

## Délibérer avec soi-même : la théâtralisation du jugement critique dans les *Salons* de Diderot

Nadège LANGBOUR  
Université de Rouen-Normandie  
CÉRÉdI – EA 3229

De 1759 à 1781, Diderot répond à la requête de Grimm qui lui demande de rédiger, pour la *Correspondance littéraire*, des comptes rendus des expositions de peintures et de sculptures qui se tiennent tous les deux ans au Salon Carré du Louvre. Contrairement à ce qu'on pense généralement, Diderot n'est pas le premier écrivain à s'être prêté à l'exercice de la critique d'art. Des hommes comme Lafont de Saint-Yenne ou Baillet de Saint-Julien ont tenté l'aventure avant lui. Mais eux n'ont pas persévéré dans cette voie. Et pour cause : les membres de l'Académie de peinture et de sculpture ne leur reconnaissent aucune légitimité et condamnent par conséquent les écrits de ces amateurs. Ainsi, Lafont de Saint-Yenne n'écrit que deux textes sur les expositions de peintures<sup>1</sup> tandis que Baillet de Saint-Julien, lui, n'en publie que trois<sup>2</sup>. Il n'en est pas de même pour Diderot qui a consacré vingt ans de sa vie à l'écriture des *Salons*, c'est-à-dire autant qu'il en a consacré à la direction de l'*Encyclopédie*. Il écrit au total neuf *Salons* et deux essais théoriques sur les beaux-arts pour la *Correspondance littéraire* de Grimm. Diderot se montre en effet très prolixe quand il écrit sur la peinture. Dans le *Salon de 1769*, il met d'ailleurs Grimm en garde contre ce travers : « Prenez-y garde, c'est vous qui me rengagez. On ne sait jamais avec les têtes comme la mienne ce que la question la plus stérile peut amener ; d'abord une ligne, puis une autre, une page, deux pages, un livre<sup>3</sup>. » Or, cette prolixité comporte un écueil majeur : la monotonie. La succession de descriptions de tableaux risque de plonger dans l'ennui l'écrivain et son lecteur. Diderot a conscience de ce problème dont il fait part à Grimm dans le *Salon de 1765* :

Permettez que je rompe un peu la monotonie de ces descriptions et l'ennui de ces mots parasites, heurté, empâté, vrai, naturel, bien colorié, bien éclairé, chaudement fait, froid, dur, sec, moelleux, que vous avez tant entendus, sans ce que vous les entendrez encore, par quelque écart qui nous délasse<sup>4</sup>.

Ces écarts qui vont insuffler une énergie nouvelle à son propos sont tantôt des digressions comme des contes ou des anecdotes, tantôt des écarts stylistiques. Le

---

<sup>1</sup> *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747) et *L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la Ville de Paris* (1749).

<sup>2</sup> *Réflexions sur quelques circonstances présentes contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux au Louvre cette année 1748* (1748), *Lettre à M. Ch. \*\*\* [Chardin] sur les caractères en peinture* (1753) et *La Peinture, ode à Milord Telliab, traduite de l'anglais par M. \*\*\**, un des auteurs de l'*Encyclopédie* (1753).

<sup>3</sup> *Salon de 1769*, Paris, Hermann, 1995, p. 113-114.

<sup>4</sup> *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 125.

salonnier abandonne alors l'écriture descriptive pour adopter une écriture romanesque ou dramatique.

Le recours à l'écriture théâtrale présente plusieurs intérêts pour Diderot. Il permet tout d'abord d'animer les scènes peintes en donnant la parole aux figures représentées sur les toiles. Mais il permet surtout de mettre en scène l'analyse des œuvres d'art. L'emploi de l'écriture dialoguée propre au théâtre offre en effet la possibilité de confronter, de façon naturelle, différentes opinions sur une œuvre, en donnant la parole à deux personnages qui défendent des points de vue antithétiques, puisque l'un défend les beautés visibles de l'œuvre d'art tandis que l'autre en souligne les défauts. Par là même, la théâtralisation du jugement critique proposée par Diderot met en scène la démarche délibérative qui consiste à présenter des arguments contraires avant de prendre une décision.

