

Voyage autour des ruines d'Hubert Robert : le récit d'un voyage imaginaire

« C'est une belle chose, mon ami, que les voyages » (Diderot 1995 : 325) – c'est par ces mots que commence le long commentaire de Diderot consacré aux œuvres d'Hubert Robert. Malgré le fait que le critique d'art caractérise, dans la phrase citée, le voyage en tant qu'une « belle chose », il est à ses yeux plutôt une obligation qu'une expérience positive qui n'incite au déplacement que l'homme qui a « perdu son père, sa mère, ses enfants, ses amis ou n'en [avait] jamais eu, pour errer par état sur la surface du globe » (Diderot 1995 : 325). Un peu plus loin, le critique continue à caractériser le voyageur :

Cet homme est sans morale. Ou il est tourmenté par une espèce d'inquiétude naturelle qui le promène malgré lui. Avec un fond d'inertie, plus ou moins considérable, nature qui veille à notre conservation, nous a donné une portion d'énergie qui nous sollicite sans cesse au mouvement et à l'action (Diderot 1995 : 325).

Au lieu du déplacement sans arrêt, Diderot préfère « s'asseoir tranquillement au centre de sa famille » (Diderot 1995 : 325). L'inquiétude et l'énergie qui figurent dans la citation sont deux notions intimement liées que le critique d'art puise dans la réflexion de Montaigne : elles renvoient à ce que pour le voyageur, le fait de voyager est plus important que sa destination (Kovács 2008 : 16). Selon Diderot, la seule cause pour laquelle quelqu'un parte en voyage est la « [s]urabondance d'énergie qui le tourmente » (Diderot 1995 : 326). C'est cette énergie « cruelle » qui le pousse à partir et à errer constamment. Mais pourquoi cette énergie peut-elle produire un tel effet sur l'homme ? C'est après les tragédies individuelles que « l'énergie de nature » reprend ses forces et l'incite à se mouvoir sans cesse :

Il arrive aussi qu'un malheur, la perte d'un ami, la mort d'une maîtresse, coupe le fil qui tenait le ressort tendu. Alors l'être part et va tant que ses pieds le peuvent porter. Tout coin de la terre lui est égal. S'il reste, il périt à la place. Quand l'énergie de nature se replie sur elle-même, l'être malheureux, mélancolie, pleure, gémit, sanglote, pousse des cris par intervalle, se dévore et se consume (Diderot 1995 : 327).

À en croire Diderot, cette énergie pousse l'homme à la mort, indépendamment du fait qu'il cède ou non à cette force interne. Ce n'est alors que la mort qui apaise l'errant, et « [a]insi finit la lutte d'un cœur indomptable et d'un esprit inflexible » (Diderot 1995 : 327). Si ce type de voyage se termine donc inéluctablement par la mort, le critique détermine aussi une autre manière, moins néfaste de se déplacer : le voyage savant.

En contemplant les toiles de Robert exposées dans le Salon, le critique d'art avoue qu'il n'a jamais vu les modèles du peintre, c'est-à-dire les ruines d'Italie, et ne fait que les imaginer. Il admire ce pays dont l'histoire le fascine, mais son projet du voyage avec Grimm et Rousseau, vers 1750, n'a jamais été réalisé (Kovács

2008 : 35). Diderot souligne pourtant l'importance du voyage d'Italie, en premier lieu pour les artistes. Il conseille aux jeunes peintres d'y aller et de connaître les « grands modèles toujours présents en Italie » pour qu'ils puissent devenir « homme[s] d'un grand goût » (Diderot 1995 : 352-353). Autrement dit, il les encourage à aller sur place et à observer minutieusement leur modèle avant de le représenter (Diderot 1995 : 366), afin que le tableau réalisé paraisse vraisemblable et qu'il puisse donner envie au spectateur d'y entrer. Il peut sembler paradoxal que malgré son aversion à l'égard des voyages, sous l'influence de la vue des toiles de Robert, Diderot se sente tout de même obligé de voyager, même si ce n'est, finalement, qu'un voyage imaginaire.

