



HAL
open science

Diderot et la peinture morale de Greuze

Laurent Jaffro

► **To cite this version:**

Laurent Jaffro. Diderot et la peinture morale de Greuze. J.-Ch. Bardout et V. Carraud. Diderot et la philosophie, Société Diderot, pp.271-284, 2020. halshs-02993154

HAL Id: halshs-02993154

<https://shs.hal.science/halshs-02993154v1>

Submitted on 25 Mar 2023

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.

Brouillon de Laurent JAFFRO, « Diderot et la peinture morale de Greuze », in J.-C. Bardout et V. Carraud (dir.), *Diderot et la philosophie*, Paris, Société Diderot, 2020, pp. 271-284.

Diderot et la peinture morale de Greuze

La question « Diderot et Greuze » mérite de ne pas être noyée dans une étude panoramique sur Diderot critique d'art et chroniqueur des Salons. Elle correspond en effet à une rencontre singulière qui découvre une affinité entre deux individualités qui ont une communauté de sensibilité. Si Diderot voit en Jean-Baptiste Greuze son peintre et son ami, c'est d'abord pour avoir fait dans le tableau ce que Diderot dramaturge voulait faire sur la scène, à savoir « de la morale », comme il le dit à l'occasion de la présentation en 1763 de *La Piété filiale* :

C'est vraiment là mon homme que ce Greuze. <...> Courage, mon ami
Greuze ! Fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela¹.

Cette affinité appelle deux questions :

(1) Qu'est-ce qui plaît à Diderot dans ce qu'il appelle la « peinture morale » de Greuze ? Cette question du goût ne doit pas s'entendre seulement dans les termes d'une prédilection individuelle, puisque Diderot estime que les émotions du public des Salons constituent de justes indices des réussites et des échecs des œuvres qui y sont présentées².

(2) Comment s'articulent, dans l'appréciation de Diderot, la considération du technique, du « faire », et celle du moral ? L'enjeu de cette question est la compréhension de la mobilité de Greuze entre peinture de genre et peinture d'histoire. Car sa fascination pour la misère comme pour la grandeur morale, dans la vie domestique et dans les métiers, confère à la peinture qu'il pratique une relation paradoxale avec une forme bien plus élevée : Greuze réalise dans l'ordre de la peinture de genre une apologie de la vertu et une dénonciation du vice qui est précisément ce qu'accomplit, à travers les exemples antiques ou bibliques, la peinture d'histoire. Cette situation ambiguë se traduit dans la difficulté de la carrière de Greuze : agréé en 1755 par l'académie royale de peinture et de sculpture comme peintre de genre, il ne parvient pas à se faire admettre comme académicien en qualité de peintre d'histoire, alors qu'il en mobilise les techniques. Le sommet de cette contrariété se trouve dans l'échec du *Septime Sévère et Caracalla* présenté en 1769.

¹ Salon de 1763, in *Œuvres*, IV, édition de Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 275.

² Pour une présentation de la pratique comme de la théorie du goût dans Diderot, voir Stéphane Lojkine, « Diderot, le goût de l'art », in M. Hilaire, S. Wuhrmann, O. Zeder (éd.), *Le Goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David...*, Paris, Éditions Hazan, et Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2013, pp. 27-89.

Ces deux questions, celle du goût et celle de la technique de la peinture morale, ne concernent pas seulement l'activité du critique d'art, mais répondent aussi à une préoccupation philosophique, puisqu'elles trouvent leur unité dans une conception interactionniste de la sensibilité.

1. La peinture morale

Diderot est venu à la critique d'art depuis le théâtre et cela marque tout particulièrement sa compréhension de la peinture³. La conception du théâtre qui s'exprime dans *Les Bijoux indiscrets* (1748) ou, plus tard, dans les « Entretiens »⁴ sur *Le Fils naturel* (1757) correspond assez exactement à ce qu'apprécie Diderot dans Greuze. Dorval, dans le troisième entretien, invite à mettre en scène non pas les caractères, mais les « conditions » et les professions dans leur diversité, et les « relations » et liens familiaux :

Il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. C'est du caractère qu'on tirait toute l'intrigue⁵...

