Art, machine et magie dans l'essai sur la peinture

Jean-Luc Martine

▶ **To cite this version:**

Jean-Luc Martine. Art, machine et magie dans l'essai sur la peinture. Diderot Studies, 2009, XXXI, pp.315-343. halshs-01910449

HAL Id: halshs-01910449
https://shs.hal.science/halshs-01910449

Submitted on 31 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ART, MACHINE ET MAGIE DANS L'*ESSAI SUR LA PEINTURE*

La machine du tableau

A la fin du Salon de 1761, juste avant le morceau sur *L'accordée de village*, Diderot s'emporte :

> Reste, mon ami, pour m'acquitter de ma promesse à vous dire un mot des morceaux de Casanove ; mais que vous dirais-je de sa bataille. Il faut la voir ; comment rendre le mouvement, la mêlée, le tumulte d'une foule d'hommes jetés confusément les uns à travers les autres ; comment peindre cet homme renversé qui a la tête fracassée et dont le sang s'échappe entre les doigts de la main qu'il porte à sa blessure ; et ce cavalier qui, monté sur un cheval blanc, foule les morts et les mourants. Il perdra la vie avant que de quitter son drapeau. Il le tien d'une main ; de l'autre il menace d'un revers de sabre celui qui lui appuie un cou de pistolet, pendant qu'un autre lui saisit le bras ; comment sortira-t-il de danger. Un cheval tien le sien mordu par le col ; un fantassin est prêt à lui enfoncer sa pique dans le poitrail. Le feu, la poussière, et la fumée éclairent d'un côté et couvrent de l'autre une multitude infinie d'actions qui remplissent le vaste champ de bataille. Quelle couleur ! quelle lumière ! quelle étendue de scène. Les cuirasses rouges, vertes ou bleues, selon les objets qui s'y peignent, sont toujours d'acier. C'est pour la machine, une des plus fortes compositions qu'il y ait au Salon. (DPV, XIII : 162-163)

Il y a assurément des imperfections dans cette bataille. Mais, avec tous ses défauts, c'est « un grand et beau tableau » (DPV, XIII : 164), l'un de ceux dont il *faut voir* la multitude infinie d'actions. Voilà bien une scène capable d'arrêter Diderot, pour qui « il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme » (*Essai sur la peinture*, DPV, XIV : 56). La « secousse violente », la « sensation profonde » (DPV, XIV : 62) qu'elle produit, sa capacité à susciter des « fantômes » qui obsèdent, tout signale la force d'une grande idée et la fécondité d'un grand peintre : « Ce Casanove est dès à présent un homme à imagination, un grand coloriste ; une tête chaude et hardie ; un bon poète ; un grand peintre » (*Salon de 1761*, DPV XIII : 164). Comme souvent lorsqu'il est en présence de ce qu'il aime, Diderot s'embrase. Son texte, qui s'attache moins à représenter la toile qu'à imiter les effets qu'elle produit, devient haletant, palpitant, *vivant*. Le lecteur moderne continuera d'éprouver les effets de la puissante vitalité qui passe de la toile à la notice que Diderot lui consacre. Mais aussi, malgré la force verbale, il ressentira sans doute la petite irritation attachée à la présence d'un mot, inattendu et passablement énigmatique. Que vient faire là cette machine ? On sait que Diderot utilise souvent « machine » dans son discours sur les arts. L'amateur dira volontiers « Passons ». Mais la critique est mesquine. En tournant un peu le dos aux tumultes de l'art et aux enthousiasmes du salonnier, mais pour peut-être y revenir, c'est à la petite incongruité du mot « machine » que nous voudrions nous attacher.

Lorsque Diderot l'emploie, ici et ailleurs, et bien qu'il en retravaille les valeurs en fonction des paramètres de son écriture, comme il le fait en général pour les termes techniques qu'il s'approprie[1], il n'innove pas immédiatement. Il ouvre plutôt sa terminologie au lexique de son temps en y introduisant cet emploi pictural de « machine » qui ne laisse pas de nous paraître surprenant[2]. Le mot « machine », dans ce contexte, appartient en effet à la langue particulière de la peinture, à laquelle on sait que Diderot se montre attentif. Laissons donc un moment Diderot et ouvrons lexiques et dictionnaires. Sans aucune prétention à l'exhaustivité, on peut

[1] « Je m'amuse à employer les termes de l'art, du moins comme je les entends » – cf. *Pensées détachées sur la peinture*, Paris, Hermann, 1995, p. 443.

[2] Annie Becq a consacré naguère un bel article à cette acception : « La machine dans le discours esthétique de l'âge classique », *RHLF* n°186-187, *La Machine dans l'imaginaire (1650-1800)*, Actes du colloque de Lille des 11 et 12 décembre 1981, p. 269-278, Lille, 1982-3.

poser quelques repères. Le *lexique des termes d'art* qui escorte l'édition des *Salons* dans l'édition Hermann renvoie à la définition que donne de « machine » le volume IX de l'*Encyclopédie*, dont il n'est pas certain qu'elle soit la plus juste ni la plus opératoire. On trouve, dans le copieux article encyclopédique, le petit alinéa suivant :

> MACHINE, *(peinture)* Terme dont on se sert en peinture pour indiquer qu'il y a une belle intelligence de lumière dans un tableau. On dit voilà une belle *machine* ; ce peintre entend bien la *machine*. Et lorsqu'on dit *Grande machine*, il signifie non seulement belle intelligence de lumière, mais encore grande ordonnance, grande composition[3].

La définition rapporte « machine », sans expliquer comment relier cette valeur spécifique aux autres composantes sémantiques du terme, d'une part à l'« intelligence » de la lumière, ce qui reste passablement vague, et, d'autre part, lorsque le terme est précisé par l'adjectif « grand » (s'agit-il de la taille de la toile, de la nature du sujet, de la puissance des effets, de la grandeur de l'idée ?) aux idées d'ordonnance et de composition. Un détour par les dictionnaires contemporains pourra nous apporter quelques précisions utiles. Le mot « machine », utilisé dans le domaine des Beaux-arts, entre dans le discours lexicographique avec l'édition du *Dictionnaire François* qui paraît en 1759 à Lyon, chez les frères Duplain[4]. Il y est défini, précise l'article, dans les termes de la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture de sculpture* […]*, de l'année 1747* de l'Abbé Leblanc[5] :

> *Machine du Tableau.* Terme de *Peinture.* Comme une machine est un juste assemblage de plusieurs pièces pour produire le même effet, les Peintres ont appliqué ce terme à la disposition d'un tableau, qui n'est autre chose qu'un assemblage judicieux de plusieurs parties, qui toutes doivent concourir de même à l'effet que le Peintre s'est proposé. * Lettre de M. l'Abbé le Blanc sur la Peinture.

Cette définition rapporte nettement les valeurs picturales à une définition générale de la machine conçue comme un assemblage de pièces soumis à l'impératif unifiant d'un effet à produire. La justification de ce qui se donne ici comme une analogie réside dans l'idée d'un agencement dont la solidarité se rapporte à la production d'un effet unique (celui que prévoit le concepteur de la machine étant analogue à celui que prévoit l'artiste). Ce trait d'unification pratique des parties justifie l'emploi, que l'on peut bien dire figuré, du terme. Dans les mêmes années, l'article MACHINE du *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* de Pernety, publié en 1757, propose la définition suivante :

> MACHINE se prend dans la Peinture, à peu près dans le même sens que dans la Méchanique, c'est-à-dire des parties distribuées et mises à leur juste place, pour former avec justesse et avec harmonie un tout qui fasse l'effet que l'on s'est proposé : c'est donc en peinture la distribution des objets sur la toile, pour représenter une action. On dit en conséquence : ce peintre est admirable pour les petits sujets, mais qu'il ne vaut rien pour les grandes *machines*, c'est-à-dire qu'il ne compose bien que les sujets simples qui demandent peu de détails, mais qu'il n'a pas le génie de l'ordonnance pour les sujets qui demandent beaucoup de figures, et où il s'agit de distribuer un grand nombre d'objets dans les places qui leur conviennent pour le bel effet de l'ensemble du tableau. [6]

---

[3] Article « Machine », dans : *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Nous avons travaillé avec l'édition Readex Microprint Corporation, Pergamon Press, New-York, Paris, 1969. L'article se trouve au t. IX (1765), 798a.

[4] *Dictionnaire de la Langue Françoise, ancienne et moderne, de Pierre Richelet. Nouvelle édition augmentée d'un très grand nombre d'articles*. A Lyon, chez les frères Duplain, 1759.

[5] Abbé J.-B. Leblanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture de sculpture etc., de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions*, [Paris], [s. n.], 1747.

[6] *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* de Pernety, publié en 1757 avec un *Traité des différentes manières de peindre*, Paris, Bauche, 1757, p. 396.

