ce sens que Boucher, dit le « vieil athlète »²⁴, est réellement l'incarnation de ce que la technique ne doit pas être, de ce que le geste ne doit pas produire. Premier peintre du roi, les reconnaissances qu'il obtient et ses admirateurs font partie d'un groupe que Diderot considère comme corruptible et corrompu. La réforme du goût passe aussi par la revendication d'un bon goût qui doit éliminer avec violence les canards boiteux.

Lorsqu'il décrit dans le *Salon 1761* le tableau de Boucher *Pastorales et paysages*, Diderot est contraint d'admettre que dans l'ensemble, les compositions attirent l'œil et l'hypnotisent presque. L'œuvre de Boucher est séduisante, non pas à cause de la débauche du sujet, mais à cause de l'utilisation du moyen, de l'usage de la main : la corruption du geste, habile, est à présent voué aux faux. Ce n'est pas tout : un sujet qui pousse le spectateur au-delà des limites de la réception – en excitant ou en exaspérant les passions et en incitant à la violence, ou encore en produisant une réaction de dégoût – ne peut être que dangereux. « J'aime bien les tableaux de ce genre dont on détourne la vue, pourvu que ce soit d'horreur et non de dégoût ». Le tableau de Pierre, *Décollation de Saint Jean-Baptiste*, par exemple, représentant la tête livide de

²³ J.C. Hayes, "Sequence and Simultaneity in Diderot's *Promenade Vernet* and *Leçons de clavecin*", *Eighteenth-Century Studies*, 29, 1996, pp. 291-305.

²⁴ D. Diderot, *Salon 1769*, vol. III, p. 67.

Saint Jean qui semble déjà putréfiée, est dégoûtant et ne s'approche absolument pas de l'horreur, comprise comme un sentiment mixte de plaisir et de déplaisir²⁵.

La pensée de Diderot se débat entre moralisme et sens moral. Dans la perspective moraliste, le tableau rend aimable la vertu et odieux le vice, en d'autres termes, le tableau a la même valeur qu'un bon roman-feuilleton qui exprime de sains principes bourgeois. Le sens moral, au contraire, exalte les caractéristiques expressives de l'œuvre.

Ce deuxième aspect est riche de développement. C'est pourquoi Boucher, qui ne manque pas d'inventivité et d'imagination et peint avec facilité, a cependant trahi l'art. « Quelles couleurs ! quelle variété ! Quelle richesse d'objets et d'idées ! Cet homme a tout, excepté la vérité »²⁶.

La critique de Diderot sur Boucher atteint son apogée en 1765, dans le *Salon* où les principes des analyses critiques de Diderot deviennent plus pressants, plus complets et exhaustifs. Ainsi, comme l'affirme Colas Duflo: « Aimer quelque chose de mauvais goût, c'est avoir mauvais goût, c'est être de mauvais goût »²⁷. Le mauvais goût s'incarne dans les excès de Boucher et le bon goût est mesure, mais pas seulement. Ce qui est « intéressant » ne plaît pas; ce qui attire, mais non comme le tableau de Boucher par le subterfuge d'une magie artificielle; ce qui passionne profondément, ce qui laisse stupéfait, extasié par une émotion profonde. L'œuvre doit toucher; elle doit susciter l'intérêt désintéressé : voici l'attitude de l'homme de bon goût. L'œuvre d'art de goût doit toucher sans mentir à elle-même, sans perdre son authenticité et sans que le spectateur ne doive avoir honte des émotions qu'il éprouve. Boucher, au contraire, nous fait nous sentir « sales »; sa façon de nous attirer pervertit le goût.

L'« omelette d'enfants » et la « fricassée d'anges » de Fragonard ne peuvent pas plaire car on ne peut les goûter. « Cela est sans force, sans couleur, sans profondeur, sans distinction de plans »²⁸. L'art de Boucher n'est pas seulement de mauvais goût mais il est aussi faux, puisqu'il existe un lien inaliénable entre le beau et le vrai.

Le beau n'est que le vrai, relevé par des circonstances possibles, mais rares et merveilleuses. [...] Le bon n'est que l'utile, relevé par des circonstances possibles et merveilleuses. C'est le plus ou moins de possibilité qui fait la vraisemblance. Ce sont les circonstances communes qui font la possibilité. L'art de mêler les circonstances communes

²⁵ D. Diderot, *Salon 1761*, vol. I, p. 114.

²⁶ D. Diderot, *Salon 1761*, vol. I, p. 112.

²⁷ C. Duflo, "Le Système du dégoût. Diderot critique de Boucher", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 29, 2000, p. 87.

²⁸ D. Diderot, *Salon 1767*, vol. III, pp. 279 et 283.

dans les choses les plus merveilleuses, et des circonstances merveilleuses dans les sujets les plus communs. Ici les termes *merveilleux* et *extraordinaire* sont synonymes.²⁹

La composition picturale doit montrer le possible ou, mieux encore ce qui « est » dans la nature. Boucher trahit le possible, il trahit la nature, il trahit la vérité, comme on peut le lire dans le *Salon 1761*: les anges et les déesses n'appartiennent pas au possible. Boucher ne respecte pas le principe d'économie, d'équilibre, d'harmonie. « Je ne saurais souffrir, à moins que ce ne soit dans une apothéose ou quelque autre sujet de verve pure, le mélange des êtres allégoriques et réels. [...] Le mélange des êtres allégoriques et réels donne à l'histoire l'air d'un conte, et pour trancher le mot, ce défaut défigure pour moi la plupart des compositions de Rubens »³⁰, par ailleurs si admiré. Seule la vérité doit être respectée, une vérité qui se fait forme et modèle idéal. Boucher, qui ne connaît pas la grâce, qui n'a jamais connu les idées de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité, qui n'a jamais vu même un instant la nature, attire une foule de disciples qui, plus coupables encore que lui, subissent le même jugement. Noël Hallé ennuie, il manque d'invention, de caractère, de dessin et de noblesse (*Salon 1763*); Deshayes a renoncé à sa couleur, à sa sévérité, à son caractère pour adopter la touche et la manière de son collègue, maître et beau-père Boucher (*Salon 1761*); Pierre Antoine Baudoin n'a que de petites idées et fait de petites compositions, frivoles et adaptées au « boudoir d'une petite-maîtresse, à la petite maison d'un petit-maître ; faites pour de petits abbés, de petits robins, de gros financiers ou autres personnages sans mœurs et d'un petit goût »³¹. Mieux vaut encore le geste à la recherche de la vérité, même en essayant et même s'il se trompe. Mieux vaut la simplicité d'un fruit à l'abondance de figures incohérentes et mieux vaut surtout être conscient de sa propre ignorance en signe d'humilité, plutôt que de faire montre de cette arrogance de celui qui impose sa vision déformée du monde, avec un goût artificiel, où le raffinement est synonyme de virtuosité vide et affectée.

²⁹ D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Laurent Versini, Laffont, Paris 1996, t. IV, p. 1054.

³⁰ D. Diderot, *Essai sur la peinture*, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Laurent Versini, Laffont, Paris 1996, t. IV, p. 498.

³¹ D. Diderot, *Salon 1767*, vol. III, p. 197.