

Béatrice DIDIER

Le dialogue des arts dans les Salons de Diderot

Nous n'avons pas osé titrer « Correspondance entre les arts ». Il eût peut-être été anachronique d'en parler au sens où l'entendra Baudelaire, au sens où déjà le pressentent un certain nombre d'écrivains du premier romantisme. Et ce sera une des interrogations que nous poserons: peut-on parler de « correspondance » des arts dans les *Salons* de Diderot ? Ce questionnement s'appuiera sur la constatation de l'abondance dans ces textes de références à d'autres arts qu'à la peinture¹. Si l'on hésite à projeter des lueurs baudelairiennes sur le texte de Diderot, en revanche on le rattachera volontiers à toute une tradition du discours esthétique qui remonte à l'Antiquité et au fameux « *ut pictura poesis* » d'Horace (cf. 1767, p.732), largement développé par l'abbé Du Bos auquel Diderot fait souvent référence. Ce goût des rapprochements entre les arts n'exclut pas – nous allons le voir – le sentiment de leurs différences, mais ces rapprochements ont une valeur pédagogique et oratoire : ils permettent de mieux approcher, de mieux faire comprendre au lecteur une réalité complexe. La réflexion philosophique inspirée par le sensualisme s'interroge sur les rapports qui existent entre les divers sens. C'est grâce à ces rapprochements que peu à peu, dans la statue de Condillac, naît la faculté de penser. On sait combien Diderot s'intéressa au clavecin oculaire – l'article de l'*Encyclopédie* est marqué de l'étoile, sa signature – même si, les études d'Anne-Marie Chouillet l'ont bien montré – le fameux clavecin ne fonctionna jamais très bien ; il n'en était pas moins une intéressante tentative bien propre à exciter le don poétique de Diderot, si éclatant dans cet article.

La présence de la musique dans les *Salons* prend diverses formes. Tout d'abord Diderot rend compte d'oeuvres qui représentent les musiciens, des instruments de musique, des allégories de la musique. A vrai dire, ce n'est pas là qu'une réflexion sur le rapport de la peinture et de la musique peut se développer de la façon la plus intéressante. C'est souvent à propos de tableaux qui n'ont rien à voir avec la musique que Diderot en vient à évoquer des thèmes, des genres communs ; quand elle devient la métaphore de la peinture, la musique est alors tout autre chose qu'un simple ornement oratoire : la découverte d'analogies profondes que le texte littéraire s'efforce de cerner. Ces analogies permettent-elles au texte d'exprimer

¹ J'évoquerai les références à la musique : lors de la séance du 28 janvier 2008 du séminaire « Musique et Littérature » de l'ENS, la réflexion a été élargie vers d'autres arts. M. Franz a parlé du théâtre, et Madeleine Pinault du dessin dans les *Salons* de Diderot. Qu'ils soient remerciés de leur participation.

une véritable équivalence ? C'est sur cette dernière interrogation que nous terminerons cette brève esquisse.

Tableaux représentant des musiciens et des objets musicaux

On sait la place que tient la musique dans la société cultivée du XVIII^e siècle ; il n'est donc pas étonnant qu'on lui consacre un certain nombre de tableaux, et aussi de sculptures : bustes de Quinault, de Lully, de Rameau, par Caffieri, dans le *Salon* de 1771². Le buste de Rameau avait déjà été présenté dix ans plus tôt et avait permis à Diderot quelques pointes bien proches de celles que l'on trouve dans *Le Neveu de Rameau* : le buste est « maigre et sec » comme le modèle ; « on a très bien attrapé sa finesse affectée et son souris précieux » (1761, p. 230). Le buste de Grétry, évoqué en 1781, est une sculpture de Pajou : il est « fait avec esprit », mais Diderot y dénonce les « mêmes défauts à tous les bustes de ce maître, ils semblent travaillés d'habitude. Je n'aime pas ces rayons aux yeux » (1781, n° 228, p. 1000).