Pernety est lui aussi soucieux de relier la valeur picturale du terme à ses significations techniques et scientifiques, ce que détermine la référence à la *méchanique*. Les deux registres sémantiques (pictural et mécanique) où se distribuent les valeurs de « machine » se répondent de la même manière que chez Le Blanc : l'unification de « parties » formant un tout relié à la production d'un effet. « Machine » est donc attaché à l'idée d'agencement unifié (Pernety parle de distribution, de formation d'un tout, d'ordonnance), et soumis à une logique de l'efficience. En fait, deux plans se répondent, sans que leurs relations soient explicitées. Le premier concerne le rapport des parties entre-elles sur la toile, leur distribution respective, qui se dit en termes de justesse, d'harmonie et de convenance. Le deuxième concerne l'effet produit par ces rapports. Ce que pose la définition, sans penser vraiment le lien entre les deux aspects, c'est la relation entre l'espace de l'œuvre (sa forme ou sa structure, si l'on veut) et la perception de ces rapports structuraux par un regard qui doit en éprouver le « bel effet ». Le texte semble ne pas décider entre une pensée de l'harmonie et une pensée de l'effet. On devra tenir compte de cette disjonction, et retenir également le caractère très peu mécanique, au sens moderne, de la manière dont les relations sont ici envisagées : la machine déploie une pensée des rapports harmonieux et justes qui ne sauraient se laisser saisir sur un plan strictement rationaliste. Il faut également prêter attention à ce « génie de l'ordonnance » qui renvoie la machine du tableau à l'esprit qui l'agence. Enfin, il ne faut pas manquer de reconstituer l'ensemble du dispositif représentatif qui fait de la peinture la représentation d'une action : la machine en peinture c'est « la distribution des objets sur la toile, pour représenter une action ». Le terme concerne donc l'ensemble du processus mimétique, centré sur l'action, depuis l'objet représenté jusqu'à l'effet de la représentation, en passant par la forme de la représentation.
Le dictionnaire de Pernety, sur la question de l'unité, renvoie à une conception de l'idée de totalité qui doit beaucoup à Roger de Piles, comme le signale la manière dont il définit le *Tout-ensemble* :

> Quoique ce terme, selon sa force, veuille dire l'effet bon ou mauvais que produisent dans un tableau les parties de la peinture considérées ensemble, il se prend pour l'ordinaire en bonne part, et signifie l'harmonie qui résulte de la distribution des objets qui composent un ouvrage ; ainsi l'on peut dire d'un tableau qu'il pèche dans quelque partie, que le dessein n'est pas aussi correct qu'il le devrait mais que le *Tout-ensemble* est bien entendu[7].

Le discours lexicographique de la deuxième moitié du siècle ajoute à ces éléments d'autres données : l'Académie dans l'édition de 1762 de son dictionnaire, ajoute à l'article la mention d'un emploi figuré par lequel non seulement le tableau, mais encore « tout grand ouvrage de génie » (dans les domaines de la poésie dramatique, de l'architecture et de la sculpture) peut être regardé comme une machine, en tant que ce génie est associé, semble-t-il, à la richesse d'une *composition* :

> MACHINE, se dit encore au figuré, De tout grand ouvrage de génie. La Tragédie d'Héraclius est une belle machine. Que ce tableau est riche de composition ! quelle machine ! Le Temple de Saint Pierre de Rome est une étonnante machine. La Chaire de Saint Pierre est en sculpture une des plus grandes machines que l'on connaisse.

C'est par ce chemin que l'on pourrait ouvrir la voie à l'exploration de l'ensemble des valeurs « esthétiques » de l'idée de machine, ce que nous ne pouvons faire ici. On retiendra seulement du petit article composé par les académiciens l'idée d'une œuvre dont la puissante impression qu'elle produit (l'idée de grandeur reste associée continument au terme) est reliée à la capacité particulière d'un esprit fécond pour lequel le terme de génie revient avec insistance.

[7] *Ibid*., p. 541.

Comme le signale Annie Becq[8], tous ces éléments, se rapportent plus ou moins précisément à Roger de Piles, et, par lui, au *De arte graphica* de Du Fresnoy (1668), que Piles traduit et commente en 1673[9]. Il reprendra à son compte l'expression de « machine » utilisée par Du Fresnoy pour désigner la partie l'œuvre qui regarde la composition, et qu'il glose dans ses remarques, attestant par là sa nouveauté. Du Fresnoy, traduit par Piles, présente en effet ainsi son entrée en matière, après avoir évoqué le choix du sujet : « Enfin, j'entre en matière et je trouve d'abord une toile nue où il faut disposer toute la machine (pour ainsi dire) de notre tableau et la pensée d'un génie facile et puissant qui est justement ce que nous appelons invention »[10]. Piles commente ensuite, dans les *Remarques* qu'il ajoute à sa traduction (note 74), l'emploi de *machina* dans le poème :

> 74. (*Où il faut disposer toute la Machine de votre Tableau*). Ce n'est pas sans raison ni par hasard que notre Auteur se servit ici du mot Machine. Une Machine est un juste assemblage de plusieurs pièces pour produire un même effet. Et la disposition dans un Tableau n'est autre chose qu'un assemblage de plusieurs Parties, dont on doit prévoir l'accord & la justesse, pour produire un bel effet, come vous verrez dans le 4e Précepte, qui est de l'Economie ; aussi appelle-t-on autrement Composition, qui veut dire la distribution & l'agencement des choses en général & en particulier.[11]

La machine du tableau fait appel à la notion centrale d'assemblage par laquelle Richelet puis Furetière et Trévoux définissent la machine (Piles pouvait connaître la traduction des dix livres d'architecture donnée par Claude Perrault, qui date de la même année, et où la machine est définie comme un assemblage et rapportée à son effet, lequel « dépend de l'art[12] »). La manière dont Piles traduit et commente indique un déplacement de la question esthétique. Là où le poème latin utilise *machina* avec les valeurs qui sont les siennes dans le cadre très ancien (la première occurrence connue est dans le poème de Lucrèce) de la métaphore de la *machina mundi*, où l'élément central est celui d'agencement harmonieux et providentiel, le commentaire français redonne sens à l'image en l'inscrivant dans un registre technique qui n'est pas d'abord le sien. Cette interprétation permet de sortir la représentation du cadre de la seule relation harmonieuse entre les parties d'un tout, pour la porter vers la production d'un effet. Ainsi, le discours convenu sur l'agencement et la composition de l'œuvre (son invention) connaît un important infléchissement. « Machine » participe bien de deux ordres : celui de la forme comme totalité harmonieuse et celui de l'effet du tableau sur son spectateur, en tant que celui-ci peut ou non percevoir cette harmonie, l'accent étant porté sur le second élément. Les rapports internes, si l'on peut dire, entre les parties du tout sont soumis au rapport externe du tout avec le regard qui le perçoit. A une pensée de la belle forme, centrée sur la relation entre l'image et l'objet dont elle est la représentation, se substitue une pensée de la perception des rapports, centrée sur la capacité de l'image à produire des effets. Ce déplacement commande le regard porté sur la toile, qui se doit d'être attentif à l'unité, ainsi que le travail de l'artiste, qui se doit d'envisager l'effet lorsque qu'il entreprend l'agencement des parties.

---

[8] Voir également Paolo Quintili, « Sur quelques sources de Diderot critique d'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 22 (1997), p. 97-133.

[9] Roger de Piles, *L'art de peinture de C. A. Dufresnoy traduit en françois, enrichi de remarques et augmenté d'un dialogue sur le coloris*, Paris, Briasson, 1673.

[10] R. de Piles, *op. cit.*, p. 10-11.

[11] *Ibid*., p. 127.

[12] Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des notes et des Figures*, Paris, Coignard, 1673. Chapitre I (« Des machines, savoir ce que c'est, comment elles différent des Organes, de leur origine, et de leur nécessité »), p. 276 : « MACHINE est un assemblage de bois bien joint par le moyen duquel on peut remuer de lourds fardeaux. L'effet de la machine dépend de l'Art, et il est fondé sur le mouvement circulaire que les grecs appellent *Cycliken kinecin*. »

La métaphore de la machine du tableau est reprise et développé en ce sens dans les *Conversations sur la connaissance de la peinture* :

> Et en effet le tableau veut être regardé comme une machine dont les pièces doivent être l'une pour l'autre, et ne produire toutes ensemble qu'un même effet ; que si vous les regardez séparément vous n'y trouverez que la main de l'ouvrier lequel a mis tout son esprit dans leur accord et dans la justesse de leur assemblage. Qui couperait par exemple l'endroit du tableau de Saint Georges, où des vieilles, rendant grâce au Ciel d'avoir trouvé un libérateur ; et regarderait ces figures comme quelque chose d'achevé, se tromperait fort, puisque le peintre ne les a faites que par la relation au tout, et non pas à elles-mêmes : les ayant placé au coin du tableau, il en a éteint les couleurs et négligé l'ouvrage. [13]