Ce voyage commence au Salon de 1767 où Robert se présente au public parisien, après avoir passé plus de dix ans en Italie. Spécialisé dans la peinture de ruines, l'artiste obtient un succès immédiat à Paris : il est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en exposant un tableau de ruines qui est accepté à l'unanimité, *Le port de Ripetta à Rome* (Aulnas). Le voyage d'Italie est très à la mode au XVIII^e siècle, comme en témoignent les nombreux récits de voyage de l'époque. Dans le cas de Robert, le séjour italien influence fortement ses œuvres ultérieures dont les peintures et les esquisses qu'il expose au Salon en 1767. Pareillement aux autres critiques, Diderot est émerveillé par ces tableaux. Dans son *Salon de 1767*, le compte rendu sur les toiles d'Hubert Robert constitue une section à part à l'intérieur de l'ouvrage, ce qui est par ailleurs approuvé par le fait que le cahier X du manuscrit de Diderot est entièrement consacré à Robert (Lorenceau 1995 : 40). L'écriture par cahiers, par fragments est une caractéristique présente tout au long de l'œuvre, mais elle devient particulièrement flagrante dans le cas des commentaires du critique sur les peintures de ruines de Robert.

Dans la présente étude, notre objectif consiste à analyser les comptes rendus de Diderot qui reflètent le caractère à la fois inachevé et fragmentaire des esquisses et des peintures sur lesquelles figurent des ruines. Dans l'ensemble textuel constitué par les commentaires, le critique d'art effectue une promenade à l'intérieur des tableaux, pareillement à sa stratégie de description utilisée pour décrire les peintures de Joseph Vernet. Il reprend les mêmes sujets, les mêmes catégories esthétiques comme le sublime ou la mélancolie, ainsi que les mêmes effets stylistiques afin d'imiter la promenade à l'intérieur de la toile. Ce ne sont donc pas que de simples descriptions et interprétations, mais le critique d'art « expérimente » l'œuvre : il y entre, s'y arrête et se laisse imprégner par l'effet de la toile. Il y fait un tour, voire, y mène une « visite guidée » tout en prêtant attention à l'effet du tableau et à ses propres émotions.

Notre étude s'organisera autour des questions suivantes : comment Diderot entre-t-il dans les tableaux ? Selon quels critères choisit-il les toiles dans lesquelles il s'introduit ? Pour quelles raisons décide-t-il de ne pas entrer dans certains tableaux ? Est-ce une décision volontaire de la part du critique ou existe-t-il des facteurs qui le bloquent ?

Voyage à l'intérieur du tableau dans le Salon

Dans le Salon, Diderot exécute un double parcours : d'une part, dans l'espace du Salon en tant que lieu d'exposition, d'autre part, de façon imaginaire, à l'intérieur des tableaux. L'évaluation des toiles dépend beaucoup de la place qu'elles occupent au Salon, autrement dit, leur voisinage détermine en large partie le jugement porté sur elles. À part les livrets du Salon, la disposition des tableaux guide également le pas et le regard du visiteur (Jobert 2008 : 23). Afin d'éviter ces facteurs externes influents, Diderot a souvent l'intention d'éloigner l'ouvrage analysé des autres peintures : « Je voudrais revoir ce morceau hors du Salon. Je soupçonne les compositions des artistes de souffrir autant du côté de leurs dimensions, par l'étendue du lieu où elles sont exposées » (Diderot 1995 : 331). En 1767, c'est en apercevant que les peintures de Vernet et celles d'Hubert Robert se côtoient que le critique d'art émet la remarque suivante : « Le redoutable voisin que ce Vernet. Il fait souffrir tout ce qui l'approche, et rien ne le blesse » (Diderot 1995 : 333). Cependant, Diderot profite souvent de ce « voisinage » et de la rivalité des deux peintres pour mettre en parallèle leurs ouvrages (Pavy-Guilbert 2014 : 260). Tout comme lors de la « promenade Vernet » (Chouillet 1987), le critique d'art se déplace entre les peintures de ruines de Robert, même si ce déplacement est moins explicite que dans le cas de ses comptes rendus sur les toiles de Vernet. Ce voyage autour des ruines est emblématique, au sens où il représente la vie humaine (Pavy-Guilbert 2014 : 260) car, pour le critique d'art, l'image des ruines signifie que « [t]out s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure » (Diderot 1995 : 338).

Pendant toute la description, Diderot parcourt différentes espaces – tout au moins dans ses pensées. Lors de la rédaction de la section sur Robert, il revient de temps en temps au Salon à d'autres occasions, il s'imaginer devant les œuvres. Suite à la promenade dans l'espace du Salon, Diderot semble pénétrer dans quelques-uns des tableaux. De ce point de vue, les toiles de Robert peuvent être divisées en deux groupes : celles qui l'incitent à l'entrée dans l'image et celles qui se refusent à son envie d'y continuer sa promenade.