Cette préférence pour le « tragique domestique et bourgeois » déplace les exemples de la vertu des héros du paganisme ou des saints du christianisme vers la scène de la vie quotidienne, en particulier dans l'intimité familiale. Or, dans ses commentaires sur le salon de 1763, Diderot rapproche la peinture morale illustrée par Greuze du théâtre qu'il recommande :

Quoi donc, le pinceau n'a-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice ? Ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu⁶ ?

Plus nettement encore, dans les *Essais sur la peinture*, à propos de la division de la peinture de genre et de la peinture d'histoire, Diderot écrit :

³ Voir Jean Ehrard, in A. Ehrard et J. Ehrard (éd.), *Diderot et Greuze : actes du colloque de Clermont-Ferrand, 16 novembre 1984*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986, p. 10. Voir aussi Stéphane Lojkine, « Peindre en philosophe. Le pari de la vérité », in M. Hilaire, S. Wuhrmann, O. Zeder (éd.), *Le Goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David...*, op. cit., pp. 91-127, en particulier pp. 97-103.

⁴ Le titre *Entretiens sur Le Fils naturel*, aujourd'hui usuel, qui valorise comme un essai esthétique autonome « l'histoire véritable » dialoguée dans laquelle s'enchaîne le récit de la représentation supposée originelle de la pièce, n'est pas de Diderot. L'œuvre parue anonymement en 1757 est *Le Fils naturel, ou les Épreuves de la vertu, comédie en 5 actes et en prose. Avec l'histoire véritable de la pièce*.

⁵ *Le Fils naturel*, in *Œuvres*, IV, p. 1177.

⁶ *Œuvres*, IV, p. 275.

Vous voyez bien, mon ami, que c'est la querelle de la prose et de la poésie, de l'histoire et du poème épique, de la tragédie héroïque et de la tragédie bourgeoise, de la tragédie bourgeoise et de la comédie gaie⁷.

Cette convergence entre les préférences de Diderot au théâtre et sa prédilection pour la peinture morale de Greuze ne doit pas être vue seulement comme une sorte d'embourgeoisement des valeurs esthétiques, comme l'effet d'une transformation du goût qui préfère la scène domestique à la mythologie aristocratique ; elle concerne aussi la construction même des œuvres et leurs propriétés proprement artistiques, leur structure, par opposition à leurs valeurs esthétiques. Il s'agit essentiellement des rapports entre ces deux aspects : la manière dont le tableau est construit a des effets remarquables sur le spectateur, catégorie qui englobe ici aussi bien la « foule » au salon carré du Louvre que le juge éclairé qu'est Diderot.

C'est ce que révèle le caractère presque exclusivement technique des commentaires de Diderot sur Greuze dans ses *Salons* ; ils se concentrent généralement sur la composition, sur l'usage des accessoires, sur les « expressions », etc., toutes considérations qui sont traditionnelles et qui appliquent les théories classiques de la peinture, qu'on trouve exprimées, par exemple, dans les manuels de Roger de Piles. C'est bien le lexique technique⁸ qu'on utilisait pour rendre compte de la peinture d'histoire qui est mobilisé par Diderot dans son commentaire de la peinture de genre qui est le domaine mineur dans lequel Greuze excelle. L'originalité et l'intérêt de ce commentaire pour la philosophie de l'art et l'esthétique philosophique résident dans ce déplacement et non dans le vocabulaire lui-même.

La fascination de Greuze pour la vie familiale, la quotidienneté des métiers, et sa manière, empruntée à la peinture morale héroïque, de réaliser, mais dans la peinture de genre, la présentation d'une mythologie moderne, correspondent à la recherche de Diderot : accomplir le transfert de la peinture d'histoire dans la peinture de genre, parallèlement au transfert d'une morale héroïque dans une morale de la vie quotidienne des gens ordinaires. C'est manifeste dans un passage très étonnant de la *Réfutation d'Helvétius* (1774), où Diderot fait s'entrechoquer, sous une forme ekphrastique, et sans les nommer, les univers de Greuze et d'Annibal Carrache (ou d'autres qui ont illustré le thème d'Hercule à la croisée des chemins) :

⁷ *Œuvres*, IV, p. 506.