Le tableau n'est pas à proprement parler une machine, il veut être vu comme tel. Ce qu'indique le terme, c'est d'abord une manière de regarder plus attentive à l'ensemble qu'au détail des parties. Ce que Piles retient de l'idée de machine, c'est la subordination des pièces à l'engendrement d'un effet pratique. Les parties d'une machine sont privées d'autonomie, et n'ont de sens que par rapport à la totalité de l'agencement, elles n'existent que « l'une par l'autre » et toutes ne sont que des moyens destinés à engendrer l'action que la machine entend produire. Ce à quoi Piles est également attentif, c'est à la hiérarchie entre le caractère mécanique (ce qui a trait à la main), qui concerne les pièces considérées séparément, et le caractère spirituel de l'œuvre, qui regarde l'« accord et la justesse de l'assemblage ». La machine ainsi entendue permet également de penser une sorte de limite dans le processus mimétique, tout en portant l'image vers le point où elle cesse de fonctionner. Sur la toile, tous les objets ne doivent pas être également représentés : la justesse de la relation entre les parties commande que toutes ne connaissent pas le même degré de finition. En fonction de l'effet d'ensemble, toutes les parties de la toile ne sont pas achevées avec la même précision, certaines, parce qu'elles sont secondaires et éloignées du centre, seront négligées et éteintes. L'idée de machine, lorsqu'elle est centrée sur l'effet, permet de penser certaines des limites de la *mimésis*, envisagée dans le rapport du tableau avec la nature ou avec l'objet représenté. Dans ce contexte, ce qui est l'objet du rapport mimétique, c'est moins l'objet que sa perception. Représenter l'unité d'une scène ou d'une action, cela implique de ne pas la représenter avec la même exactitude dans doutes ses parties, ce en quoi l'art est toujours en déficit par rapport à ce dont il est la représentation.
Le *Cours de peinture par principe*, propose des images équivalentes, qui méritent qu'on les retienne : semblable à un « tout politique où les grands ont besoin des petits », l'unité du tableau sera aussi « comme une machine dont les roues se prêtent un mutuel secours », ou celle « d'un corps dont les membres dépendent l'un de l'autre, et enfin comme une économie harmonieuse qui arrête le spectateur[14] » :

> Voilà l'idée que je me suis formée de ce qu'on appelle en Peinture Tout ensemble. J'ai tâché de la faire concevoir comme une machine dont les roues se prêtent un mutuel secours, comme un corps dont les membres dépendent l'un de l'autre, et enfin comme une économie harmonieuse qui arrête le Spectateur, qui l'entretient, & qui le convie à jouir des beautés particulières qui se trouvent dans le Tableau.

Machine du tableau et machine du monde

[13] Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux, où par occasion il est parlé de la vie de Rubens et de quelques uns de ses beaux ouvrages*, Paris, Langlois, 1677, p. 297.
[14] Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708, p. 101-105 et 113.

Ces quelques éléments suffisent à esquisser l'espace de problèmes où Diderot intervient. Le mot « machine » apparaît dans le discours esthétique[15] comme le support d'un ensemble de représentations difficiles à saisir précisément. L'idée de machine peut servir à penser l'objet artistique comme un tout. Elle est alors capable d'exprimer la notion *tout-ensemble* où se manifeste une unité toute spirituelle. Cette acception picturale est décisive pour les valeurs de la métaphore de la machine à la fin de l'âge classique. Elle permet d'envisager l'œuvre non plus dans ses seules composantes mimétiques, mais comme une structure où la forme et l'assemblage déterminent une fonction. La structure *produit* des effets lorsque s'y trouve investie une intelligence qui est moins analytique et connaissante que spiritualiste et expressive. L'idée de totalité qu'elle exprime n'est alors plus liée à la représentation d'une totalité première dont celle de l'œuvre dériverait par transposition (celle d'un être dont il faudrait procurer l'image ou saisir l'essence). Il s'agit de rapporter la totalité à un effet d'ensemble, par lequel l'œuvre pourra conquérir une autonomie spécifique. Cependant, la manière dont Diderot utilise l'idée de machine ne consacre pas cette autonomie.

Fort de ces quelques remarques, nous pouvons en effet revenir aux textes de Diderot, et particulièrement (faute de place) à l'*Essai sur la peinture*. L'idée de machine y est présente dans les trois espaces du processus mimétique : du coté de l'objet représenté (la nature), à l'intérieur de l'œuvre (sous l'angle essentiel de sa composition), du coté du regard affecté par la représentation (comme perception de l'unité). La présence de « machine » invite donc à parcourir l'ensemble du trajet mimétique qui définit l'œuvre d'art, en nous attachant particulièrement aux aspects de la peinture qui regardent les relations qu'elle entretient avec la nature comme totalité. Cela concerne surtout le dessin (*Mes idées bizarres sur le dessin*) et la composition (*Paragraphe sur la composition ou j'espère que j'en parlerai*). C'est à partir de là que nous pourrons esquisser la relation qui se noue entre l'idée de machine et celle de magie.

L'Essai est fondé sur une conception de l'art comme imitation de la nature à laquelle Diderot reste vigoureusement attaché[16]. Les composantes de l'art qui divisent son propos se rapportent toutes à la nature comme objet d'imitation. Chaque section concerne l'un des modes de cette imitation : le dessin est l'imitation des formes (des figures) et des contours, il est leur traduction picturale. La couleur de la peinture, est l'imitation de la couleur des objets de la nature. Plus précisément, c'est la transposition sur la toile du sentiment procuré par la matière des objets, et plus précisément encore, c'est le moyen de cette forme supérieure d'imitation de la nature qu'est l'imitation de la vie même (c'est aussi, nous le verrons, le lieu de la magie de l'art). Le clair-obscur est l'imitation des effets de la lumière et des ombres sur les choses ; l'expression est « l'image du sentiment » ; la composition, enfin, se rapporte au point central de l'imitation, puisqu'elle est la représentation de l'unité de la nature. Avant l'imitation, il y a donc les formes dans la nature, la vie dans la nature, la lumière naturelle, les sentiments naturels et l'unité de la nature[17]. Conformément à toute pensée de l'imitation, la nature est

[15] Nous n'utilisons pas le terme pour désigner la forme de savoir spécifique, qui est en train d'émerger, mais pour regrouper de manière commode les discours sur les arts et la littérature

[16] On le sait, pour Diderot comme pour tout l'âge classique depuis Aristote et Platon, l'art est pensé comme *imitation* (représentation), et particulièrement (la première formulation s'en trouve chez Aristote), comme *imitation de la nature*. Diderot ne cesse de le redire : la valeur de l'art en général réside dans sa capacité à représenter la nature. On sait par ailleurs que Diderot se fait de la nature une conception matérialiste, et que la formule générale de l'art occidental est donc repensée à partir des données du matérialisme philosophique où intervient le discours de Diderot. Nous ne pouvons bien entendu pas tenir compte ici de l'ensemble des textes où Diderot déplie et explore les attendus de cette conception matérialiste de la nature, et nous nous en tiendrons à tenter de comprendre ce qu'en dit l'*Essai sur la peinture*.

[17] On notera deux choses : 1. C'est dans l'épaisseur de l'imitation que la nature apparaît. Imiter et percevoir des imitations (regarder les œuvres), c'est le moment d'un apprentissage concernant ce dont les œuvres sont les imitations. 2. Nous ne sommes pas en rapport directement avec la nature elle-même, mais avec les perceptions et

ainsi première chez Diderot. Dans l'*Essai*, elle apparaît à la fois dans des énoncés très généraux, par ailleurs à peu près privés de tout élément démonstratif, et dans l'évocation de cas particuliers, qui prennent valeur exemplaire. Les énoncés généraux et les énoncés particuliers convergent vers une idée de machine naturelle conforme aux attendus du matérialisme de Diderot.
La conception diderotienne de la nature est bien connue. On me permettra de la brosser ici à grands traits, en paraphrasant les termes de l'ouvrage d'Yvon Belaval[18]. Il ne s'agit pas de dire par là que le matérialisme de Diderot nous a livré tous ses secrets, qui concernent surtout ses modes d'exposition, mais d'indiquer rapidement les thèses qu'il articule afin de pouvoir nous attacher à la manière dont la nature est envisagée lorsqu'elle est saisie moins comme objet de connaissance que comme objet d'imitation. La nature c'est donc l'ensemble des êtres sensibles dans leur diversité apparemment incohérente, mais derrière laquelle se cache une profonde unité. La nature forme un tout qui possède l'unité d'un système (le terme est l'un des équivalents de « machine » sous la plume de Diderot). Construire une représentation satisfaisante de ce système de la nature, c'est la tâche que Diderot assigne à la pensée, et c'est ce qui donne sens à son entreprise philosophique. L'unité du système de la nature repose sur un strict déterminisme, la nature n'étant que rapports constants et nécessaires. En cela, elle répond à un ordre universel : rien ne s'y fait qui échappe à la causalité mécanique. Ce déterminisme implique également un dynamisme qui signe la diversité que l'unité synthétise : la nature ne se répète ni dans l'instant ni dans le temps. Il n'existe pas deux être identiques ; tous les êtres sont en perpétuelle transformation. Ces thèses sont celles du matérialisme contemporain, et elles ne sont pas en cela spécifiquement diderotiennes. Ce qui appartient à Diderot, ce qui signe son œuvre, ce sont les modes de leur exposition et une manière particulière de tenter de leur donner corps, qui n'est jamais exempte de scepticisme. Diderot, c'est un certain régime de pensée, solidaire d'un régime d'écriture. Le discours sur les arts participe de cette signature donnée aux énoncés du matérialisme. Nous serions tentés de dire que Diderot cherche moins une philosophie de l'art qu'une possibilité de penser, et de pratiquer, la philosophie comme un art.