Après la présentation de la première peinture – qui comprend une courte description et une mise en parallèle beaucoup plus longue avec Vernet –, le critique prend l'attitude d'un guide qui introduit ses lecteurs dans la peinture intitulée *Un pont sous lequel on découvre les campagnes de Sabine, à quarante lieues de Rome* et les invite à contempler le paysage autour d'eux :

Imaginez sur deux grandes arches cintrées, un pont de bois, d'une hauteur et d'une longueur prodigieuse. [...] Brisez la rampe de ce pont dans son milieu et ne vous effrayez pas, si vous le pouvez, pour les voitures qui passent en cet endroit. Descendez de là. Regardez sous les arches ; et voyez dans le lointain, à une grande distance de ce premier pont, un second pont de pierre qui coupe la profondeur de l'espace en deux, laissant entre l'une et l'autre fabrique une énorme distance. Portez vos yeux au-dessus de ce second pont, et dites-moi, si vous le savez, quelle est l'étendue que vous découvrez (Diderot 1995 : 334).

Ses phrases à l'impératif guident le regard et parfois aussi les pas du lecteur qui, grâce à son imagination, part en voyage avec Diderot. Il se laisse très probablement fasciner par le mode d'écriture du critique d'art qui s'adresse directement à son lecteur et qui attend souvent aussi une réaction de sa part. Diderot ne formule ni critique ni louange de ce tableau, mais passe aussitôt à la peinture suivante, intitulée *Les Ruines du fameux portique du temple de Balbec, à Héliopolis*, dont il n'offre qu'une description sèche. Une comparaison est pourtant présentée après les deux toiles mises sous un titre commun :

Le précédent est l'ouvrage de l'imagination ; celui-ci est une copie de l'art. Ici on n'est arrêté que par l'idée de la puissance éclipsée des peuples qui ont élevé de pareils édifices. Ce n'est pas de la magie du pinceau, c'est des ravages du temps que l'on s'entretient (Diderot 1995 : 334-335).

Dans la première peinture, il a pu se plonger car il l'a imaginée, voire, il s'y est introduit et y a fait un tour, il l'a reconstruite à l'aide de son imagination. L'autre toile, au contraire, arrête le spectateur par sa véracité : ce n'est pas la « magie de l'art » (Diderot 1995 : 364) qui produit un tel effet, mais « [les] ravages du temps ». Celui-ci, qui semble plus vrai, ne laisse pourtant pas de place à l'imagination créatrice du critique.

Lors du compte rendu suivant, intitulé *Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments*, en même temps qu'il élargit l'espace, Diderot rend également élastique le moment représenté dans le tableau, tout en formulant la « poétique des ruines » dans le fameux passage qui ouvre sa réflexion sur la toile :

L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons sur les ravages du temps ; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus. Et voilà la première ligne de la poétique des ruines. (Diderot 1995 : 335)

Le passage sur la naissance de la « poétique des ruines » résume l'essentiel de cette notion centrale : tout comme dans le cas des peintures de Vernet, Diderot met, dans ce cas-là aussi, l'idée du sublime au centre de sa réflexion. Pourtant, cette fois-ci, le sublime n'est pas pathétique, mais c'est le sentiment de la mélancolie qui y domine (Bartha-Kovács 2015 : 71). Indépendamment de leur qualité, « [l']effet de ces compositions » suffit pour susciter ce sentiment, qui ne peut pourtant pas être dissocié du travail de l'imagination du spectateur.

Ce paragraphe est suivi d'une simple description de la composition que le critique présente en allant de la droite vers la gauche, mouvement coupé par la vue des personnages :

Je ne caractérise point ces figures si peu soignées qu'on ne sait ce que c'est, hommes ou femmes, moins encore ce qu'elles font. Ce n'est pourtant pas à cette condition qu'on anime des ruines. M^r Robert, soignez vos figures. Faites-en moins et faites-les mieux. Surtout étudiez l'esprit de ce genre de figures ; car elles en ont un qui leur est propre. Une figure de ruines n'est pas la figure d'un autre site (Diderot 1995 : 336).