Venons-en à la peinture. Diderot n'aime pas la main faite par Duplessis dans le portrait de Gluck, mais il n'en dit pas plus (1775, p. 965). Outre les portraits de musiciens, on peut voir aussi dans les Salons la difficile représentation allégorique de la musique, ainsi dans *Les Arts suppliants* de Carle van Loo (1765, n° 3, p. 300). Dans la peinture des allégories de la musique, Diderot réclame une certaine cohérence qu'il ne trouve pas dans *Le Triomphe de Terpsichore* (1771, n° 271, p. 946), esquisse de Le Comte destinée au fronton du portail de l'hôtel que se fait construire la Guimard. S'agit-il de la Danse ou de la Musique, et si c'est plutôt la Danse, alors pourquoi cette harpe ? Et puis Terpsichore eût été mieux debout qu'assise ! Les poses des Grâces semblent bien peu naturelles...

Pour figurer la musique, plutôt que l'allégorie, mieux vaut la représentation des instruments de musique – on connaît la prédilection de Diderot, lui qui est l'auteur de beaucoup d'articles d'organologie dans l'*Encyclopédie* et s'est toujours passionné pour l'outil, et donc pour cet outil supérieur qu'est un instrument. Quand ces instruments sont peints par un maître qu'il aime, tel Chardin, son enthousiasme éclate : *Les Attributs de la musique* représentent trompe, cor de chasse, hautbois, mandore, violon, archet, pupitre et partition : « Si un être animé malfaisant était peint aussi vrai, il effraierait » (1765, n° 47, p. 347). En 1767 sont exposés *Deux tableaux représentant divers instruments de musique* : les instruments y sont déposés avec goût. L'harmonie de la composition serait-elle une figure de l'harmonie musicale ? Diderot développera ailleurs ce type de réflexion. Ici il note : « C'est là qu'on apprend comment on peut allier la vigueur avec l'harmonie. Je préfère celui où l'on voit les timbales, soit que ces objets y forment de plus grandes masses, soit que la disposition en soit plus piquante. » (1767, n° 38, p. 592)

² Cf. n° 241, 242, 243, éd. Bouquins, *Œuvres*, t. IV, p. 941.

Citons encore, pour terminer cet inventaire, quelques tableaux de genre : ainsi *Jeune homme vêtu à l'espagnole et jouant de la mandore* de Drouais le fils (1765, n° 90, p. 366), pour qui Diderot est sévère. Ces tableaux musicaux sont volontiers liés à un pittoresque exotique : *Concert espagnol* de Michel van Loo (1767, p.792) ; du même, une *Allemande jouant de la harpe* (1769, n° 3, p. 829), ou encore une *Espagnole jouant de la guitare* (1769, n° 4, p. 830). Mais ces tableaux rendent bien mal compte de ce qu'est la musique, ou du moins de la passion de la musique qui devrait animer les personnages : « les Espagnols de ce tableau n'aiment pas plus la musique que les Allemands du précédent ». (1769, p. 830) Le peintre n'est pas parvenu à rendre ce qu'est la passion de la musique.

Le Musicien champêtre de Le Prince a davantage intéressé Diderot, qui se promène dans le paysage et laisse échapper une confidence : « Je continue mon chemin, je quitte à regret le musicien parce que j'aime la musique, et que celui-ci a un air d'enthousiasme qui attache. » Le jugement d'ensemble sur Le Prince est sévère, cependant : « Je pardonne à Le Prince tout son barbouillage jaune dont je n'ai plus d'idée, en faveur de la belle tête de ce Musicien champêtre. [...] C'est l'ingénuité des champs fondue avec la verve du talent. » Le compte rendu se développe et amène Diderot à la question l'inspiration, celle du jeune musicien de la toile suscitant une réflexion sur celle du peintre et de l'artiste en général: « Qu'est-ce donc que l'inspiration? L'art de lever un pan du voile et de montrer aux hommes un coin ignoré ou plutôt oublié du monde où ils habitent. » (1767, n° 90, p. 682-84). Dans le *Concert*, également de Le Prince, exposé au même Salon, Diderot note une « composition charmante », certes, « mais pourquoi la monotonie de ces têtes ? » Toutes expriment le plaisir que procure la musique, mais ce plaisir ne devrait pas être exactement le même. Et Diderot de critiquer un « rideau vert et dur » : « secret de désaccorder toute une composition » (1767, n° 95, p. 688-689). On voit que le mot « désaccorder » est du registre musical ici : il établit discrètement un parallèle entre l'organisation du tableau et celle d'une musique.