### **La théâtralisation du jugement critique : l'anatomie des mécanismes de l'évaluation**

Selon Diderot, la démarche délibérative qui sous-tend l'évaluation d'une œuvre d'art par l'homme de goût est rarement explicitée, même dans l'esprit de l'amateur. L'homme de goût juge d'« instinct » un tableau ou une sculpture, en se laissant guider par « le tact », comme l'explique notre auteur dans le *Salon de 1767* :

[le tact] c'est une habitude de juger sûrement préparée par des qualités naturelles et fondée sur des phénomènes et des expériences dont la mémoire ne nous est pas présente. Si les phénomènes nous étaient présents, nous pourrions sur-le-champ rendre compte de notre jugement, et nous aurions la science. La mémoire des expériences et des phénomènes ne nous étant pas présente, nous n'en jugeons pas moins sûrement, nous en jugeons même plus promptement, nous ignorons ce qui nous détermine, et nous avons ce qu'on appelle tact, instinct, esprit de la chose, goût naturel<sup>5</sup>.

Le jugement repose donc sur un fonctionnement complexe de l'esprit qui opère la confrontation des différentes idées de façon simultanée, de sorte qu'il est difficile de rendre compte par le discours des mécanismes de l'évaluation. Dans sa *Lettre sur les Sourds et Muets*, Diderot souligne déjà ce hiatus entre le fonctionnement de la pensée et sa traduction par le langage. Il remarque en effet :

La sensation n'a point dans l'âme ce développement successif du discours ; et si elle pouvait commander à vingt bouches, chaque bouche disant son mot, toutes les idées précédentes seraient rendues à la fois<sup>6</sup>.

Ainsi, pour rendre compte des processus d'évaluation de l'œuvre d'art, l'amateur devrait posséder plusieurs bouches, plusieurs voix, chacune énonçant un pan de la pensée qui a permis au connaisseur de formuler son jugement critique sur l'œuvre. Or, la théâtralisation du jugement critique dans les *Salons* permet précisément de mettre en scène cette polyphonie, offrant par là même une mise en lumière des mécanismes du jugement qui sont normalement sous-jacents dans toute critique.

### **La polyphonie au cœur de la démarche délibérative du critique d'art**

Dans le *Salon de 1769*, par exemple, Diderot emploie cette polyphonie pour évaluer un tableau de Boucher représentant une *Caravane*. Diderot n'a jamais manifesté d'inclination pour les œuvres de Boucher. Depuis qu'il consacre sa plume aux comptes

<sup>5</sup> *Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 414-415.

<sup>6</sup> *Lettre sur les Sourds et Muets*, Paris, Garnier Flammarion, 2000, p. 109.

rendus des expositions de peintures, le salonnier dénonce la « fausseté » et le « romanesque » des tableaux de ce peintre. Pourtant, en 1769, Diderot semble se radoucir. Alors même que le style de Boucher est passé de mode et que ses contemporains fustigent « la petite manière » du peintre, Diderot, lui, concède encore à l'artiste des qualités incontestables. Tirailé entre la reconnaissance de ces qualités et son goût qui le détourne naturellement de Boucher, Diderot s'amuse alors à mettre en scène deux voix qui vont incarner ses avis antithétiques, comme il l'annonce d'ailleurs à Grimm, son commanditaire et premier lecteur :

Si mon ami trouve quelqu'un qui lui dise que la *Caravane* de Boucher était un des meilleurs tableaux du Salon, qu'il ne le contredise pas ; s'il trouve quelqu'un qui lui dise que la *Caravane* de Boucher était un des plus mauvais tableaux du Salon, qu'il le contredise encore moins. Je vais, pour vous amuser, vous mettre ces deux personnages en scène<sup>7</sup>.