L'idée de nature ne saurait être absente de l'*Essai*, elle y est au contraire partout convoquée, dès sa tonitruante ouverture : « La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être » (DPV XIV : 11). Nous nous en tiendrons aux aspects de ce discours sur la nature qui concernent l'idée de machine, ce qui revient à centrer notre propos sur le corps, qui rassemble les propriétés générales de la nature. La machine du corps à laquelle nous avons affaire ici n'est envisagée qu'en tant qu'elle est l'objet d'une représentation par le peintre ou le sculpteur. Ce n'est pas exactement la machine du philosophe, puisque l'artiste n'entretient pas avec son objet un rapport de connaissance qui se situe sur le même plan que celui du physicien ou du biologiste[19], même si l'art continue de se justifier chez Diderot par la forme

---

les idées que nous en avons. La nature, en dehors de sa représentation artistique, apparaît dans la manière dont elle nous affecte et dont nous composons nos représentations à partir de ces affects.

[18] Voir Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950, p. 54 et suivantes (« La nature »).

[19] Ainsi, l'étude anatomique de l'écorché, qui place l'artiste dans un rapport de connaissance avec son objet, risque de fausser sa vision du corps, et donc de rendre fausse sa représentation : « L'étude de l'écorché à sans doute ses avantages ; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination ; que l'artiste ne devienne entêté de la vanité de se montrer savant ; que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie ; qu'en dépit de la peau et des graisses, il n'entrevoie toujours le muscle, son origine, son attache et son insertion ; qu'il ne prononce tout fortement, qu'il ne soit dur et sec, et que je retrouve ce maudit écorché même dans ses figures de femme ? Puisque que je n'ai que l'extérieur à monter, j'aimerais bien autant qu'on

de savoir qu'il rend possible. La machine corporelle[20] du traité est ainsi saisie dans les corps représentables sous la catégorie de la forme, en tant que ces formes sont l'objet d'une représentation par le dessin (« c'est le dessin qui donne la forme aux êtres » – DPV, XIV : 18). La première section du traité, *Mes pensées bizarres sur le dessin*, s'attache à cette nature conçue comme un répertoire de formes : immédiatement après la définition de la nature qui ouvre le texte, apparaissent les corps qui en sont l'incarnation effective. Comme toujours à l'âge classique, ces corps peuvent se dire en termes de machine :

> Qu'une femme laisse tomber sa tête [en devant], tous ses membres obéissent à ce poids ; qu'elle la relève et la tienne droite, même obéissance du reste de la machine (DPV, XIV : 15).

> N'y a-t-il pas assez longtemps que vous ne voyez que la partie de l'objet que vous copiez ? Tâchez, mes amis, de supposer toute la figure transparente et de placer votre œil au centre. De là vous observerez tout le jeu extérieur de la machine ; vous verrez comment certaines parties s'étendent, tandis que d'autres se raccourcissent, comment celles-là s'affaissent, tandis que d'autres se gonflent ; et perpétuellement occupés d'un ensemble et d'un tout, vous réussirez à montrer dans la partie de l'objet que votre dessin présente, toute la correspondance convenable avec celle qu'on ne voit pas, et ne m'offrant qu'une face vous forcerez toutefois mon imagination à voir encore la face opposée ; et c'est alors que je m'écrirai que vous êtes un dessinateur surprenant (DPV, XIV :17).

Le discours sur la nature pose vigoureusement le caractère parfaitement nécessaire des formes naturelles. Le premier chapitre s'ouvre en effet sur la proposition axiomatique bien connue, et souvent commentée, qui traduit l'unité profonde du déterminisme naturel : « la nature ne fait rien d'incorrect Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être. » (DPV, XIV : 11) Dans l'ordre de la nature il n'y a que des causes et des effets, et en cela l'être et le devoir être se confondent dans une parfaite nécessité. Cependant, cette thèse essentielle du matérialisme semble retravaillée, ou plus exactement re-présentée, à partir d'une nature destinée à être imitée, d'une nature à peindre. On en voit trois indices : la mention d'un faire spécifique (la nature fait quelque chose), ce qui n'est peut-être pas seulement une licence poétique ; l'emploi du terme « incorrect », sur lequel a justement insisté Colas Duflos[21] ; la manière, enfin, dont la nature est envisagée à partir des formes.

Tout d'abord, la nature est saisie à partir d'un faire spécifique, ce qui en toute rigueur mécaniste n'a aucun sens. La nature *est* engendrement nécessaire, propagation des formes, dynamisme vital, mais, à proprement parler, elle ne *fait* rien. On serait sans doute tenté de passer rapidement sur l'inadéquation entre la formule et la thèse qu'elle énonce si on ne rencontrait partout dans l'*Essai* cette tendance à présenter la nature sous les traits d'un agent qui produit des formes, des couleurs, des compositions à la manière d'un artiste ou d'un ouvrier[22]. Par ailleurs, le discours sur l'art tend généralement à se formuler dans les termes de la nature, comme le montre la définition du dessin que nous mentionnions plus haut : « C'est

---

m'accoutumât à le bien voir ; et qu'on me dispensât d'une connaissance perfide et qu'il faut que j'oublie » (DPV, XIV : 14).

[20] Il convient de se garder d'accorder une valeur mécaniste à cette manière de parler du corps comme d'une machine : l'idée de machine du corps, très tôt lexicalisée à l'âge classique est assez souple pour s'accommoder de représentations du vivant qui n'ont rien de mécaniste. Ce ne sont pas les représentations mécanistes qui sont les plus anciennes, puisque dès l'Antiquité l'expression latine *machina corporis* s'attache aux conceptions providentialistes de l'harmonie stoïcienne, qui seront reprises dans le contexte de la patristique chrétienne. « Machine », dans ce contexte, n'est pas l'opposé du vitalisme. C'est bien plutôt à l'intérieur de l'idée de machine du corps que se feront jour les idées d'organisme, par le biais de celle d'organisation, qui permettront d'éloigner le problème impliqué par « machine », à savoir son lien constant avec la notion de produit de l'art.

[21] Colas Duflos, *Diderot philosophe*, Paris, Champion, 2003, p. 357.

[22] Le texte envisage un peu plus loin, à côté de cette nature artiste, une nature spectatrice qui juge les œuvres d'art et une nature philosophe qui se connaît elle-même.

le dessin qui donne la forme aux êtres ». Il semble bien qu'il y ait là plus que l'emploi d'une image habituelle, commode et peut-être gracieuse. Il s'agit plutôt d'une tendance profonde du discours diderotien, celle qui consiste à parler de la nature dans les termes de l'art et à parler de l'art dans les termes de la nature. C'est, si l'on veut, le versant théorique de la promenade de Vernet ou du discours sur la magie de Chardin. La phrase semble ainsi dire quelque chose dans des termes qui contredisent ce qu'elle avance : la nature ne *fait* rien, seul le faire humain est susceptible d'être beau ou laid, dans la nature il n'y a que nécessité. En fait, l'expression ne saurait contredire fondamentalement l'idée. Elle est là pour faire apparaître, pour *rendre sensible*, la spécificité du « faire » naturel comme *praxis*, comme engendrement, par opposition au faire humain compris comme *poiêsis*, comme production.