Au total, si l'on s'en tenait aux tableaux dont la musique est le sujet, le bilan serait assez décevant. Ces tableaux ne parviennent pas à suggérer ce qui est l'essence de la musique, ni à représenter ce qui se passe dans l'esprit du musicien. Le texte littéraire alors n'a pour fonction que de dénoncer un manque, le critique n'est qu'un juge sévère. Peut-être la cause en est-elle la faible qualité de ces peintres, et le fait qu'ils ont plutôt recherché l'éclat des tissus, ou l'aspect folklorique et anecdotique. Lorsque Chardin représente des instruments de musique, sans musicien, il est plus éloquent. Meilleur aussi le tableau champêtre où une certaine simplicité du décor permet de mettre l'accent sur le visage du musicien. Alors le texte de Diderot devient plus intéressant, et s'y glissent des termes d'harmonie. Simples métaphores ? On peut y voir plus qu'une figure de style : la recherche d'un terrain commun entre littérature, musique et peinture.

Références à la musique

On trouvera peut-être quelque intérêt à de simples allusions ou anecdotes qui apparaissent, comme dans le courant d'une conversation avec le lecteur, ou dans les moments où est soulignée la présence du destinataire, et par conséquent l'épistolarité des *Salons*. A propos d'un tableau de Baudouin qui n'a rien à voir avec la musique, après avoir parlé de Desbrosses, héros du conte intitulé *Mystification*, Diderot remercie Grimm d'un paquet de partitions allemandes destinées à Angélique: « Elle est très pressée de vous rendre le témoin de ses progrès dans la science de l'harmonie » (1769, n° 67-69, p. 856). Il lui arrive aussi, dans la longue suite consacrée à Vernet, de relater une conversation à bâtons rompus où a resurgi un vieux thème : « la préférence des deux musiques », française et italienne (1767, p. 594).

L'intervention de la musique est plus révélatrice dans le compte rendu du portrait de Diderot fait par Michel van Loo, où l'écrivain est amené à faire son autoportrait, en insistant sur un aspect essentiel de sa théorie picturale : l'importance du moment choisi par le peintre. Il n'est pas satisfait par le tableau de Van Loo, il se trouve trop mignon, il a « l'air d'une vieille coquette » : c'est parce que Mme Van Loo était venue « jaser » avec lui. « Si elle s'était mise à son clavecin et qu'elle eût préludé ou chanté *Non ha ragione, ingrato, Un core abbandonato* ou quelque autre morceau du même genre, le philosophe sensible eût pris un tout autre caractère, et le portrait s'en serait ressenti » (1767, n° 8, p. 531-532). Brève esquisse d'un portrait qui aurait pu être tout autre grâce à un air d'opéra (acte I, scène 17 du *Didon* de Métastase et Sarro, 1724). La musique transforme le visage que représente le peintre du *Musicien champêtre*, ou le portrait virtuel de Diderot. Cependant dans les deux cas, il y a la constatation d'un demi-échec. On a vu que le *Musicien champêtre* ne satisfaisait pas complètement Diderot, et cet auto-portrait inspiré par la musique reste à l'état de virtualité, avec un contraste entre la précision de la référence musicale mais le vague de l'autoportrait tout juste suggéré, comme une antithèse du portrait réel exécuté par Van Loo. Le visage métamorphosé par la musique demeure du domaine de l'indicible.

Il nous faut chercher la présence de la musique bien ailleurs : elle circule d'un tableau à un autre, plus secrète, plus présente finalement que dans les tableaux que je viens d'évoquer. La communauté des arts, de leurs thèmes, des divers genres permet une circulation constante de l'un à l'autre, même si la référence musicale n'est pas toujours explicite. Quand Diderot rend compte d'*Orphée descendu aux Enfers pour demander Eurydice*, plus encore qu'une description du tableau, Diderot nous livre un décor d'opéra. Mais en 1763, de quel *Orphée* s'agit-il ? Si Monteverdi est mal connu alors, et Gluck pas encore, il y eut de nombreux opéras sur ce thème spécifiquement musical. Là encore, Diderot se montre insatisfait : « son Orphée est plus froid qu'un ménestrier de village qui suit la noce pour un écu. » La musique de ce tableau réside ailleurs : « N'est-ce pas assez que dans l'harmonie générale, dans la distribution des

groupes, dans la liaison des parties de la composition on reconnaisse un grand maître ? » (1763, n° 3, p. 241).