Un long dialogue entre les deux voix suit immédiatement cette annonce. C'est le défenseur de l'œuvre de Boucher qui ouvre le débat mais, très vite, il se voit contraint de concéder à son adversaire que le tableau qu'il loue comporte des défauts de couleur, de perspective et de proportion :

Disputez-vous au tableau de Boucher les qualités que je lui trouve ? – Non ; mais y trouvez-vous de la couleur ? – Non ; il est faible et monotone. – Et l'illusion ? – Il n'y en a point. – Et la magie qui donne de la profondeur à la toile, qui avance et recule les objets, qui les distribue sur différents plans, qui met de l'intervalle entre les plans, qui fait circuler l'air entre les figures ? – D'accord, elle y manque ; c'est une boîte mince où la *Caravane* est renfermée, pressée, étouffée. – Et la perspective qui donne à tout sa dégradation réelle ? – Il n'y en a point. – Et ces figures placées derrière cet âne, au troisième plan, qu'en pensez-vous ? – Qu'elles sont trop fortes. – Et de cet homme qui court sur le devant ? – Qu'il est trop petit pour le lieu qu'il occupe. – Et de la figure principale ? – Laquelle ? Cette femme assise sur son cheval ? – Précisément. – Que, quoique sa chemise soit un peu ample, elle est bien ajustée, bien coiffée, que sa tête est d'un caractère agréable, et qu'on ne peut sans humeur refuser le même éloge à celles qui l'entourent sur le fond<sup>8</sup>.

En mettant ainsi en parallèle les éléments qui permettent d'apprécier la *Caravane* de Boucher et ceux qui justifient qu'on se détourne de l'œuvre, Diderot adopte une véritable démarche délibérative qui va lui permettre, en fin de compte, de prononcer un jugement critique sur le tableau. Il conclut en effet son dialogue en s'écriant : « cela est mauvais<sup>9</sup> » car en dépit des beautés et de la chaleur des caractères, ce tableau laisse le spectateur froid. Il ne l'émeut pas<sup>10</sup>.

Dans le *Salon de 1767*, la même forme dialoguée permet à Diderot de délibérer avant de se prononcer sur deux allégories peintes par Michel Van Loo. Si notre salonnier emploie cette fois la forme du dialogue, c'est peut-être parce qu'il se défie de l'affection qu'il porte au peintre et qui pourrait fausser son jugement. Il reconnaît en effet dans ce même *Salon* : « J'aime Michel ; mais j'aime encore mieux la vérité<sup>11</sup>. » Or, pour Diderot, allégorie et vérité sont souvent incompatibles. De ce fait, le critique d'art se trouve dans l'expectative lorsqu'il doit rendre compte des allégories de la Peinture et de la Sculpture réalisées par le peintre. Le recours à la forme dialoguée va lui permettre de clarifier ses arguments et de se prononcer sur ces œuvres.

<sup>7</sup> *Salon de 1769*, éd. citée, p. 19.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>10</sup> « Mais quel cas voulez-vous que je fasse d'une chaleur qui me laisse froid ? Qu'est-ce que tout cela dit à mon cœur, à mon esprit ? Dans cet amas d'incidents où est celui qui m'attache, me pique, m'émeuve, m'intéresse ? », *ibid.*, p. 20.

<sup>11</sup> *Salon de 1767*, éd. citée, p. 81.

Prenons l'exemple de la *Sculpture*. Pour symboliser cet art, Van Loo a représenté une jeune femme « coiffée à la romaine » dont l'un des bras est appuyé sur la hanche tandis que l'autre est « posé sur la selle à modeler, l'ébauchoir à la main<sup>12</sup> ». La question que soulève Diderot est de savoir s'il suffit de mettre les accessoires propres à un art dans les mains d'une figure pour en faire l'allégorie de cet art. Par le biais d'un dialogue, Diderot met en balance les qualités et les défauts de l'œuvre, ce qui l'aide en définitive à prononcer un jugement et à condamner le tableau du peintre même si, de prime abord, ce sont ses qualités qui sont mises en évidence dans le dialogue délibératif :

Mais elle impose. – D'accord. – Mais ce bras retourné et ce poignet appuyé sur la hanche donne de la noblesse et marque le repos. – Donne de la noblesse, si vous voulez. Marque le repos, certainement. – Mais cent fois le jour, l'artiste prend cette position, soit que la lassitude suspende son travail, soit qu'il s'en éloigne pour en juger l'effet. – Ce que vous dites, je l'ai vu. Que s'ensuit-il ? En est-il moins vrai que tout symbole doit avoir un caractère propre et distinctif<sup>13</sup> ?