Or, de la même manière qu'il travaille Platon pour le retourner, Diderot reprend et détourne l'opposition aristotélicienne[23]. Chez Aristote, ce qui fait que l'on reconnaît la *poiêsis*, le faire humain, c'est son imperfection, c'est dans son imperfection que le poétique est inférieur à la *praxis* naturelle. Dans les fabrications, il y a une adaptation entre les moyens et les fins, et il y a assez de distance dans cette adaptation des moyens à la fin pour que puisse apparaître la possibilité d'une discordance. Nous sommes dans un espace où les moyens conservent assez d'autonomie pour que l'on puisse viser une autre fin avec les mêmes moyens, ou bien la même fin avec d'autres moyens. Cet écart, c'est celui des choses humaines : c'est lui qui permet de dire « c'est fabriqué ». Dès lors, il y a moins de beauté, moins de réelle convenance, dans les fabrications que dans la nature. Diderot conserve la logique de l'imperfection de l'art par rapport à ce qu'il imite, mais en rejetant toute définition de la nature en termes de finalité. Le vivant n'est pas le lieu de la finalité parfaite, il est celui de la pure nécessité. L'art peut être « incorrect », explique Diderot, pas la nature. Le choix de ce terme, que Diderot à substitué à « imparfait », traduit la même tendance. L'incorrection est de l'ordre du faire humain, elle concerne le style ou le dessin, comme l'indique l'article « Correct » de l'*Encyclopédie*, rédigé par Diderot[24]. Le correct concerne le dessin « lorsque les contours sont semblables à ceux de la nature »[25]. L'art a une norme extérieure, et c'est la nature qui la constitue ; la nature en elle-même n'a pas de norme extérieure. On peut juger ses productions belles ou laides, mais aucune d'elle n'en est pour autant « incorrecte ». Cette *praxis*, ce mode de production des êtres, cette manière qu'ils ont d'exister, identifie parfaitement l'être et devoir être. De ce point de vue, il n'y a pas de mal dans la nature, prise en elle-même. Ce qui signe l'inscription de l'idée de nature dans l'ordre de la réflexion sur l'art, c'est que cette identité profonde est rapportée aux formes : *toutes les formes sont ce qu'elles doivent être*. La nécessité, envisagée du point de vue de la causalité, se traduit dans l'espace des formes : toutes sont les effets des causes qui les produisent. Ce qui détermine la supériorité des formes naturelles sur les formes de l'art, ce n'est plus la finalité, c'est le caractère d'absolue nécessité. En toute rigueur, l'ordre de la nature n'est pas le lieu de la beauté, qui ne concerne que le rapport que nous entretenons avec les formes naturelles. Elles sont belles ou laides *pour nous*. Toutes sont équivalentes du point de vue de la causalité. Le contraire n'aurait aucun sens : dans la nature, tout est nécessité. La nature est toujours conforme à elle-même. On voit qu'il s'agit de déplacer le problème ancien du beau naturel pour maintenir l'idée que le beau artistique (poétique) est bien l'imitation du beau naturel

[23] La *praxis* est l'action qui trouve en elle-même sa propre fin et sa propre signification, elle s'oppose à la *poiêsis*, c'est-à-dire à l'action qui relève de la fabrication, et qui n'a donc pas en elle-même sa propre fin. L'action fabricatrice est asservie à autre chose qu'elle-même : elle a un but à atteindre, qui lui est extérieur. La fabrication, par exemple, c'est l'art de faire des maisons. La fin n'est pas dans l'action, mais dans l'objet et dans sa fonction (s'abriter). L'action fabricatrice, en se retirant, laisse subsister l'objet. L'art poétique est une *poiêsis*, un art de fabriquer. La tragédie comme fabrication imite une action qui est une praxis. La relation entre la tragédie et ce qu'elle imite est donc la même qu'entre l'art et la nature.

[24] Voir Colas Duflos, *op. cit.*

[25] Diderot, article « Correct », dans : *Encyclopédie, op. cit.*, vol. IV (1754), 271a.

(praxique), mais en transposant cette perfection dans le langage de la nécessité. De ce point de vue, les formes artistiques, toujours contingentes, sont inférieures par essence aux formes naturelles.

L'idée qui exprime la cohérence profonde et nécessaire des formes naturelles, c'est précisément celle de machine[26], lorsqu'elle est appliquée aux corps. Dans l'*Essai*, les machines du corps font l'objet de représentations où Diderot formule très vigoureusement l'idée d'unité et de jeu solidaire des parties à laquelle il est attaché. C'est ce que traduit « machine », dans la première section de l'*Essai*, lorsqu'il s'agit de la « conspiration générale des mouvements, conspiration qui se sent, qui se voit, qui s'étend et serpente de la tête aux pieds » (DPV, XIV, 15), ou bien encore lorsqu'il est question de la « liaison secrète » et de « l'enchaînement nécessaire » entre les difformités d'un corps. (DPV, XIV : 12) Ce qui surprend, lorsque l'on passe du discours général sur la nature aux corps particuliers proposés comme exemples d'une nécessité naturelle saisie dans la perfection (ou la correction) des formes qu'elle engendre, c'est la difformité des « machines » que Diderot choisit de placer en regard de l'imperfection essentielle des formes de l'art. Le visage déformé d'une femme qui a perdu les yeux, le corps d'un bossu, un nez tors en nature sont rapportés à la Vénus de Médicis et à l'Antinoüs. De fait, ces corps contrefaits servent à préciser le principe général du déterminisme impeccable qui se traduit par la solidarité des formes naturelles. Les descriptions de Diderot font la part belle aux processus infinitésimaux et aux mouvements vivants de l'adaptation. L'idée, par deux fois exprimée (mais présentée de manière inversée : de la cause aux effets, des effets à la cause) est celle de la solidarité des formes. La déformation affecte toutes les parties : la perte des yeux affecte la gorge et il y a des pieds de bossu. Il s'agit d'une expérience de pensée qui consiste à percevoir, derrière la difformité (la laideur pour nous), l'unité profonde des formes solidaires, qui se laisse formuler ici en termes de « système » (un « système hétéroclite »). Diderot invite à traduire cette apparente difformité dans la langue de la perfection naturelle. Ici comme ailleurs, il propose une éducation du regard qui permet d'échapper aux conventions du beau pictural et aux règles contingentes de la proportion « idéale » des corps.

Le second bénéfice de ces machines déformées et cependant parfaites, c'est d'illustrer le caractère nécessairement unique de chaque forme naturelle. Tous les corps sont singuliers, ils sont pris dans une histoire qui les particularise indéfiniment, selon un processus que traduisent les altérations de la forme. L'ouverture du *Salon* de 1767 reviendra longuement sur cette idée : il n'y a pas de corps dans la nature qui ne porte les traces de son devenir, celui de son développement et celui de ses fonctions. Le peintre doit se soumettre à ce « despotisme de la nature » pour imiter les marques de l'âge et de la condition. Il n'existe pas dans la nature deux corps semblables, et l'imitateur de la nature ne peut saisir que des objets singuliers. L'âge et la fonction sont les paramètres principaux de ces singularisations :

> Ce sont ces fonctions qui déterminent et la grandeur entière de la figure, et la vraie proportion de chaque membre et de leur ensemble. C'est de là que je vois sortir et l'enfant et l'homme adulte et le vieillard ; et l'homme sauvage et l'homme policé ; et le magistrat et le militaire et le portefaix. (DPV, 14 : 13)

Le corps idéal, dont les proportions répondent à celles de l'école, est une chimère :

> S'il y avait une figure difficile à trouver, ce serait celle d'un homme de vingt-cinq ans qui serait formé subitement de limon de la terre, et qui n'aurait encore rien fait ; mais cet homme est une chimère. (DPV, 14 : 13)

[26] Le texte propose deux autres formulations de la même idée, celle de système et celle d'organisation : le corps du bossu est un « système hétéroclite » (DPV, XIV : 11), la figure humaine est « un système trop composé » (DPV, XIV : 13) le dessin manifeste « par son organisation extérieure » (DPV, XIV : 13) les traits du corps qu'il représente.

Cette unicité des formes (les corps sont aussi divers que les grains de sables ou les feuilles d'un arbre) signale l'évidente limite de toute imitation de la nature : le peintre ne peut représenter indéfiniment le singulier. Il faut qu'il s'arrête, et le seuil en deçà duquel il ne peut descendre est celui de sa perception (en fait, il s'arrête bien souvent avant) : nul peintre ne s'assujettit à imiter parfaitement un ongle ou un cheveu. C'est là que se trouve, en des termes proches de ceux de Leibniz, la différence entre les machines naturelles et les machines de l'art, qui leur sont essentiellement inférieures[27]. Dès lors, il convient de ménager des degrés intermédiaires de généralité capables d'indiquer le chemin de la singularité naturelle, et c'est par exemple le rôle des fonctions : sans représenter l'unicité radicale et infinitésimale de tel corps singulier, il est préférable de pouvoir reconnaître les traits spécifiques du portefaix ou du magistrat, d'être attentif aux « accidents que les fonctions journalières, les manies de vivre, la condition et l'âge ont introduits dans les formes ». (DPV, XIV : 18) Ce qui compte, du point de vue de l'idée de nature, c'est le principe d'un devenir par croissance et décroissance et le principe d'une particularisation fonctionnelle, et c'est à partir de cette reformulation des lois universelle que l'on peut envisager une redistribution des degrés de particularité, en fonction de critères plus justes, qui tiennent compte du dynamisme essentiel des êtres naturels. L'attention que Diderot porte au caractère dynamique de la nature commande également le lien des corps avec leurs actions et avec la forme de leurs postures. Et c'est à nouveau dans les termes de la machine que se dit la solidarité des mouvements d'un corps :

> Ce n'est pas dans l'école qu'on apprend la conspiration générale des mouvements, conspiration qui se sent, qui se voit, qui s'étend et serpente de la tête aux pieds. Qu'une femme laisse tomber sa tête en devant, tous ses membres obéissent à ce poids, qu'elle la relève et la tienne droite, même obéissance du reste de la machine (DPV, XIV : 15).