Plus explicite, la référence à l'opéra dans le compte rendu d'*Angélique et Médor* de Boucher. Insatisfaction de Diderot qui n'aime pas Boucher, mais chez qui le souvenir de l'opéra de Quinault-Lully, *Roland furieux*, permet d'imaginer ce qui n'est pas peint : Médor « porte sa main vers le tronc d'un arbre sur lequel il écrit apparemment les deux vers de Quinault, ces deux vers que Lulli a si bien mis en musique, et qui donnent lieu à toute la bonté d'âme de Roland de se montrer et de me faire pleurer quand les autres rient : "Angélique engage son coeur, Médor en est vainqueur" » (Acte IV, sc. 2). Lorsque Diderot refait le tableau de Lagrenée, *Renard et Armide*, il dresse aussi un décor d'opéra (1767, n° 27, p. 567). C'est un opéra sacré qu' imagine encore Diderot – songe-t-il à Montéclair ? – lorsqu'il refait *Le Sacrifice de Jephthé* du même Lagrenée qui décidément ne le satisfait pas. Est-il abusif de voir dans ces textes la présence d'un opéra réel dont il se souvient, ou s'agit-il d'un opéra imaginaire qu'il invente, s'il n'y a pas de référence explicite ? On pourrait justifier cette suggestion en rapprochant ces textes du *Troisième Entretien sur le fils naturel* où Diderot compose un opéra imaginaire sur le drame d'Iphigénie, en précisant même la musique du grand air de Clytemnestre. Plus le tableau est médiocre, plus la verve de Diderot peut se développer. Ainsi pour *Le Devin de village* de Briard (1765, n° 131, p. 396).

La réflexion de Diderot est d'autant plus interdisciplinaire qu'entre musique, peinture et littérature, il existe non seulement un réseau de thèmes communs, mais aussi une communauté de genres; le madrigal pourrait exister en peinture, du moins si le peintre avait assez de sensibilité pour traiter *La Première offrande à l'Amour*; Boucher fait des pastorales, mais « cet homme a tout, excepté la vérité » (1761, p. 204-205). « Ne me tirerai-je jamais de ces maudites pastorales ? » (1765, n° 14, p. 315). La *pastorale russe* de Le Prince au contraire enchante Diderot ; il la voit, il l'entend : guitare, chalumeau, balalaïka y sont représentés, et comme souvent lorsqu'il est satisfait, il éprouve le plaisir d'entrer dans le tableau, de devenir un acteur de ce qui pourrait être un opéra-comique³ : « Quand il aura cessé de jouer et que le vieillard remettra ses doigts sur sa *balalaye*, j'irai m'asseoir à côté du jeune garçon, et lorsque la nuit s'approchera, nous reconduirons tous les trois ensemble le bon vieillard » (1765, n° 144, p. 407). Quand le tableau s'anime, il devient oeuvre dramatique, sans qu'il soit toujours possible de savoir s'il s'agit de théâtre ou d'opéra.

Les *Salons* sont le lieu où Diderot mène une réflexion esthétique générale, qui par conséquent englobe tous les arts. Ainsi les pages sur la "manière", « vice commun à tous les beaux-arts » : « Je ne cite ici que des peintres ; mais la manière a lieu dans tous les genres, en sculpture, en musique, en littérature ». « Il y a une manière nationale dont il est difficile de se départir », et cela est vrai aussi en musique – on sait combien les discussions musicales du

³ On sait que Diderot a composé un livret pour un opéra-comique.

XVIII^e siècle ont été marquées par ces oppositions nationales. Comme nous y invite explicitement Diderot, tout ce chapitre sur la manière doit aussi s'entendre pour la musique.

Des éléments dont la valeur musicale est particulièrement sensible s'introduisent à bon droit dans la critique picturale. Ainsi le silence qui n'est pas uniquement une notion musicale, certes, mais dont la musique fait grand usage et que Diderot apprécie autant dans la contemplation de la voûte du firmament que dans l'oeuvre d'art. Or Boucher est « le plus mortel ennemi du silence que je connaisse » (1765, p. 309). Ont plus encore de connotations musicales, les notions d'harmonie, de rythme, de dissonance. Dans un tableau, il doit y avoir une harmonie entre les diverses parties, sinon l'effet est gâté. Ainsi dans le tableau de Carle Van Loo, *Saint Thomas inspiré du Saint-Esprit*, « rien n'est mal, ni le saint, ni les livres, ni les chaises, ni le pupitre, mais tout est discordant » (1763, n° 50, p. 263). Pour montrer la différence entre Challe et Chardin, Diderot recourt à tout ce réseau de termes musicaux. *Hector reprochant à Paris sa lâcheté* est l'objet d'une critique sévère: « Et puis ni pieds ni mains dessinés ; des têtes plus ignobles ! Le tout un modèle de dissonance et d'enharmoine à proposer aux élèves. Nulle unité d'intérêt » (1765, p. 345). Les mots de "dissonance" et "d'enharmoine" sont employés dans un sens négatif – ce qui n'est pas le cas dans tous les textes de Diderot, mais qui est évident ici, par opposition à l'éloge de Chardin qui suit : « 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 ! » (1765, p. 345).