⁸ Voir Florence Boulerie, « Diderot et le vocabulaire technique de l'art : des premiers Salons aux *Essais sur la peinture* », *Diderot Studies*, 30 (2007), pp. 89-111.

Lorsqu'un enfant bien élevé s'aperçoit que les préceptes de son père sont incompatibles avec les moyens usités d'arriver aux honneurs et d'acquérir de la richesse, il se trouve d'abord, comme Hercule au coin de la forêt, incertain sur le chemin qu'il suivra. Peu à peu la corruption générale le gagne, il oublie les leçons vertueuses qu'il a reçues, il s'abandonne au torrent ; il connaît le bien, il l'approuve, il fait le mal. Mais au milieu du désordre il respecte son père, c'est toujours pour lui non pas un radoteur absurde, mais un homme de bien, qu'il n'a pas la force d'imiter : il n'en vient jamais ni au mépris de sa personne, ni au dédain de ses principes. Il ne s'applaudit point lui-même de ses vices, mais il s'en excuse en disant qu'il faut hurler avec les loups⁹.

Dans ce passage, la morale héroïque, selon la tradition stoïcienne ou plus généralement socratique, celle de l'allégorie de Prodicos, le choix d'Hercule, rapportée dans les *Mémorables* de Xénophon (II, 1, 21 *sqq.*), reprise comme l'on sait dans une longue tradition picturale que Panofsky a étudiée¹⁰, se transpose dans la morale domestique, sur le thème, cher à Dorval, du père de famille. Cette fusion de l'extraordinaire dans l'ordinaire est ce qu'accomplit excellemment Greuze.

Qu'on ne donc s'étonne pas que Diderot dise du peintre qu'il est le sien, non seulement pour faire de la morale, mais aussi pour en avoir le savoir-faire :

Voici votre peintre et le mien, le premier qui se soit avisé, parmi nous, de donner des mœurs à l'art ; et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman¹¹.

La manière dont la peinture a un contenu moral doit être comparée à celle de la poésie, comme y insistent les *Essais sur la peinture* :

La peinture a cela de commun avec la poésie, et il semble qu'on ne s'en soit pas encore avisé, que toutes deux elles doivent être *bene moratae* ; il faut qu'elle ait des mœurs. Boucher ne s'en doute pas ; il est toujours vicieux et n'attache jamais. Greuze est toujours honnête, et la foule se presse autour de ses tableaux¹².

⁹ *Œuvres*, I, édition de Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 921.

¹⁰ Voir Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins* (1930), traduit par D. Cohn, Paris, Flammarion, 1999, en particulier le chapitre 7.

¹¹ Salon de 1765, in *Œuvres*, IV, pp. 379-380.

¹² *Œuvres*, IV, p. 500. Nous reviendrons sur la sensibilité que manifeste la conduite de la foule au Louvre.

Il ne faudrait pas sacrifier la lecture de Diderot à sa seule dimension morale ou moralisante. « Enchaîner les événements », « faire un roman », ce sont des aspects non moraux, mais techniques. Diderot tient ensemble les deux dimensions. Claude Lévi-Strauss, dans *Regarder, écouter, lire*, a attiré l'attention sur ce double aspect de l'art imitatif selon Diderot – qui, ici, n'innove pas, mais reprend une tradition qui commence dans la *Poétique* d'Aristote. Comme l'écrit Diderot dans les *Pensées détachées* :

Dans toute imitation de la nature, il y a le technique et le moral. Le jugement du moral appartient à tous les hommes de goût ; celui du technique n'appartient qu'aux artistes¹³.

Lévi-Strauss, dont l'objectif est polémique – son livre est essentiellement une réaction contre ce qu'il déplore dans l'art contemporain – ne cite de ce passage que la première phrase, qu'il commente dans ces termes :

Nous ne portons plus aujourd'hui une attention égale à la forme et au sujet. Ce qui nous intéresse est moins ce que le tableau représente, que comment le peintre a choisi de représenter une scène dont l'intention figurative passe à l'arrière-plan¹⁴.