La nature a ses postures et ses actions, dont la vérité apparaît par différence avec leurs mauvaises imitations (par ces mauvais acteurs que sont les modèles). L'ensemble du propos repose sur la distinction entre l'action et l'attitude : « Autre chose est une attitude, autre chose est une action. Toute attitude est fausse et petite, toute action est belle est vraie ». (DPV, XIV, 17) L'artiste doit peindre des actions, non peindre des attitudes (dans ce cas, il imite des imitations, il est un peintre au deuxième degré, mais d'une manière bien différente de ce que théorisait Platon). La nature est toujours envisagée dans son dynamisme, ici celui d'un agir. Elle est faite de « positions » et « d'actions » (DPV, XIV : 14) : tirer l'eau d'un puits, mourir, être assommé dans la rue, implorer, prier, dormir, réfléchir, s'évanouir, être étendu de fatigue sur la terre (état de paysan), être en train de méditer au coin de son feu (état de philosophe), être étouffé et s'évanouir dans la foule. La nature est action, ce qui remotive l'idée que l'art est représentation d'actions. C'est lorsque l'art imite l'action qu'il imite la nature.

---

[27] Voir G. W. Leibniz, lettre à Lady Masham du commencement de mai 1704 : « L'*organisme est essentiel à la matière* mais à la *matière arrangée par une sagesse souveraine*. Et c'est pour cela aussi que je définis *l'Organisme*, ou la Machine naturelle, en disant que c'est une machine dont chaque partie est machine, et par conséquent que la subtilité de son artifice va à l'infini, rien n'étant assez petit pour être négligé, au lieu que les parties de nos machines artificielles ne sont point des machines. C'est là la différence de la *Nature* et de *l'Art*, que nos modernes n'avaient pas assez considérée » (*Phil. Schrift.* III, p. 340). Ou encore, *Monadologie*, § 64 : « Ainsi chaque corps organique d'un vivant est une Espèce de Machine divine, ou d'un Automate Naturel, qui surpasse infiniment tous les Automates artificiels. Parce qu'une Machine, faite par l'art de l'homme, n'est pas Machine dans chacune de ses parties, par exemple la dent d'une roue de letton a ses parties ou fragments, qui ne sont plus quelque chose d'artificiel et n'ont plus rien qui marque de la machine par rapport à l'usage où la roue était destinée. Mais les Machines de la Nature, c'est-à-dire les corps vivants, sont encore des machines dans leurs moindres parties jusqu'à l'infini. C'est ce qui fait la différence entre la Nature et l'Art, c'est-à-dire entre l'art Divin et le nôtre » (édition Boutroux-Delagrave, 1970, p. 178-179).

Diderot retrouve alors le thème impérieux de l'unité d'action, au sens où toutes les parties du corps agissent ensemble et que les formes répondent toutes à ce qui s'accomplit. Il y dans des les formes des corps en action, une « conspiration générale des mouvements » (DPV, XIV : 14), où toutes les parties agissent ensemble dans l'unité d'un geste, ce qui relève de la manière dont Diderot conçoit l'idée de machine (toutes les parties sont les instruments d'une fonction). C'est un nouveau visage de l'unité, qui, comme toute unité chez Diderot, est prise dans le mouvement. Il ne s'agit plus ici du devenir et de la particularisation des formes, mais de l'unité fonctionnelle des parties dans l'accomplissement d'un mouvement. Cette unité est elle aussi l'objet d'une perception fine, d'un tact : la conspiration générale des mouvements « qui se sent, qui se voit, qui s'étend et serpente de la tête aux pieds » (DPV, XIV : 14). Dans la nature, le rapport entre l'action et le corps qui l'accomplit est toujours juste. C'est précisément ce rapport vrai qui dénonce la fausseté des gestes de celui qui prétend faire ce qu'il ne fait pas (le modèle figé dans une attitude fausse) : chez le mauvais acteur le rapport du corps avec le geste est celui de l'action qu'il effectue réellement, et ce qu'il fait réellement, c'est imiter mal. Aussi, il convient de voir des actions et non des imitations d'actions : la véritable attitude de la piété et de la componction, la véritable attitude du recueillement et du repentir, l'action vraie de l'homme en colère. Il faut prendre « des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie ». (DPV, XIV : 16) Dans l'action de se disputer, il faut voir la dispute même. On retrouve ici le principe de l'unité dans la diversité. Toutes les actions sont diverses et particulières, mais le corps est en tout point uni à l'action qu'il accomplit et qui passe en lui.

La vérité du contraste est à la mesure de ce principe : « Il n'y a de vrai contraste que celui qui naît du fond de l'action, ou de la diversité soit des organes, soit de l'intérêt ». (DPV, XIV : 17) Le contraste est vrai lorsqu'il est saisi dans la diversité et la variété des gestes naturels : « A la messe ou à vêpres aux Chartreux, on voit sur deux longues files parallèles quarante à cinquante moines, mêmes stalles, mêmes fonctions, même vêtement, et cependant pas deux moines qui se ressemblent ». (DPV, XIV : 17) Il est faux lorsqu'il ne résulte que du rapport des postures à l'intérieur du tableau. Il faut oublier la volonté d'opposer artificiellement les gestes, au profit de la vraie variété, qui résulte de la diversité des êtres. L'idéal diderotien est celui d'un art qui se déroule indépendamment du souci d'être vu, comme si les choses ne devaient pas être conçues en fonction du regard qui se pose sur elles. En somme, un art sans poses.

La difficulté de cette liaison solidaire réside dans l'impossibilité de la connaître vraiment. La machine, conformément aux valeurs classiques du terme, reste mystérieuse. En effet, en face de la nécessité d'imiter la nature, il y a notre incapacité à percevoir ce qui en fait l'unité, tout au moins à rendre compte de cette unité sur le plan de la connaissance. Le sentiment qui ne connaît pas ses procédures, que Diderot désigne comme un *tact* fin, ne saurait combler ce manque. Aussi, la force avec laquelle Diderot en appelle à la nécessité d'imiter la nature se heurte à la méconnaisse nécessaire que nous avons de cette même nature. La nature est au-delà de notre perception et de nos connaissances. Une forme humaine, une « figure humaine » est une totalité, un « système », mais cette unité est l'unité de trop de parties pour que nous puissions toutes les percevoir. C'est « un système trop composé ». (DPV, XIV : 13) Aussi, toute œuvre de l'art est inférieure à la nature. Elle doit cependant s'y assujettir. En cela, le produit de l'art doit lui aussi, autant que possible, faire système.

A la postulation d'une unité des corps conçus comme machines, s'ajoute ainsi une idée secondaire, qui concerne la perception que nous avons des modifications qui les affectent. Nous percevons les difformités, les altérations jusqu'à un certain point, à partir duquel elles deviennent imperceptibles. Elles n'en sont cependant pas moins présentes. Si certaines parties semblent échapper à ces déformations qui font système, ce n'est que pour nous (« pour vos yeux et pour les miens » – DPV, XIV : 11). C'est nous qui pensons, parce que notre

perception est limitée, à la juxtaposition de parties altérées et de parties inaltérées. Or, en réalité, toutes les parties sont prises dans le même mouvement, mais certaines imperceptiblement. C'est alors qu'intervient à nouveau l'idée de nature, mais sous une forme purement spéculative, celle d'une perception complète, d'une connaissance parfaite et infinitésimale de l'ensemble des effets. Cette nature qui se connaîtrait parfaitement elle-même figure la perception complète dont nous sommes incapables. Cette seconde idée de nature représente une connaissance sans résidu de l'ensemble des rapports nécessaires. C'est un savoir qui ne serait pas limité par notre perception. Diderot nous invite alors à nous placer en pensée au point de vue de ce savoir, où l'idée de nature prend la place de l'idée de Dieu. Cette vision « en nature » nous permettrait de ne jamais perdre de vue la chaine des effets, et nous verrions alors « sans hésiter » toutes les causes des effets les plus lointains (« ce sont les pieds d'un bossu »). Si nous avions ce genre de perception, toutes nos représentations seraient parfaitement adéquates aux êtres qu'elles représentent. Nous verrions la conformité de l'imitation et de l'objet. Autant dire que nous n'aurions plus aucun besoin d'un art dont la fonction est justement de nous éclairer sur les limites de notre connaissance du monde. Or, nous ne sommes pas dans ce rapport. Nous n'avons pas une connaissance évidente des causes. Nous avons à nous efforcer de les connaître, en devenant philosophe. L'art selon Diderot entretient ainsi une relation importante avec la connaissance. Il n'est pas autonome. Il participe d'une « science », chez l'artiste comme chez le spectateur. Et c'est une science *de* la nature, celle qui résulte de « l'observation continue des phénomènes », et qui ne se traduit pas sur un plan réflexif ou rationaliste. Il s'agit plutôt de ce *tact* que l'on peut confondre avec un instinct parce que nous avons oublié qu'il résulte d'une construction[28]. C'est un sentiment dans notre perception, et c'est le sentiment d'une unité, d'une « liaison secrète », d'un « enchaînement nécessaire ». (DPV, XIV : 12) La nature est le lieu de cette liaison, de cet enchaînement, de cette unité, qu'il revient à l'art d'imiter. Dans la nature « tout tient ». Il n'y a pas, à proprement parler, de difformité naturelle : « Un nez tors en nature n'offense point » Selon la nature, l'homme qui passe dans la rue ne saurait être « mal fait », alors qu'il peut l'être pour nous, qui le jugeons en fonction d'une norme qui est étrangère à la nature.