La peinture n'est donc pas parfaite du tout, mais l'effet d'ensemble de la composition et le travail donné à l'imagination du critique – paradoxalement « grâce » à l'imperfection des figures – sont plus déterminants que les fautes et font ainsi naître chez lui la poétique des ruines.

La même idée, notamment l'apparition de la poétique des ruines malgré l'imperfection des figures, est présente dans le commentaire sur la *Grande Galerie éclairée du fond* où Diderot ajoute encore des éléments à la poétique des ruines et à la perception des toiles de Robert. La peinture exerce un tel effet sur le critique d'art que celui-ci exprime son émerveillement par des exclamations :

Ô les belles, les sublimes ruines ! quelle fermeté, et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau ! quel effet ! quelle grandeur ! quelle noblesse ! [...] Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée, les masses surimposées à cette voûte ! les peuples qui ont élevé ce monument, où sont-ils ? que sont-ils devenus ! dans quelle énorme profondeur obscure et muette, mon œil va-t-il s'égarer ? à quelle prodigieuse distance est renvoyée la portion du ciel que j'aperçois à travers cette ouverture ! [...] On ne se lasse point de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire. Que j'ai peu vécu ! que ma jeunesse a peu duré ! (Diderot 1995 : 336-337)

L'exclamation « Ô les belles, les sublimes ruines ! » par laquelle débute ce passage exprime l'admiration que Diderot ressent à la vue des ruines de Robert, et elle fait également allusion à l'admiration cartésienne décrite dans *Les Passions de l'Âme* de Descartes (Vogel 1993 : 12-13).

L'influence de la poétique des ruines est bien perceptible dans cette citation : le caractère fragmentaire des ruines est rendu verbalement par de courtes phrases exclamatives, mais le critique y évoque encore le sentiment de mélancolie, l'idée de la disparition des peuples et de sa propre mort. La méditation est suivie d'une description : Diderot promène son regard sur les éléments du tableau, mais l'inconvenance des figures l'arrête de nouveau. Derrière ses mots critiques qu'il adresse à Robert se révèle pourtant l'idée de la poétique des ruines : « sachez que ce genre [la peinture de ruines] a sa poétique. Vous l'ignorez absolument ; cherchez-la. Vous avez le faire, mais l'idéal vous manque » (Diderot 1995 : 337). La formulation de cette remarque critique l'incite de nouveau à une longue méditation : Diderot s'arrête dans le tableau, mais ce qu'il voit, c'est déjà une peinture imaginaire. Une fois de plus, il « expérimente » l'œuvre lorsqu'il semble pénétrer dans la toile, et une sorte d'intériorité, un sentiment d'intimité naît avec ses lecteurs (Pavy-Guilbert 2014 : 260). À ce moment du texte, sa description elle-même devient fortement poétique :

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. [...] Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux ; les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent (Diderot 1995 : 338).

La première phrase de la citation met en évidence que ce ne sont pas les ruines de Robert qui incitent Diderot à cette réflexion sur la fugacité de l'existence, mais la

manière dont le peintre traite de ce sujet (Vogel 1993 : 28). Cette citation pourrait être encore prolongée pour présenter le « microcosme, [l']univers de l'âme » du critique (Pavy-Guilbert 2014 : 261). Pourtant, le but de Diderot n'est plus de saisir l'image mais, comme le formule George Didi-Huberman, de « se laisser plutôt saisir par elle » (Didi-Huberman 1990 : 25), afin de rendre cet univers intérieur encore plus réel. C'est dans ces lignes – et dans la suite de la citation – que se voit également développée la réflexion du philosophe sur le hiéroglyphe. La notion de hiéroglyphe, introduite dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, l'aide à relier le mot, l'idée, l'image et la sensation (Pavy-Guilbert 2014 : 387-388). Ainsi le hiéroglyphe, étant « signe de la poésie », aide à combler l'écart entre la langue et les arts d'imitation (Lavezzi 2011 : 75). Contribuant ainsi à la création d'un langage poétique, cette notion sert à diminuer la distance entre les tableaux et la description. Les passages relativement longs consacrés à la poétique des ruines dans le *Salon de 1767* témoignent par ailleurs également du fait que lors de la rédaction de son texte, Diderot a pu prendre son temps pour développer ses idées, contrairement aux autres critiques qui ont dû écrire leurs commentaires très vite parce que la brochure qui les contenait n'a été vendue que pendant la durée de l'exposition (Jobert 2008 : 25)¹.