Il est difficile d'assigner à ce « nous » une référence claire. Car ce que Lévi-Strauss déplore paraît être moins l'évolution du goût que l'évolution – pourtant ancienne – vers le formalisme anti-figuratif de l'art lui-même, ou, dirait-il sans doute, de l'art tel qu'il est reconnu et valorisé par les prétendus experts. Quoiqu'il en soit, on inverserait presque son jugement, s'il s'agissait d'évaluer le regard que portent parfois la philosophie et l'éthique contemporaines sur l'art, quand elles privilégient le moral sur le technique. En dépit de ses protestations de compétence technique et de son dédain pour l'édifiant, ce nouvel académisme est moins intéressé par la construction des œuvres que par leur portée thématique, leur capacité de présentation, voire de simple illustration, de contenus conceptuels ou normatifs. À ce seul compte, la peinture de Greuze ne serait que mièvre édification.

N'en déplaise à Lévi-Strauss, l'intérêt de Diderot pour Greuze ne se distribue pas *également* sur la part morale et sur la part technique. Ses commentaires sont essentiellement de nature technique, en dépit de l'angle moralisant qu'ils adoptent.

2. La peinture de genre *comme* peinture d'histoire

¹³ *Œuvres*, IV, p. 1020.

¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993, p. 67.

Dans les premiers Salons que commente Diderot, c'est en tant que peintre de genre – peintre de la nature et non pas de l'historique, du moral, des sujets, essentiellement les actions, de l'antiquité païenne ou de la Bible – que Greuze réussit dans une peinture morale. En cherchant la promotion de l'Académie comme peintre d'histoire, Greuze sort du domaine dans lequel il est « homme de génie ». On trouve le récit de cet incident dans la lettre à Sophie Volland du 22 septembre 1769 :

Vous ai-je dit que Greuze venait de recevoir le remboursement du mépris qu'il avait eu jusqu'à présent pour ses confrères ? Son but était d'être peintre d'histoire. Il a présenté pour sa réception un tableau d'histoire ; ce tableau était mauvais ; ils ont accepté son mauvais tableau, et l'ont reçu comme peintre de genre¹⁵.

Voici le commentaire laconique de Diderot à propos de l'objet du délit, le *Septime Sévère reprochant à Caracalla son fils d'avoir attenté à sa vie dans les défilés d'Écosse* :

Greuze est sorti de son genre : imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique¹⁶.

Pourtant, dans sa lettre à Falconet du 15 août 1767, à propos non de la toile présentée en 1769, mais d'une esquisse du *Septime Sévère*¹⁷, Diderot avait salué Greuze qui « vient de faire un tour de force. Il s'est tout à coup élancé de la bambochade dans la grande peinture ; et avec succès, autant que je m'y connais »¹⁸.

Daniel Arasse analyse cette affaire en affirmant que Greuze avait transgressé l'« étiquette du regard » en s'aventurant dans la peinture d'histoire, alors qu'il n'était que peintre de genre¹⁹. Cette interprétation suppose qu'on accorde un grand poids à la démarcation institutionnelle, académique, entre les deux peintures, et qu'on s'y tienne dans la théorie autant que Greuze aurait dû s'y tenir dans la pratique. Mais du coup ne manque-t-on pas ce qui, dans le commentaire de Diderot, est le plus intéressant ? Car Diderot insiste, par

¹⁵ *Œuvres*, IV, p. 980.

¹⁶ Salon de 1769 in *Œuvres*, IV, p. 867.

¹⁷ Sur ce point, il convient de ne pas suivre les indications erronées données dans « Diderot et les arts. Chronologie », in *Le Goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David...*, op. cit., p. 367, p. 372. Ce qu'approuve Diderot en 1767 est très probablement une étude comme celle qui a été acquise en 2004 par le musée de Tournus (huile sur toile). L'écart entre cette esquisse et l'œuvre présentée en 1769 est assez considérable pour que le « changement d'avis » de Diderot n'étonne pas.

¹⁸ *Œuvres*, IV, p. 750.