L'art comme nature et la nature comme art

Voir la nature, c'est repousser par la pensée les limites de notre perception, pour tendre vers le regard que la nature aurait d'elle-même. Voilà l'expérience perceptive à laquelle nous invite Diderot lorsqu'il propose de nous libérer des contraintes qui nous masquent toujours une partie de l'objet. Il envisage en effet la fiction qui consiste à se porter au centre de corps devenus transparents afin de percevoir de l'intérieur, et en même temps, l'ensemble des mouvements qui caractérisent un geste. On retrouve cette idée que la nature est au-delà de toute perception exhaustive, qu'il faut cependant repousser les limites de cette imperfection, et que c'est au regard artiste qu'il revient d'accomplir ce tout de force : « Tâchez, mes amis, de supposer toute la figure transparente et de placer votre œil au centre. De là vous observerez tout le jeu extérieur de la machine ; vous verrez comment certaines parties s'étendent, tandis que d'autres se raccourcissent, comme celles-là s'affaissent, tandis que celles-ci se gonflent ». (DPV, XIV : 17) Etre dans ce centre imaginaire, ce n'est pas l'occasion de regarder le dedans

[28] L'attention de Diderot se porte ensuite vers les organes (l'intérieur du corps) en tant qu'ils contribuent à modeler ces formes naturelles (DPV, XIV : 14). Il en va ici d'une école du regard, mais il convient de dissocier le plan de la connaissance de celui de l'art, non parce que la connaissance serait inutile, mais parce que l'art ne représente pas l'intérieur et les organes : il « n'a que l'extérieur à montrer ». C'est une affaire de surfaces, de « superficie », de peau et de graisses, plus que de muscles. La nature à laquelle s'attache l'artiste est celle qui se voit dans ses formes extérieures, et non celle du jeu intérieur des organes et des muscles. A trop les faire sentir, on risque de se corrompre le regard et de donner à voir une fausse nature, une nature telle qu'on ne la voit pas.

véritable (les muscles ou les organes, qui continuent de nous offrir des aspects, des faces visibles qui se dissimulent les unes les autres), mais de regarder l'extérieur dans sa totalité synthétique et simultanée. Il s'agit de percevoir le tout, l'ensemble, qui est ce qui existe en fait mais qui n'est jamais l'objet de notre perception. L'idéal du dessin serait alors de faire sentir dans la découpe en deux dimensions, la présence des trois dimensions propres aux formes naturelles.

Cette expérience de perception reconduit la sorte de renversement qui était sensible dès l'ouverture de l'*Essai* : il faut voir l'art comme une nature, et entrer dans la représentation ; il faut envisager la nature comme une œuvre, et l'imaginer comme une production. Nous reviendrons sur la première possibilité, mais on peut s'interroger sur le bénéfice de la seconde. Quel intérêt peut présenter le maintient de cette fausse représentation selon laquelle la nature « ferait » quelque chose et que son art serait ou non « correct » ? La question retrouve, de manière oblique, celle du maintien de l'idée de machine en dehors de toute conception créationniste qui ferait dépendre l'ordre naturel d'une cause intelligente. Nos analyses y répondent en partie : on accède à la vérité de la nature par ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire par la technique. Le lexique de la nature artiste permet de faire sentir à quel point la nature n'est pas le produit d'un art, aussi parfait soit-il. Diderot a besoin de cet écart, de ce déficit, pour rendre sensible la perfection de l'ordre naturel. Les images produites par l'art sont autant de lumières capables d'éclairer la nature, en raison de leur défaut même, qui subsiste encore lorsque l'on croit que la distance entre art et nature est abolie, lorsque la relation d'imitation semble devenir réversible, et que l'on est tenté de dire que l'art et la nature s'identifient.

L'idée de machine présente alors l'avantage de favoriser cette circulation entre les formes de la nature et les formes de l'art, puisque la totalité représentée et la totalité naturelle se disent dans les mêmes termes. La machine du tableau se rapporte, cette fois à bon droit, au principe de production qui régit la sphère artistique et à l'intervention de l'artiste qui agence sa composition. Le paradoxe, si l'on veut, c'est que l'artiste de génie est celui qui parvient à faire oublier, jusqu'à un certain point que son œuvre est une production. C'est le sens que Diderot donne à cette machine, ce qui la rend voisine de la magie propre au grand art imitatif.

Le chapitre sur la composition prend en charge cette seconde machine. Dans l'ordre de la composition, c'est-à-dire de la détermination du sujet, du choix des objets représentés et de leur disposition sur la toile, ce qui importe à Diderot, conformément à ce qu'indiquait déjà Roger de Piles, c'est l'effet à produire. L'attention portée au spectateur doit déterminer le choix du sujet autant que l'agencement des parties, en fonction, par exemple, de la « mesure de sagacité » dont serait capable « un homme de bon sens tout court ». (DPV, XIV : 54) La composition doit être « simple et claire », elle ne doit comporter aucun élément gratuit ou inutile : « par conséquent aucune figure oisive, aucun accessoire superflu ». L'importance accordée à l'effet commande l'exigence d'unité : « il faut que le sujet soit un ». (DPV, XIV : 54) La composition de la scène représentée se doit d'être claire, simple et liée, de manière à ce que l'on puisse en saisir l'ensemble « d'un coup d'œil ». (DPV, XIV : 55) L'ordre ne vaut pas pour lui-même, il est le moyen des effets puissants que Diderot attend de la peinture. Mais il n'en devient par pour autant autonome. Il est également rendu nécessaire par le principe d'imitation. Ce qu'opère le caractère immédiatement sensible de l'unité de la composition, c'est la production visible de l'unité de la nature. En effet, l'agencement des parties doit présenter les caractères d'unité et de nécessité qui sont ceux des machines naturelles, ceux qui risquerait précisément de ne pas être perçus (par exemple dans le bossu) sans le secours de l'art :

> C'est qu'il faudrait méditer profondément son sujet. Il s'agit vraiment bien de meubler sa toile de figures ! Il faut que ces figures s'y placent d'elles-mêmes, comme dans la nature. Il faut qu'elles

> concourent toutes à un effet commun, d'une manière forte, simple et claire ; sans quoi je dirai comme Fontenelle à la Sonate : figure, que me veux-tu ? (DPV, XIV : 59)

C'est bien là la machine du tableau : formation d'une totalité organique soumise à l'unité d'un effet à produire. Ce à quoi Diderot ajoute, conformément à la structure matérialiste de ses conceptions de la nature, l'effacement de toute contingence. C'est à ce prix que la machine du tableau peut devenir l'image de la machine naturelle. En effet, là où Roger de Piles rapportait le tableau à la spiritualité ordonnatrice de l'artiste, Diderot semble vouloir effacer toute trace de cette extériorité qui ferait de l'ordre de la toile l'effet d'une intention ou d'un dessein. La toile doit manifester les traits d'unité et de diversité qui caractérisent les productions naturelles. Mais elle doit se présenter comme si elle ne résultait pas d'un faire humain, comme si en elle l'ordre de la production se faisait oublier, comme si elle échappait à la *poiêsis*. La singularité de l'idée de machine, c'est qu'elle superpose à la nécessité naturelle le fantôme d'une production qui permet de regarder la nature comme un tableau et, inversement, de regarder le tableau comme une nature. La grandeur de l'art et de l'artiste réside dans des agencements dont la conception s'efface en même temps qu'elle se manifeste au plus haut degré. Ce qui structure l'œuvre comme une nature, c'est en effet la grande idée qui signale la fécondité des grands artistes. S'il n'y a pas de sujet ingrat, il y a cependant des peintres sans idées, des têtes stériles. L'idée, produite par les génies féconds, fonde l'agencement de l'ensemble du tableau comme machine :

> La principale idée bien conçue doit exercer son despotisme sur toutes les autres. C'est la force motrice de la machine qui, semblable à celle qui retient les corps célestes dans leurs orbes et les entraîne, agit en raison inverse de la distance. (DPV, XIV : 62)

Cette idée puissante est la garantie de l'unification qui assure au tableau son caractère de synthèse du divers, elle est également l'instrument de la force des effets dont Diderot déplore la rareté :

> Il y a dans presque tous nos tableaux une faiblesse de concept, une pauvreté d'idée dont il est impossible de recevoir une secousse violente, une sensation profonde. On regarde, on tourne la tête, et l'on ne se rappelle rien de ce que l'on a vu. Nul fantôme qui nous obsède et qui vous suivre. (DPV, XIV : 62)