Dans son compte rendu sur la *Grande Galerie éclairée du fond*, c'est par l'évocation de son image de son futur lecteur que Diderot quitte enfin sa vision : « S'il me reste quelque chose à dire, sur la poésie des ruines, Robert m'y ramènera » (Diderot 1995 : 340). Ce tableau devient à ses yeux une peinture qui lui fait oublier toutes ses pensées critiques : « Le morceau dont il s'agit ici est le plus beau de ceux qu'il a exposés. [...] C'est un effet merveilleux produit sans effort. On ne songe pas à l'art. On admire [...] » (Diderot 1995 : 340).

Les commentaires du critique consacrés à Robert insistent pourtant en général plus fortement sur l'aspect critique que sur l'émerveillement. Lors de la présentation de la peinture intitulée *La Cascade tombant entre deux terrasses, au milieu d'une colonnade*, Diderot ne nous laisse voir que l'imperfection de la composition : « Morceau froid, sans verve, sans invention, sans effet » (Diderot 1995 : 345). Après, il présente à Robert le tableau qui est né dans son imagination à la vue de sa peinture, et c'est dans cette toile imaginaire où le critique d'art continue sa promenade. Au lieu d'évoquer encore bien d'autres exemples susceptibles d'illustrer le processus comment Diderot passe des idées critiques à la réflexion sur la poétique des ruines, nous nous pencherons, par la suite, sur la question de savoir si le critique d'art peut présenter une réflexion concernant cette poétique sans émettre de jugement défavorable à l'égard des tableaux de Robert.

L'existence des exemples pour les comptes rendus qui font rêver Diderot sans pour autant l'inciter à formuler de critique pose problème. C'est le commentaire de la *Cuisine italienne* de Robert qui semble le plus proche de cette catégorie. Après une réflexion sur l'importance du voyage pour certains peintres, le critique d'art a l'intention d'« entrer » dans la toile :

¹ Le *Salon de 1767* de Diderot, tout comme ses autres *Salons*, a été publié dans la *Correspondance littéraire*, périodique manuscrit de Friedrich Melchior Grimm. Diderot travaille sur le texte de ce *Salon* jusqu'à la fin de 1768 (Lorenceau 1995 : 34).

Entrons dans cette cuisine ; mais laissons d'abord monter ou descendre cette servante qui nous tourne le dos, et faisons place à ce bambin qui la suit avec peine [...]. Du pas de cette porte, je vois que cet endroit est carré et que pour en montrer l'intérieur, on a abattu le mur de la gauche. Je marche sur les débris de ce mur et j'avance. Il vient de l'entrée par laquelle nous sommes descendus, un jour faible qui éclaire quelque pièce adjacente (Diderot 1995 : 354).

Après ce passage, les pronoms personnels « je » et « nous » disparaissent peu à peu de la description du tableau et seront substitués par le pronom « on », comme si le critique d'art était sorti du tableau et s'en était éloigné. Ce changement sert donc à souligner la distance qui s'est établie entre le sujet et l'objet du regard, rendant ainsi la description plus froide, plus impersonnelle (Vogel 1993 : 17-18).

C'est l'« effet général » de la toile qui retarde encore l'élan des réflexions de Diderot. Le pronom « on » reste dans la suite du commentaire, sauf quelques phrases sur la lumière et une figure de servante : « La servante que nous avons trouvée sur les degrés de l'entrée est on ne saurait plus naturelle est plus vraie. C'est une des figures de ces anciens petits tableaux de Chardin » (Diderot 1995 : 356). Le critique d'art essaie donc de rester à l'intérieur de ce tableau « charmant » (Diderot 1995 : 355), mais ses idées le dirigent plutôt vers les voyages, l'histoire et l'évocation de quelques grandes figures de la littérature de l'Antiquité romaine tels Horace, Virgile et Tacite.

Après les longues descriptions d'images, il est frappant de voir des commentaires qui ne sont constitués que d'une énumération, de phrases simples et de quelques remarques succinctes. Celles-ci peuvent être positives – concernant l'effet de lumière (Diderot 1995 : 341) – ou négatives, portant sur le manque d'élaboration des figures (Diderot 1995 : 344). Un des commentaires les plus courts est consacré à la peinture intitulée *La Cour du palais romain, qu'on inonde dans les grandes chaleurs, pour donner de la fraîcheur aux galeries qui l'environnent*. Diderot trouve ce tableau « très beau et de très grand effet » (Diderot 1995 : 347). Sa critique est pourtant formulée d'une manière plutôt réservée :

Si j'osais hasarder une observation, je dirais que la partie intérieure des voûtes à gauche, sur le devant m'a paru seulement un peu trop obscure, trop noire ; j'y aurais désiré quelque faible lueur d'une lumière réfléchie par les eaux qui couvrent la cour. Mais c'est comme on porte sa main sur les vases sacrés que j'aventure cette critique, en tremblant (Diderot 1995 : 347).