Au terme de cette délibération sur les allégories de Van Loo, Diderot en conclut que le peintre a manqué son sujet. Sa *Peinture* et sa *Sculpture* seraient de beaux petits tableaux de genre représentant des jeunes femmes qui se consacraient aux beaux-arts. En revanche, ce ne sont en aucun cas des allégories incarnant l'essence même de ces arts car il manque à chacune des figures « une expression de génie, une physionomie unique, originale et d'état, l'image énergique et forte d'une qualité individuelle<sup>14</sup> ».

À plusieurs reprises dans les *Salons*<sup>15</sup>, Diderot utilise donc l'écriture dialoguée pour évaluer les tableaux qui le laissent parfois perplexe. Cela constitue la première étape de la théâtralisation du jugement critique qui trouve son aboutissement dans une véritable écriture dramatique dont le *Salon de 1775* constitue le meilleur exemple. Ce *Salon* est en effet écrit comme une véritable pièce de théâtre mettant en scène deux personnages : Diderot et Saint-Quentin<sup>16</sup>.

Diderot a souvent signalé dans ses *Salons* l'intérêt qu'il y a à visiter les expositions du Salon Carré en compagnie d'un peintre car celui-ci peut notamment expliquer à l'amateur les qualités ou les défauts techniques des toiles exposées. Il note par exemple dans le *Salon de 1765* qu'

il faudrait être accompagné d'un artiste habile et véridique qui nous laisserait voir et dire tout à notre aise et qui nous cognerait de temps en temps le nez sur les belles choses que nous aurions dédaignées et sur les mauvaises qui nous auraient extasiés<sup>17</sup>.

Après avoir évoqué ses discussions avec Chardin et Naigeon dans les *Salons de 1765* et *1767*, Diderot se met donc en scène avec Saint-Quentin dans le *Salon de 1775*. Saint-Quentin a été un élève de Boucher. En 1775, à l'âge de 37 ans, il a déjà tenté plusieurs fois d'être agréé par l'Académie, mais sans succès<sup>18</sup>. De ce fait, le

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 78-79.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>15</sup> Voir aussi *Salon de 1767*, éd. citée, p. 291-292.

<sup>16</sup> Roger Lewinter a très justement souligné l'intérêt de la théâtralisation de la critique d'art dans le *Salon de 1775* : « seule la forme choisie, exclusivement théâtrale, est intéressante : elle signale le regain d'actualité de cette forme littéraire pour Diderot, qui vient de donner, en novembre 1775, à la *Correspondance littéraire*, le *Plan d'un divertissement domestique* », dans Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, Club du Livre Français, 1969-1973, t. 11, p. 877.

<sup>17</sup> *Salon de 1765*, éd. citée, p. 151.

<sup>18</sup> « J'avais été précédé par un jeune homme fougueux, jetant sur tout un coup d'œil rapide et sévère, et très résolu de ne rien approuver. À parler franchement, il en avait quelques raisons : il était récemment de retour de Rome ; il avait présenté à l'Académie successivement trois ou quatre tableaux d'agrément et ils

peintre en éprouve une certaine amertume que Diderot va utiliser dans son *Salon* pour lui faire dire des critiques acerbes et sévères sur les tableaux exposés. À l'instar du *Neveu de Rameau* dans lequel le dialogue théâtralisé entre « LUI » et « MOI » permet de confronter les propos cyniques du Neveu aux propos plus nuancés de Diderot-personnage, le *Salon de 1775* propose un dialogue entre un Saint-Quentin violent et sévère qui fustige les défauts des toiles et un Diderot qui tente de tempérer et de contredire ces remarques. Ce faisant, cette confrontation de points de vue antithétiques relève d'une démarche délibérative et argumentative qui permet de juger les œuvres d'art.

Dès les premières lignes du *Salon*, la portée argumentative du dialogue théâtral est explicitement revendiquée. Après une longue didascalie présentant Saint-Quentin et le cadre de la rencontre entre le salonnier et le peintre, le dialogue s'amorce :

Il m'aborde, car je ne lui étais pas inconnu. Vous venez ici pour admirer, me dit-il, mais vous aurez peu de chose à faire.

DIDEROT. Pourquoi cela, s'il vous plaît ? Ce Salon-ci me paraît aussi riche que les années précédentes, et je ne suis pas devenu plus difficile.