Le rôle de l'idée forte et grande est à la fois d'assurer la solidarité de la structure et de produire les effets capables de s'adresser à l'âme : « Touche-moi, étonne-moi, fais-mois tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ». (DPV, XIV : 57) On sait que ces effets sont essentiellement éthiques. Ils reposent cependant sur une intuition gnoséologique qui semble guider très profondément la réflexion que Diderot consacre à l'art, et que le caractère pivotant de l'idée de machine rend particulièrement sensible : il faut regarder la nature comme un tableau et les tableaux, pour peu qu'ils le permettent, comme des natures. D'un côté l'expérience de la promenade aux Tuileries, de l'autre la Promenade de Vernet ou la magie de Chardin :

> S'il nous arrive de nous promener aux Tuileries, au bois de Boulogne, ou dans quelque endroit écarté des Champs Elysées sous quelques-uns de ces vœux arbres épargnés parmi tant d'autres qu'on a sacrifié au parterre et à la vue de l'hôtel de Pompadour, sur la fin d'un beau jour, au moment où le soleil plonge ses rayons obliques à travers la masse touffue de ces arbres dont les branches entremêlées les arrêtent, les renvoient, les brisent, les rompent, les dispersent sur les troncs, sur la terre, entre les feuilles, et produisent autour de nous un variété infinie d'ombres fortes, d'ombres moins fortes, de parties obscures, moins obscures, éclairées, plus éclairées, tout à fait éclatantes ; alors les passages de l'obscurité à l'ombre, de l'ombre à la lumière, de la lumière au grand éclat, sont si doux, si touchants, si merveilleux, que l'aspect d'une branche, d'une feuille arrête l'œil, et suspend la conversation au

> moment même le plus intéressant. Nos pas s'arrêtent involontairement ; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrions : quel tableau ! Oh que cela est beau ! Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art. Et réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature. C'est n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'une forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre et éclaire que Loutherbourg et Vernet sont grands. (DPV, XIV : 27)

Ce que présente une telle séquence, c'est l'expérience d'une interruption des tâches, du fil des discours, au profit d'un moment de contemplation qui prend valeur d'épiphanie. Ce que le temps d'arrêt porte en lui, c'est le caractère merveilleux du spectacle de la production de la variété, saisie dans les toutes petites différences qui la rendent visible et qui suggèrent en même temps le caractère infiniment continu de la nature. C'est aussi le caractère de tableau que prend une scène qui se découpe littéralement dans le flux mouvant des formes naturelles. La dernière phrase livre le sens : ce sont Vernet et Loutherbourg qui nous apprennent à regarder le monde, dans la mesure où leur art nous paraît un effet de la nature, à savoir lorsqu'il produit sur nous les mêmes effets que produirait la scène véritable et que nous savons *en même temps* que nous ne sommes pas devant le spectacle de la nature. C'est là le secret de la magie de Chardin, par exemple, lorsque l'on peut dire : « Tout est lié, tout tient. L'art et l'artiste sont oubliés. Ce n'est plus une toile, c'est une portion de l'univers qu'on a devant soi ». (DPV, XIV : 30)

La condition de la magie réside ainsi dans un double mouvement, qui récuse l'illusionnisme : il faut éprouver sur la toile, en face de l'objet représenté, les mêmes effets que produirait l'objet, mais *en ne confondant jamais* l'objet et sa représentation. Les images se donnent toujours pour ce qu'elles sont, personne ne prend une image pour autre chose que ce quelle est, sauf fugitivement et dans des illusions sans conséquences. Ce qui donne sens au discours sur Chardin, c'est qu'il implique nécessairement sa négation. Personne ne dit en présence de la nature « C'est la nature même ». La tautologie sur laquelle repose la description des toiles de Chardin est fausse. Elle dit à la fois que le « vase de porcelaine est de la porcelaine » et qu'il ne l'est pas. Toutes les assertions impliquent nécessairement leur contraire. « O Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette ; c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile ». (DPV, XIV : 220) Certes. Mais ce sont bien des couleurs, cependant. Bien sûr, la magie désigne ce tour de l'art, puissant et inintelligible, ces « couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus », ou cette manière qui fait dire « que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile » ou ailleurs que « c'est une écumé légère qu'on y a jetée ». (DPV, XIV : 220) Mais le plaisir pris au spectacle de la raie (« l'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson ») invite à trouver autre chose dans cette nature peinte. On reconnaît le paradoxe ancien de la *Poétique* : nous prenons plaisir à contempler l'image d'un objet répugnant. Mais là où Aristote indiquait que la fonction de la peinture des natures répugnantes était de nous permettre de voir la finalité naturelle que le dégoût dissimule, Diderot ne peut renvoyer qu'à cela : « c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang ». Est-ce à dire que le peintre incarne, qu'il crée ? Non, il produit, par d'autres moyens, les effets que produirait la vue de l'objet : « l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement ». N'est-ce là que le plaisir que nous prenons à la maîtrise du peintre, « le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures » ? Pas seulement. On s'approche, et l'effet disparaît, on s'éloigne à nouveau et il revient. L'effet dépend de la distance, de la place du regard : « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Eloignez-vous, tout se crée et se reproduit ». Ce qui apparaît dans l'expérience, ce sont les limites de l'art, le point à partir duquel l'identité des effets disparaît, et où reviennent les mystères de l'art. Autant dire, la machine, entendue cette fois comme expédient rusé (c'était le sens de ce qui disait Piles sur la machine du tableau : la considération de l'unité de

l'effet permet de ne pas tout représenter avec la même précision). Et c'est une machine humaine, ce n'est pas une machine naturelle, pliée sur elle-même, à l'infini.
Ce qui compte, c'est que dans un tableau, il n'y a pas de point de vue sur la scène représentée. Il n'y a pas d'espace dans la scène où l'on pourrait circuler, ce qui n'empêche pas Diderot, bien on contraire, de rêver à cette profondeur interne, d'imaginer des images qui seraient des représentations infinies de ce qu'elles représentent, et qui en cela cesseraient d'être des images. C'est cette étrange sorte de peinture que Diderot envisage dans son *Examen du clair obscur* :

> Deux sortes de peinture : l'une qui plaçant l'œil tout aussi près du tableau qu'il est possible sans le priver de sa faculté de voir distinctement, rend les objets dans tous les détails qu'il aperçoit à cette distance, et rend ces détails avec autant de scrupule que les formes principales, en sorte qu'à mesure que le spectateur s'éloigne du tableau, à mesure il perd de ces détails, jusqu'à ce qu'enfin il arrive à une distance où tout disparaisse ; en sorte qu'en s'approchant de cette distance où tout est confondu, les formes commencent peu à peu à se faire discerner et successivement les détails à se recouvrer, jusqu'à ce que l'œil replacé en son premier et moindre éloignement, il voit dans les objets du tableau les variétés les plus légères et les plus minutieuse. (DPV, XIV : 35)

Cette peinture, cette scène peinte sur laquelle il y aurait quelque chose comme des points de vue différents, est une idée, une chimère. C'est de celle-là pourtant dont Diderot est tenté de dire : « Voilà la belle peinture, voilà la véritable imitation de la nature. Je suis par rapport à ce tableau ce que je suis par rapport à la nature que le peintre a prise pour modèle. Je la vois mieux à mesure que mon œil s'en approche ; je la vois moins à mesure que mon œil s'en éloigne ». (DPV, XIV : 35) C'est à partir de là que se propage le rêve d'entrer dans le monde de la toile. Cependant, les images effectives relèvent toutes plutôt de cette autre sorte de peinture « qui n'est pas moins dans la nature, mais qui ne l'imite parfaitement qu'à une certaine distance », qui « n'est, pour ainsi parler, imitatrice que dans un point », en-deçà ou au-delà duquel « son tableau n'est point un tableau ». (DPV, XIV : 35) C'est pourtant bien parce qu'il est tableau qu'il cesse de représenter. Diderot rêve un tableau qui serait infiniment tableau, d'une image qui ne cesserait jamais de représenter. Le rêve porte en lui sa leçon : la limite nécessaire de l'art rend *sensibles* les propriétés de la nature. La rêverie de la confusion des ordres renvoie *in fine* la nature à elle-même, mais enrichie de l'intuition de son infinie profondeur. Diderot rêve d'une nature qui serait spectacle jusqu'au cœur insondable de ses replis, d'une nature qui serait en tout point sa propre représentation. Qu'y-a-t-il dans l'art, inversement, qui mérite que l'on puisse trouver avantage à considérer la nature comme un tableau ? C'est précisément son unité : l'œuvre est un monde où tout se donne immédiatement comme *Un*. L'objet représenté n'est jamais multiple, on ne saurait tourner autour des choses, les considérer différemment, opposer indéfiniment des points de vue. L'art présente des mondes parfaits, des mondes qui ne peuvent êtres autres que ce qu'ils sont, qui offrent leur unité dans l'instant d'un regard. L'art est le lieu, le seul, où l'unité devient sensible, et où « tout tient », sans résidu.
En somme, la machine du tableau offre l'image d'une intuition intelligible de la machine du monde, et la rivalité originelle de l'artiste et du philosophe semble trouver chez Diderot la voie d'une conciliation imaginaire : faire, sur le mode d'un rêve, de la philosophie un art et de l'artiste un philosophe.

Jean-Luc Martine
Université de Bourgogne.