Ce ton très modéré diffère beaucoup de celui des autres critiques ; dans ce cas-là, il ne se laisse pas transporter par ce qu'il voit. Nous pouvons lire une description pareille sur la peinture intitulée *Intérieur d'une galerie ruinée* où Diderot ne formule aucune critique, mais souligne l'effet de lumière qui est « remarquable dans ce morceau » (Diderot 1995 : 341). Ces descriptions, qui décomposent l'image, nous offrent un point de vue plutôt objectif (Pavy-Guilbert 2014 : 260). Cette intention de décomposition est par ailleurs saisissable dans les comptes rendus présentant des esquisses. Le critique l'exprime tout explicitement à la fin de la partie introduisant les commentaires portant sur les esquisses : « Voici, mon ami, des esquisses de tableaux, et des esquisses de descriptions » (Diderot 1995 : 359).

Après l'examen de ces deux catégories de tableaux, la question se pose : pourquoi existe-t-il des peintures dans lesquelles le critique d'art ne peut pas entrer ? L'évocation de l'exemple de Chardin dans les *Salons* de Diderot pourrait aider à éclairer cette question : le critique d'art renonce souvent à décrire les toiles de ce peintre, car il est conscient que toute tentative pour les présenter de manière qu'elle convienne parfaitement au tableau serait vouée à l'échec. Il lui semble impossible de s'exprimer correctement : il se heurte à l'obstacle de ne pas pouvoir transformer l'image en discours, c'est la raison pour laquelle il choisit plutôt de se taire (Kovács 2011). Cette explication pourrait en effet être également valable dans le cas de certains tableaux de Robert.

À part cette impossibilité de décrire convenablement l'image parfaite, Diderot indique lui-même deux obstacles. Le premier pourrait être résumé par la phrase suivante : tout homme ne peut voir que par ses propres yeux. Diderot s'exprime plusieurs fois sur cette question, en prenant toujours comme point de départ la description d'un tableau. La cause de ce phénomène consiste dans le fait que l'art n'imité pas la nature proprement dite, mais l'image première qui n'existe que dans l'esprit de l'artiste au moment où il crée son œuvre (Pavy-Guilbert 2014 : 263).

Je crois que l'œil et l'imagination ont à peu près le même champ, ou peut-être au contraire que le champ de l'imagination est en raison inverse du champ de l'œil. Quoi qu'il en soit, il est impossible que le presbyte et le myope qui voient si diversement en nature voient de la même manière dans leurs têtes. Les poètes, prophètes et presbytes sont sujets à voir les mouches comme des éléphants ; les philosophes myopes à réduire les éléphants à des mouches. La poésie et la philosophie sont les deux bouts de la lunette (Diderot 1995 : 343-344).

Le critique d'art exprime par ces lignes que le poète, le philosophe et le peintre considèrent tous les trois de manière différente l'objet de leur contemplation, ce qui peut nécessairement conduire à la relativité de leurs jugements.

Deuxièmement, Diderot reconnaît que le mode d'écriture qui convient parfaitement à l'œuvre d'art présentée est impossible à réaliser. Il est conscient de ce que son point de vue influence la manière de voir de ses lecteurs :

Très bon petit tableau ; mais exemple de la difficulté de décrire et d'entendre une description. Plus on détaille, plus l'image qu'on présente à l'esprit des autres diffère de celle qui est sur la toile. D'abord l'étendue que notre imagination donne aux objets est toujours proportionnée à l'énumération des parties (Diderot 1995 : 343).

C'est en rendant compte d'une esquisse de Robert que Diderot, après avoir exprimé son désir de créer « des esquisses de descriptions » à partir « des esquisses de tableaux » (Diderot 1995 : 359), reconnaît très vite son échec :

Voilà une description fort simple, une composition qui ne l'est pas moins et dont il est toutefois très difficile de se faire une juste idée, sans l'avoir vue. Malgré l'attention de ne rien prononcer, d'être court, et vague ; d'après ce que j'ai dit, vingt artistes feraient vingt tableaux où l'on trouverait les objets que j'ai indiqués, et à peu près aux places que je leur ai marquées, sans se ressembler entre eux ni à l'esquisse de Robert (Diderot 1995 : 361).