S<sup>T</sup> QUENTIN. Il est détestable.

DIDEROT. Détestable ! C'est bientôt dit.

S<sup>T</sup> QUENTIN. Et plus facile encore à prouver. Voulez-vous que nous en fassions essai sur quelques-uns des morceaux les plus estimés ?

DIDEROT. Très volontiers<sup>19</sup>.

L'emploi par Saint-Quentin du verbe « prouver » témoigne bien de la dimension argumentative du dialogue qui va suivre.

Les œuvres des peintres exposant au Salon de 1775 sont alors commentées par les deux personnages. Après les tableaux de Hallé rapidement expédiés, c'est au tour de ceux de Vien :

DIDEROT. Que trouvez-vous à redire à ce *S<sup>t</sup> Thibault* ? À votre avis, n'est-il pas noblement et sagement composé ? N'est-il pas vigoureux de couleur et d'effets, et les détails n'en sont-ils pas dessinés avec justesse et vérité ?

S<sup>T</sup> QUENTIN. Et c'est là tout ce que vous y voyez ?

DIDEROT. Pardonnez-moi, j'en trouve encore les têtes nobles et faites d'après nature, ce qui n'est pas trop commun.

S<sup>T</sup> QUENTIN. Et cette reine de Provence n'est-elle pas bien convenablement nichée dans un coin ? C'est un objet principal qu'il ne convenait, ce me semble, de montrer ni de profil, ni comme une figure accessoire. Cela n'a pas de sens commun. On lui a fait la tête trop petite ; et cette mine chiffonnée, qu'en dites-vous ? Est-ce là l'idée que nous nous faisons d'une reine ? Et ces autres figures qui paraissent avoir été jetées dans un même moule, et l'effet général du tableau, tout cela n'est-il pas bien admirable<sup>20</sup> ?

Comme dans les précédents *Salons*, le dialogue permet de juxtaposer deux propos antithétiques : le personnage de Diderot défend les beautés du tableau tandis que celui de Saint-Quentin en dénonce les défauts de composition. Cependant, l'emploi de la forme théâtrale permet un rapprochement plus brutal des deux points de vue qui semblent s'entrechoquer. Cette confrontation vive et énergique est d'ailleurs soulignée par l'ironie de Saint-Quentin ainsi que par l'emploi d'un chiasme qui permet d'opposer stylistiquement les deux dernières répliques des personnages. Diderot attire subtilement l'attention du lecteur sur ce chiasme en amenant Saint-Quentin à détourner une remarque méliorative de son interlocuteur. En effet, quand le personnage de Diderot dit que « les têtes nobles [sont] faites d'après nature, ce qui n'est pas trop commun », il

---

avaient été tous rejetés, quoiqu'il eût été comblé d'éloges et qu'il se fût assuré des suffrages de ceux qui donnent le ton dans l'École », *Salon de 1775*, Paris, Hermann, 1995, p. 259.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 259-260.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 260-261.

entend souligner le caractère exceptionnel des modèles. Mais Saint-Quentin détourne l'emploi de l'adjectif pour dénoncer le non-sens du tableau lorsqu'il s'exclame que « cela n'a pas de sens commun ». C'est autour de cet adjectif que s'articule le chiasme mettant en jeu le substantif « tête », le verbe « faire » et l'adjectif « commun ». Cette utilisation du chiasme mime non seulement l'opposition des points de vue, mais aussi le renversement d'opinion de notre salonnier qui en conclut que « c'est un tableau médiocre, mais très médiocre<sup>21</sup>. »

Bien sûr, tout cela n'est qu'une mise en scène orchestrée par Diderot pour transcrire les délibérations qui conduisent un amateur éclairé à prononcer un jugement critique sur une œuvre d'art. Tout le dialogue théâtral entre Diderot et Saint-Quentin est purement fictif et Saint-Quentin est en réalité le véritable porte-parole des opinions de Diderot. Preuve en est l'échange de répliques des personnages autour des œuvres de Du Rameau :

DIDEROT. La *Cérès ou l'Été* de Du Rameau ne remplit-elle pas bien sa toile ? Le coloris n'en est-il pas harmonieux et suave, La composition ingénieuse, de grand caractère et bien de plafond ? Les têtes de femme belles, nobles, bien dessinées et bien peintes ?