¹⁹ D. Arasse, « L'échec du *Caracalla*, Greuze et 'l'étiquette du regard' », in A. Ehrard et J. Ehrard (éd.), *Diderot et Greuze : actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 16 novembre 1984*, op. cit., pp. 107-119.

ailleurs, sur la mobilité des catégories de la peinture de genre et de la peinture d'histoire ; il s'agit d'une mobilité non pas institutionnelle, mais dans la pratique même de Greuze.

Car il n'est pas question simplement ici, comme voudrait le faire admettre Arasse, d'une « ligne qui était celle que Diderot reconnaissait à l'origine chez Greuze »²⁰, mais d'une vision qui est encore celle que Diderot a de Greuze en 1769, au moment même où il raille l'échec entièrement technique du *Septime Sévère* : « Son Caracalla irait à merveille dans une scène champêtre et domestique²¹. »

Pour mieux appréhender la mobilité de Greuze, il faut se rapporter à l'opposition académique entre les deux peintures et ce que dit Diderot de la difficulté de la peinture d'histoire dans ses *Essais sur la peinture*, lorsqu'il traite de la composition :

Ah si un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique pouvait être rendue avec la même vérité dans tous ses détails qu'une scène domestique de Greuze ou de Chardin ! C'est sous ce point de vue surtout, que le travail du peintre d'histoire est infiniment plus difficile que celui du peintre de genre. <...> Le peintre de genre a sa scène sans cesse présente sous ses yeux ; le peintre d'histoire ou n'a jamais vu ou n'a vu qu'un instant la sienne. Et puis l'un est pur et simple imitateur, copiste d'une nature commune ; l'autre est, pour ainsi dire, le créateur d'une nature idéale et poétique²².

Le « grand » est visé par la peinture d'histoire ; la peinture de genre s'en tient, on peut l'inférer, au simple ou encore, dans le cas de Greuze au « pathétique » – un terme que Diderot emploie plusieurs fois à propos de ce peintre. Dans les *Essais sur la peinture*, Diderot note le caractère à la fois social et stylistique de l'opposition entre peinture d'histoire et peinture de genre :

Les peintres de genre et les peintres d'histoire n'avouent pas nettement le mépris qu'ils se portent réciproquement ; mais on le devine. <...> À les entendre <les peintres d'histoire>, ce sont <les peintres de genre> gens à petits sujets mesquins, à petites scènes domestiques prises du coin des rues, à qui l'on ne peut rien accorder au delà du mécanique du métier, et qui ne sont rien quand ils n'ont pas porté ce mérite au dernier degré. Le peintre de genre de son côté regarde la peinture historique comme un genre romanesque, où il n'y a ni vraisemblance ni vérité, où tout est outré ; qui

²⁰ *Ibid.*, p. 118.

²¹ *Œuvres*, IV, p. 867.

²² *Œuvres*, IV, p. 503.

n'a rien de commun avec la nature ; où la fausseté se décèle et dans les caractères exagérés qui n'ont existé nulle part, et dans les incidents qui sont tous d'imagination ; et dans le sujet entier que l'artiste n'a jamais vu hors de sa tête creuse ; et dans les détails qu'il a pris on ne sait où, et dans ce style qu'on appelle grand et sublime, et qui n'a point de modèle en nature, et dans les actions et les mouvements des figures, si loin des actions et des mouvements réels²³.

Diderot subvertit alors cette opposition et propose de déplacer la démarcation entre peinture de genre et peinture d'histoire, en la réévaluant par référence à la pratique de Greuze, plutôt que l'inverse :

Je proteste que le *Père qui fait la lecture à sa famille*, le *Fils ingrat* et les *Fiançailles* de Greuze, que les *Marines* de Vernet qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire que les *Sept Sacrements* du Poussin, la *Famille de Darius* de le Brun, ou la *Susanne* de Vanloo. Voici ce que c'est. La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte ; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie. Mais en laissant aux mots les acceptions reçues, je vois que la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la peinture historique <...>²⁴.