Les notions de rythme et d'accent permettent des rapprochements entre musique et poésie qui interfèrent souvent dans cette réflexion sur la peinture. A propos d'un tableau de Louthembourg, après avoir rappelé le vers d'Horace, Diderot s'interroge : « Qu'est-ce que le rythme ? » et en vient à cette définition : « C'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix. » Ce n'est pas la science des vers, c'est la Nature « et nature seule qui dicte la véritable harmonie d'une période entière, d'un certain nombre de vers ». Et de citer alors les vers de Quinault dans l' *Armide* de Lully (II, 4), tandis que pour représenter ce que peut dicter la Nature et non la seule technique, l'écrivain évoque un tableau à la fois pictural et sonore : « Frapper mes yeux et mon oreille, porter à mon imagination, par le seul prestige de sons, le fracas d'un torrent qui se précipite, ses eaux gonflées, la plaine submergée, son mouvement majestueux et sa chute dans le gouffre profond. »

Le rapport entre le chant et l'harmonie intervient dans l'analyse des rapports qui devraient exister entre les diverses parties d'un tableau. A propos du tableau de Renou, *Jésus-Christ à l'âge de douze ans conversant avec les docteurs de la Loi*, Diderot s'écrie : « Jugez d'un chant sous lequel l'harmonie serait raboteuse et dure, d'un tableau qui pêche par l'accord des couleurs et l'entente des ombres et des lumières » (1767, n° 172, p. 778). Lorsqu'il définit dans ce même salon, le concept de « grand goût », peinture, poésie, musique convergent dans la même définition : « Un trait seul, un grand trait, abandonnez tout le reste à mon imagination :

voilà le vrai goût, voilà le grand goût. » Et de citer Ovide : « Voilà le prestige du rythme et de l'harmonie » (p.780).

Le sixième « site », dans le *Salon* de 1767, ne constitue pas une digression par rapport à la peinture de Vernet, et de ses paysages, lorsque Diderot aborde la question de l'accent dans la langue, comme dans la musique, l'accent qui est le cri de la nature. « Quoique cette langue d'accents soit infinie, elle s'entend. C'est la langue de la nature. C'est le modèle du musicien. C'est la source vraie du grand symphoniste. Je ne sais quel auteur a dit : *Musices seminarum accentus* – C'est Capella – Jamais aussi vous n'avez entendu chanter le même air à peu près de la même manière par deux chanteurs. Cependant et les paroles et le chant, et la mesure, et le ton, autant d'entraves données, semblaient devoir concourir à fortifier l'identité de l'effet. Il arrive cependant tout le contraire » (1767, p. 624). Un même paysage sera peint de façons différentes ; et le même tableau sera vu de façon différente par divers spectateurs, et par le même spectateur à des moments différents. C'est encore une métaphore musicale, celle de l'instrument qui exprime cette diversité à partir d'une analyse d'un tableau de Lagrenée : « Nous n'avons aucun la même dose de sensibilité. Nous nous servons tous à notre manière d'un instrument vicieux en lui-même, l'idiome qui rend toujours trop ou trop peu, et nous adressons les sons de cet instrument à cent auditeurs qui écoutent, entendent, pensent et sentent diversement. » (1767, p. 553)

La spécificité de la musique

L'usage d'un vocabulaire musical, l'emploi de la musique comme métaphore d'autres arts, en particulier de la peinture, dépasse donc la simple figure de style et relève d'une théorie esthétique générale dont les principes sont fortement exprimés dans les *Salons* : esthétique fort bien étudiée, en particulier par Jacques Chouillet, et sur laquelle je ne voudrais pas revenir ici.