S<sup>T</sup> QUENTIN. Fi ! allez vous coucher, insigne flagorneur. Cérès et ses compagnes implorent le Soleil, et attendent pour moissonner que l'astre entrant dans le signe de la Vierge leur en donne le conseil. La Canicule vomit des vapeurs enflammées et pestilentielles ; les Zéphirs par leurs douces haleines tempèrent son ardeur et purifient les airs. Cette composition n'a rien de merveilleux que sa singularité. Le peintre a furieusement tiré à l'économie des figures ; le petit nombre qu'il a jeté en est mal dessiné ; elles n'ont pas de cheveux, ornement de tête dont il est difficile de les priver ; d'ailleurs point d'expression ; point de caractère ; couleur d'omelette, et d'un fade<sup>22</sup> !

Le personnage de Diderot semble là encore louer les qualités du tableau qu'il commente. Mais sa réplique ne reflète en rien le point de vue de Diderot. C'est une paraphrase des *Observations sur les ouvrages exposés au Salon* qui est un texte de Cochin<sup>23</sup>. Diderot en a seulement changé la ponctuation en usant de phrases interrogatives pour remettre subtilement en question ces louanges qui ne lui semblent pas fondées. Inversement, la métaphore « couleur d'omelette » qui conclut la réplique de Saint-Quentin atteste que ce personnage est bien un masque pour Diderot car notre salonnier affectionne particulièrement cette image qu'il utilise par exemple dans le *Salon de 1767* en évoquant la « belle et grande omelette d'enfants<sup>24</sup> » de Fragonard. On constate de ce fait que la théâtralisation du jugement critique dans le *Salon de 1775* et l'emploi de la forme dialoguée fonctionne sur un double niveau. Elle permet non seulement de théâtraliser la délibération de Diderot avant que celui-ci ne formule une appréciation définitive sur une œuvre d'art, mais aussi de théâtraliser le dialogue indirect entre Diderot et les autres salonnières de son temps, ce qui donne une dimension plus complexe à la démarche délibérative.

### **Le paradoxe de la délibération avec soi-même : la création d'une critique d'art ouverte et participative**

La théâtralisation du jugement critique montre donc que, dans ses *Salons*, Diderot ne délibère pas qu'avec lui-même. Il délibère aussi avec les autres, même si c'est de

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>23</sup> Voir Cochin, *Observations sur les ouvrages exposés au Salon* : « La composition en est ingénieuse, de grand caractère et bien de plafond. Les têtes de femmes sont belles, nobles, bien dessinées et bien peintes. »

<sup>24</sup> *Salon de 1767*, éd. citée, p. 419.

façon différée. Cette démarche délibérative, Diderot la met en scène sous les yeux de ses lecteurs, non pour qu'ils en soient les spectateurs passifs, mais pour qu'ils participent à leur tour aux délibérations et qu'ils formulent leur propre jugement critique sur les œuvres d'art. En ce sens, l'invitation qu'adresse Diderot à l'abbé Batteux dans sa *Lettre sur les Sourds et Muets* s'applique aussi aux lecteurs des *Salons* :

Je vous exhorte, Monsieur, à peser ces choses [...]. Pour moi, [je] m'occupe plutôt à former des nuages qu'à les dissiper, et à suspendre les jugements qu'à juger<sup>25</sup>.

Même si Diderot donne son opinion sur les tableaux après avoir présenté leurs qualités et leurs défauts sous la forme d'un dialogue, il rappelle souvent que son avis ne doit pas être pris pour une parole d'autorité : « Je loue, je blâme d'après ma sensation particulière qui ne fait pas loi<sup>26</sup> », rappelle-t-il d'ailleurs dans le *Salon de 1767*. C'est pourquoi il invite le lecteur à prendre part à la démarche délibérative. Ainsi, dans le *Salon de 1767*, il recourt à la forme théâtrale pour commenter les œuvres de La Grenée. Cette fois, les personnages sont Diderot et Naigeon, celui-ci assumant le même rôle cynique que Saint-Quentin dans le *Salon de 1775*. Or, après la séparation des deux protagonistes, notre salonnier se tourne vers son lecteur pour l'interroger et l'inviter à juger par lui-même les toiles de La Grenée :

Encore un mot sur La Grenée. Pourriez-vous me dire pourquoi, quand on a vu une fois les tableaux de La Grenée, on ne désire plus de les revoir. Quand vous aurez répondu à cette question ; vous trouverez qu'avec quelque sévérité que je l'aie traité, j'ai été juste<sup>27</sup>.