L'approche sociologique et institutionnelle de l'affaire *Septime Sévère* manque l'enjeu proprement esthétique des commentaires de Diderot à propos du génie de Greuze. Plus intéressant encore : c'est dans l'analyse de la mobilité singulière du peintre que Diderot retrouve sa propre position philosophique. La querelle serait finie, écrit-il, si l'on déplaçait la ligne de partage entre les deux peintures du point où elle en est, à savoir une opposition entre sujets (grands et petits), vers un point plus fondamental, à savoir l'opposition entre nature morte et nature vivante, entre l'insensible et le sensible. Un tel déplacement, qui aurait l'avantage de faire se rejoindre l'esthétique de Diderot et sa métaphysique hylozoïste, placerait à l'évidence Greuze du côté des peintres d'histoire.

²³ *Œuvres*, IV, pp. 505-506.

²⁴ *Ibid.*, p. 506.

En outre, Diderot insiste sur le fait qu'en dépit des écarts entre une peinture du réel et une peinture de l'idéal, la peinture de genre présente des difficultés et appelle des solutions techniques identiques à celles de la peinture d'histoire :

<...> Elle exige autant d'esprit, d'imagination, de poésie même ; égale science du dessin, de la perspective, de la couleur, des ombres, de la lumière, des caractères, des passions, des expressions, des draperies, de la composition²⁵ <... >

Diderot pratique ainsi souvent une sorte d'expérience de pensée qui consiste à se représenter l'effet d'une peinture de genre transposée en peinture d'histoire et réciproquement. Par exemple dans ce passage des *Essais sur la peinture*, où Diderot se représente une figure de Raphaël dans une peinture de genre :

Si nous rencontrons dans la rue une seule des figures de femmes de Raphaël, elle nous arrêterait tout à coup, nous tomberions dans l'admiration la plus profonde, nous nous attacherions à ses pas, et nous la suivrions jusqu'à ce qu'elle nous fût dérobée. Et il y a sur la toile du peintre, deux, trois, quatre figures semblables ; elles y sont environnées d'une foule d'autres figures d'hommes d'un aussi beau caractère, toutes concourent de la manière la plus grande, la plus simple, la plus vraie, à une action extraordinaire, intéressante ; et rien ne m'appelle, rien ne me parle, rien ne m'arrête²⁶ !

Remarquons, avant d'y revenir, que la réaction spontanée (supposée) du spectateur imaginaire, comme celle, effective, de la foule des Salons, est l'indice de la qualité du tableau, et a quelque chose d'analogue à une sensibilité animale.

La peinture de genre est peinture du réel individuel ; elle suppose l'observation patiente, l'expérience, la présence prolongée du modèle qui est ici un modèle en chair et en os. Quant à la peinture d'histoire, elle est peinture de l'idée, souvent de l'idée générale. Elle suppose l'imagination. En somme, Greuze, selon Diderot, brouille ces catégories. Il réalise dans la peinture de genre ce que la peinture d'histoire doit accomplir. L'échec de Greuze à l'académie comme peintre d'histoire est son succès comme peintre de genre.

Tout est dit en une formule au laconisme typiquement diderotien, dans le commentaire du Salon de 1767 : « Et Greuze donc, qui est certainement supérieur dans son

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Œuvres*, IV, p. 511.

genre ; qui dessine, qui imagine, qui a le faire et l'idée²⁷. » « Supérieur dans son genre », qui est la peinture de genre, Greuze l'est non pas en tant qu'il serait simplement l'un des meilleurs peintres de genre, mais en tant qu'il accomplit dans cette peinture les prouesses réservées à la peinture d'histoire. Car il ne se contente pas de dessiner, il imagine ; il n'a pas seulement le faire, mais aussi l'idée. L'imagination, l'idéalisation, sont caractéristiques de la peinture d'histoire. Et cela tient au fond, à savoir au fait que Greuze peint, au-delà de la nature, l'action, qui, même si l'on peut dire déshéroïsée, est l'objet formel de la peinture d'histoire. C'est manifeste dans le commentaire sur le Salon de 1763, à l'occasion du succès du *Paralytique* de Greuze :

Que te faut-il de plus que ton propre suffrage et le nôtre ? Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances, sans compositions, j'en parlerai peu ; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser, il faut une action, alors ils auront tout le talent du peintre d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance.