Qu'il y ait la possibilité pour Diderot de définir une esthétique générale qui englobe aussi bien la poésie, le théâtre, la sculpture, la peinture, la musique, et dont les principes sont vigoureusement formulés à propos de tel ou tel tableau, n'implique pas cependant qu'il ne soit fortement conscient de la spécificité de chaque art : c'est l'affirmation de cette spécificité que l'on peut lire aussi, à travers tant de pages des *Salons* où s'opèrent des rapprochements.

Et d'abord le sensualisme affirmé à plusieurs reprises n'implique pas une égalité de valeur entre toutes les sensations. « Il n'y a de réel que nos sensations » : la façon dont est avancée cette proposition dans le *Salon* de 1765 doit retenir l'attention. C'est à propos d'un tableau de Chardin : « S'il est vrai, comme le disent les philosophes, qu'il n'y a de réel que nos sensations, que ni le vide de l'espace, ni la solidité même des corps n'ait peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons, qu'ils m'apprennent ces philosophes quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux, entre le Créateur et toi. » (1765, Chardin, p. 345). L'égalité affirmée entre la sensation donnée par l'œuvre d'art et celle issue du monde matériel

permet d'affirmer que l'artiste est vraiment un créateur. Dès lors, cependant toutes les sensations ne sont pas équivalentes. Il existe des "sensations simples" et des "sensations composées". Ce sont ces sensations composées qui relèvent de l'art. « Il n'y a de beau que les objets de la vue et de l'ouïe », car ces sensations s'accompagnent d'un élément "moral", entendu dans l'acception la plus large : « Ecartez du son toute idée accessoire et morale, et vous lui ôterez la beauté. Arrêtez à la surface de l'oeil une image, que l'impression n'en passe ni à l'esprit ni au coeur, et elle n'aura rien de beau » (1767, Vernet, 4^e site, p. 607-608).

De là, Diderot passe à la question de l'imitation : comment se fait-il que nous éprouvions du plaisir à voir un tableau ou à entendre un opéra qui retracera une catastrophe, alors que cette catastrophe dans la réalité nous ferait horreur ? « Nous aimons mieux voir sur scène (et il faut comprendre par là aussi bien le théâtre que l'opéra) l'homme de bien souffrant que le méchant puni, et sur le théâtre du monde, au contraire, le méchant puni que l'homme de bien souffrant » (p. 609). C'est que notre "moi" s'exalte à cette compassion facile pour le personnage. « Nous allons au théâtre chercher de nous-même une estime que nous ne méritons pas » (p.609).

Diderot reste fidèle au principe classique de l'imitation, mais on voit combien il affine ce principe, puisque finalement l'art sera d'autant plus sublime qu'il imitera ce que nous ne voudrions pas voir ni entendre dans la nature. Il maintient également une hiérarchie entre les sensations où – et cela encore ne s'écarte pas de la tradition – seules les sensations visuelles et auditives donnent lieu à l'oeuvre d'art, difficile certes : « Que ces arts qui ont pour objet d'imiter la nature soit avec le discours comme l'éloquence et la poésie, soit avec les sons comme la musique, soit avec les couleurs et le pinceau comme la peinture, soit avec le crayon comme le dessin, soit avec l'ébauchoir et la terre molle comme la sculpture, le burin, la pierre et les métaux comme la gravure, le touret comme la gravure en pierres fines, les poinçons, le matoir et l'échoppe comme la ciselure, sont des arts longs, pénibles et difficiles ! » (1765, p. 291-292).

Si donc Diderot ne s'écarte pas de la doxa classique en donnant une place privilégiée aux beaux-arts, à la littérature et à la musique, donc aux sensations visuelles et auditives, s'il reprend, en l'assouplissant, la théorie de l'art imitant la nature, il s'écarte cependant de toute une tradition qui mettait la peinture au-dessus de la musique, parce que la peinture semblait pouvoir mieux que la musique imiter la nature. La musique est pour lui « le plus puissant des arts », parce que la subjectivité – ce qui relève du "coeur" – chez l'auditeur y est encore plus puissant que dans les autres arts. On voit Diderot s'écarter progressivement du principe de l'imitation, au profit de celui de l'expression qui dominera dans l'esthétique romantique. La peinture n'échappe pas à cette orientation de sa pensée esthétique vers la subjectivité et l'on connaît le beau principe énoncé dans les *Pensées détachées sur la peinture* : « Eclaircissez vos objets selon votre soleil qui n'est pas celui de la nature » (p. 1023). Cependant la musique se prête

encore davantage à cette primauté de la subjectivité : « Plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. »