La théâtralisation du jugement critique dans les *Salons*, qui met en scène les délibérations de Diderot avec lui-même, aboutit donc à la création d'une critique d'art ouverte et participative où le lecteur, spectateur des jugements théâtralisés, est invité à prendre part aux démarches délibératives. Je rejoins ainsi les remarques que Lucette Pérol formule dans son étude sur « Diderot et le théâtre intérieur ». Selon elle, dans tous les dialogues de Diderot, les interlocuteurs discutent et argumentent sur un pied d'égalité :

L'un peut développer sa pensée sans que l'autre soit condamné à se taire. L'un peut avoir raison sans que l'autre ait tort. L'exposé et la critique s'entrelacent, se relancent mutuellement pour aller de l'avant, et le lecteur, qui choisit son champion, en change sans cesse à la recherche de l'opinion de l'auteur et de la sienne propre<sup>28</sup>.

La critique d'art de Diderot invite donc le lecteur à prendre pleinement part au jeu intellectuel de la délibération. C'est lui qui fait le choix du jugement esthétique qui lui semble le plus pertinent, à l'instar des choix narratifs qu'il doit opérer lorsqu'il lit *Jacques le fataliste* et qu'il se retrouve face aux différentes versions de l'histoire que lui propose l'auteur.

Ainsi, la critique d'art diderotienne repose sur une rhétorique complexe qui met en jeu le discours délibératif. Pourtant, selon Aristote, le discours délibératif ne peut s'employer dans une réflexion sur l'art. Dans sa *Rhétorique*, Aristote distingue en effet trois genres de discours qui ont chacun leur finalité : le discours judiciaire est dévolu à la persuasion du juste, le discours épideictique à la persuasion du beau et le discours délibératif à la persuasion de l'utile et du bon<sup>29</sup>. Doit-on pour autant en conclure que Diderot commet une erreur en usant de la rhétorique délibérative dans ses *Salons* ? Je ne

<sup>25</sup> *Lettre sur les Sourds et Muets*, éd. citée, p. 112.

<sup>26</sup> *Salon de 1767*, éd. citée, p. 77.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 163-164.

<sup>28</sup> Lucette Pérol, « Diderot et le théâtre intérieur », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n<sup>os</sup> 18-19, Paris, Klincksieck, 1995, p. 41.

<sup>29</sup> Aristote, *Rhétorique*, livre I, chapitre III-V, Paris, Garnier, 1882.

crois pas et il me semble qu'il prend sciemment des libertés par rapport à la rhétorique aristotélicienne car, pour notre salonnier, il n'y a pas de distinction radicale entre le vrai, le bon et le beau. Le vrai, le bon et le beau sont aussi intrinsèquement liés que les trois membres de la Sainte-Trinité que l'auteur du *Neveu de Rameau* se plaît d'ailleurs à parodier lorsqu'il évoque sa « trinité, contre laquelle les portes de l'enfer ne prévaudront jamais : le vrai qui est le père, et qui engendre le bon qui est le fils ; d'où procède le beau qui est le saint-esprit<sup>30</sup> ». Ainsi se justifie l'emploi du discours délibératif pour juger des tableaux tout comme, pour le Neveu de Rameau, il est justifié d'utiliser le discours épideictique pour apprécier une action immorale. En effet, le Neveu « discut[e] une action horrible, un exécrationnel forfait comme un connaisseur en peinture ou en poésie<sup>31</sup> », et il ouvre de ce fait la voie à Diderot-salonier qui, de son côté, use du discours délibératif pour juger les œuvres d'art.

---

<sup>30</sup> *Le Neveu de Rameau*, Paris, Livre de Poche, 1984, p. 85.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 80.