Il avoue donc les limites de sa méthode, ce qui le mène à une réflexion sur la possibilité de créer un langage poétique. Cette reconnaissance contribue sans doute au fait qu'il puisse devenir un véritable critique, celui qui crée la langue et la méthode de la critique d'art des littérateurs et qui sera suivi par les grands critiques du XIX^e siècle tels Baudelaire ou Gautier.

En guise de conclusion, nous voudrions reprendre l'idée que Diderot réalise une promenade devant et dans les tableaux d'Hubert Robert. Nous pensons à ce propos que ses courts comptes rendus – qui ne se composent souvent que d'une seule énumération – peuvent être considérés comme des passages qui rythment cet ensemble textuel. Quand le critique d'art entre dans la toile, la description se ralentit et s'arrête : Diderot contemple, fait des réflexions et, enfin, sort de l'image. En revanche, devant d'autres tableaux, il passe vite, et ses comptes rendus se caractérisent alors par l'utilisation d'un style nominal. Lorsqu'il arrive aux esquisses, il ne perd pas son temps à faire de longues réflexions : il constate, par exemple, à propos de l'esquisse intitulée *Partie d'un temple* que « [c]'est la plus forte magie de l'art » (Diderot 1995 : 364) et entre dans l'image, mais ne consacre qu'une seule phrase à la contemplation. Malgré son échec avoué concernant sa méthode de description, il cherche à capter l'essence des esquisses : la vitesse de l'exécution allant de pair avec celle de la contemplation et de la description. Ainsi, les ruines font voyager, parfois involontairement, non seulement le critique d'art, mais également ses lecteurs. Il nous semble que ce déplacement, imaginaire, devient peut-être aussi important dans ces comptes rendus que l'objectif de Diderot de diminuer la distance entre le vu et l'écrit.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature française
szabolcs.eniko@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

AULNAS, Patrick. « Hubert Robert », [en ligne] URL : <http://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-18e-siecle/hubert-robert.html>. Consulté le 2 décembre 2017.

BARTHA-KOVÁCS, Katalin (2015). « “Paysages de rêve” au XVIII^e siècle. Vernet et Robert à la lumière de la critique d'art de Diderot », Anikó Ádám, Anikó Radvánszky et François Soulages (dir.), *L'homme qui rêve*, Paris : L'Harmattan, coll. « Eidos », p. 65-72.

CHOUILLET, Jacques (1987). « Commentaire : “La promenade Vernet” », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 2, p. 123-163.

- DIDEROT, Denis (1995). *Ruines et paysage. Salon de 1767*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Paris : Hermann.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Minuit, coll. « Critique ».
- JOBERT, Barthélemy (2008). « Diderot dans son cadre : le Salon au XVIII^e siècle », Pierre Frantz et Elisabeth Lavezzi (dir.), *Les Salons de Diderot : théorie et écriture*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », p. 15-27.
- KOVÁCS, Eszter (2008). *Le Voyage dans la pensée de Diderot: sa fonction et sa critique dans la fiction, dans le récit de voyage et dans le discours philosophique et politique*, [en ligne], Thèse de doctorat, Lieu : Université de Szeged, URL : <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1888/>. Consulté le 1^{er} décembre 2017.
- KOVÁCS, Katalin (2011). « Le langage du silence : la peinture de Chardin dans les écrits sur l'art français du XVIII^e siècle », [en ligne], *Loxias* 33, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6743>. Consulté le 1^{er} décembre 2017.
- LAVEZZI, Elisabeth (2011). « Remarques sur la peinture dans la *Lettre sur les sourds et muets* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 46, p. 71-84.
- LORENCEAU, Annette (1995). « Note », Denis Diderot, *Ruines et paysage. Salon de 1767*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Paris : Hermann, p. 34-47.
- PAVY-GUILBERT, Élise (2014). *L'image et la langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris : Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières ».
- VOGEL, Christina (1993). *Diderot : L'esthétique des « Salons »*, Berne : Peter Lang, « Publications Universitaires Européennes », série XIII : Langue et littérature française, vol. 185.