C'est dire que – contrairement là aussi au discours tenu en son temps – Diderot donne la préférence à la musique instrumentale sur la musique vocale où le sens est délimité par les paroles ; cette supériorité de la musique instrumentale lui semble comparable, pour la même raison, à la supériorité de l'esquisse sur le tableau fini. C'est à propos d'une esquisse de Greuze (*La Mère bien aimée*) qu'il développe ce principe qui concerne aussi bien la création que la réception de l'œuvre : « Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas ; c'est le moment de chaleur de l'artiste, de la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile [...]. Plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. Il faut entendre dans la musique vocale ce qu'elle exprime. Je fais dire à une symphonie bien faite presque ce qu'il me plaît, et comme je sais mieux que personne la manière de m'affecter par l'expérience que j'ai de mon propre cœur, il est rare que l'expression que je donne aux sons, analogue à ma situation actuelle, sérieuse, tendre ou gaie, ne me touche plus qu'une autre qui serait moins à mon choix. Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau : je vois dans le tableau une chose prononcée ; combien dans l'esquisse y supposai-je de choses qui y sont à peine annoncées » (1765, n° 123, p. 388).

Primauté de la musique, donc, et même de la musique "pure". Cette primauté, Diderot l'affirme aussi dans le *Salon* de 1763, à partir d'une réflexion sur la dissonance, et sur la question des harmoniques. Quand nous entendons un son, nous entendons aussi une série d'harmoniques qui sont dissonants ; le peintre a lui aussi à résoudre le problème de la dissonance entre des couleurs qui ne s'accordent pas ; il y a certaines dissonances qu'il ne pourra « sauver », c'est-à-dire « résoudre » dans le vocabulaire de l'époque. Le musicien y parvient mieux que le peintre, parce que « le musicien vous envoie les sons mêmes et que ce que le peintre broie sur sa palette, ce n'est pas de la chair, du sang, de la laine, la lumière du soleil, l'air de l'atmosphère, mais des terres, des suc de plantes, des os calcinés, des pierres broyées, des chaux métalliques. De là l'impossibilité de rendre les reflets imperceptibles des objets les uns sur les autres [...]. De là la palette particulière, un faire, une technique propre à chaque peintre » (1763, n° 43, p. 259).

Diderot affirme ainsi la spécificité de chaque artiste, la spécificité de chaque art, même si, comme on vient de le montrer le parallèle, les comparaisons abondent ; il affirme la spécificité des dons de chaque artiste : « Parcourez toutes les fonctions de la vie, toutes les sciences, tous les arts, la danse, la musique, la lutte, la course et vous reconnaîtrez dans les organes une aptitude propre à ces fonctions » (1767, n° 134, p.753). Cela dit, il existe pourtant une sorte de "morale esthétique" générale qui permet à Diderot d'écrire : « Il en est de la peinture ainsi que de la musique. Vous possédez les règles de la composition ; vous connaissez tous les accords et leurs renversements ; les modulations s'enchaînent à votre gré sous vos

doigts ; vous avez l'art de lier, de rapprocher les cordes les plus disparates ; vous produisez, quand il vous plaît, les effets d'harmonie les plus rares et les plus piquants ; c'est beaucoup. Mais ces chants terribles ou voluptueux qui au moment même qu'ils étonnent ou charment mon oreille portent au fond de mon coeur l'amour ou la terreur, dissolvent mes sens ou secouent mes entrailles, les savez-vous trouver ? Qu'est-ce que le plus beau faire sans idée ? Le mérite d'un peintre. Qu'est-ce qu'une belle idée sans le faire ? Le mérite d'un poète. Ayez d'abord la pensée ; et vous aurez le style après. » (1767, n° 155, p. 766). Texte par lui-même très révélateur de la difficulté de la comparaison entre les arts puisqu'il part de l'affirmation d'une équivalence entre peinture et musique – dans les deux cas il ne suffit pas d'avoir une technique – pour aboutir à une distinction entre le peintre et le poète ; pour enfin revenir à un principe général qui pourrait concerner le peintre, le poète et le musicien.

Les *Salons* contiennent suffisamment de textes sur la musique pour nous faire regretter que Diderot n'ait pas laissé pour cet art, qu'il mettait au premier plan, un ouvrage qui ait l'ampleur des textes qu'il a consacrés à la peinture ; on se prend à rêver à ce que contenaient ces notes qu'il dit avoir passées au musicologue anglais Burney, et qui peut-être en y adjoignant les passages sur la musique que contiennent les *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, les articles de l'*Encyclopédie* auraient pu constituer un livre. Peut-être aussi sa réflexion sur la musique atteint-elle une complexité qui s'exprime plus aisément dans la liberté de la fiction et du dialogue, tel *Le Neveu de Rameau*. Pour en rester aux *Salons* et à la place qu'y tient la musique, on y sent une tension entre le goût de la comparaison *ut musica pictura, ut pictura musica*, et le sentiment de la spécificité, de l'irréductibilité de chaque art.

Notre séminaire "musique et littérature" est amené à poser souvent la question : comment dire la musique dans un texte littéraire ? Ici la question gagne encore en complexité : comment dire la musique dans un texte littéraire qui traite de la peinture, et même très précisément, puisqu'il s'agit de rendre compte de tableaux présentés dans des salons d'exposition. On ne se contentera pas d'évoquer le goût de Diderot pour la digression, pour le dialogue en liberté – et plusieurs des *Salons* font place à des dialogues, ainsi avec l'abbé Gallieni. Mais il faut en venir au coeur du problème : comment dire la musique ? la peinture est-elle alors utilisée comme une sorte de relais, ou bien sa présence accroît-elle encore la difficulté ? En quoi cette présence de la musique sert-elle la peinture ?

Diderot use peu de termes techniques, mais ne les exclut pas non plus, ainsi dans la page sur les dissonances que nous venons de citer : « L'art du musicien qui, en touchant sur l'orgue l'accord parfait d'ut, porte à votre oreille les dissonantes *ut, mi, sol, ut, sol#, si, ré, ut..* » Mais il sait bien que ce n'est pas ainsi qu'il fera entendre la musique à son lecteur qui peut-être ne connaît pas les notes ; c'est davantage en faisant appel à son imagination, en quelque sorte au second degré : déjà si la musique est le plus puissant des arts, c'est parce qu'elle sollicite toute l'imagination de l'auditeur ; mais ici il s'agira de solliciter l'imagination du lecteur ou la

mémoire qu'il peut avoir de l'ébranlement de son imagination dans l'expérience musicale. Cet ébranlement de l'imagination va se produire par des moyens extra-musicaux, le rythme oratoire de la phrase de Diderot, ou l'appel à la vue du tableau. Comment parvenir à conserver cette émotion de l'imagination chez l'écrivain et chez son lecteur? « En littérature comme en peinture ce n'est pas une petite affaire que de savoir conserver son esquisse » (1767, n° 120, p. 734). Le secret serait donc de savoir "conserver l'esquisse", c'est-à-dire ce feu premier.

Le rapprochement musique-peinture par un écrivain amène une réflexion sur le rapport musique et littérature qui ont en commun cette recherche de l'accent, du rythme : « ce n'est pas à l'oreille seulement, c'est à l'âme d'où elle est émanée que la véritable harmonie s'adresse ». Harmonie de la musique, harmonie de la phrase de Diderot : c'est la peinture qui est le point de départ de cette réflexion, ici un tableau de Louthembourg avec comme exergue "*Ut pictura poesis*". La poésie au sens large, qui englobe aussi bien un texte de prose bien rythmé, serait donc le lien véritable entre la peinture et la musique ; c'est grâce aux mots de Diderot que s'établit une correspondance qui ne peut jamais être une exacte traduction (cf. 1763, p. 259).

En quoi cet appel à la musique constitue-t-il un enrichissement de l'analyse du tableau ? « La nature des sons augmente ou affaiblit l'image, leur quantité la resserre ou l'étend. Quelle n'est point la puissance du rythme, de l'harmonie et des sons ! » (1767, n° 172, p. 781). Si dans ce texte il s'agit de l'image poétique chez Ovide, on peut cependant lui donner une portée plus vaste : la magie des sons de la prose comme de la musique contribue à donner à la description du tableau, à l'*ekphrasis* auquel l'écrivain se livre, une force neuve, susceptible de ranimer le "feu" de l'esquisse.