Diderot, dans la lettre à Sophie Volland citée précédemment, dit que le *but* de Greuze était d'être peintre d'histoire et qu'il a échoué à l'être, du moins d'un point de vue institutionnel. Cependant, Diderot explique aussi que Greuze réussit exemplairement une sorte de peinture d'histoire dans la peinture de genre qui est son domaine de prédilection. Nous avons avec ce succès un bel exemple de ce que Jon Elster appelle un résultat essentiellement secondaire (*by-product*)²⁸ : Greuze réussit comme peintre d'histoire seulement en tant qu'il ne cherche pas à l'être, et il échoue à être peintre d'histoire quand c'est son but de le devenir.

3. Technique picturale et exercice de la sensibilité

Sous la rubrique de la technique, ce propos en reste à quelques remarques sur deux questions : celle du « moment » de l'action que choisit le peintre ; celle de l'usage des « accessoires ». Chacune de ces questions essentiellement techniques est liée par Diderot à une détermination de la « sensibilité ». Ce sont des propriétés de l'œuvre qui déclenchent des réponses esthétiques. Il y a des relations causales entre la représentation des figures morales (sensibles) et la réactivité du spectateur.

²⁷ Salon de 1767, in *Œuvres*, IV, p. 796.

²⁸ Jon Elster, *Le Laboureur et ses enfants*, Paris, Minuit, 1986.

Le premier problème est classique dans la théorie de la peinture d'histoire ; il est dramatisé par Shaftesbury dans la *Notion du jugement d'Hercule*²⁹, par son neveu James Harris, et, comme on le sait mieux, par Gotthold Ephraim Lessing : le tableau présente un point du temps et représente une action – par exemple, une hésitation ou la genèse d'un choix, comme dans l'*Ercole al bivio* de Carrache déjà mentionné. Un premier cas exemplaire est celui de l'interprétation de *La mère bien-aimée* de Greuze – il s'agit de la tête au pastel présentée au Salon de 1765 et non la toile finale de 1769 : « Jamais vous n'avez vu la présence de deux expressions contraires aussi nettement caractérisées³⁰. » Le texte suggère qu'une expression est présente, et l'autre est une trace du passé : trace du plaisir ou de la peine ? On reconnaît ici le problème classique de la représentation d'un changement mental dans l'instantanéité du tableau. La question est aussi formulée dans les *Pensées détachées* : « J'ai dit que l'artiste n'avait qu'un instant ; mais cet instant peut subsister avec des traces de l'instant qui l'a précédé, et des annonces de celui qui suivra³¹. »

Dans le Salon de 1767, un autre exemple est donné quand Diderot estime que Greuze, bien mieux que Pierre Antoine Baudouin se débattant à la limite du scabreux dans *Le coucher de la mariée*, sait comment résoudre, dans le champ de la peinture de genre, le problème technique absolument typique de la peinture d'histoire, à savoir le choix du moment de l'action à dépeindre :

Baudouin, faites-moi le plaisir de me dire en quel lieu du monde cette scène s'est passée. Certes ce n'est pas en France ; jamais on n'y a vu une jeune fille bien née, bien élevée, à moitié nue, un genou sur le lit, sollicitée par son époux en présence de ses femmes qui la tiraillent. <...> Feu notre ami Greuze n'eût pas manqué de prendre l'instant précédent, celui où un père, une mère, envoient leur fille à son époux. Quelle tendresse, quelle honnêteté, quelle délicatesse, quelle variété d'actions et d'expressions dans les frères, les sœurs, les parents, les amis, les amies ; quel pathétique n'y

²⁹ Le texte de Shaftesbury, rédigé en 1712, a fait l'objet d'une diffusion importante aussi bien en français et en allemand qu'en anglais. Sur le problème de la représentation picturale du temps psychologique chez cet auteur et ses sectateurs, voir L. Jaffro, « Le choix d'Hercule : le problème artistique de l'expression du moral dans la tradition shaftesburienne », *DoisPontos*, 11, 1 (2014), pp. 39-65 (texte) et pp. 205-211 (cahier d'illustrations).

³⁰ Salon de 1765, in *Œuvres*, IV, p. 385.

³¹ *Œuvres*, IV, p. 1025 ; cf. p. 1024 : « L'unité de temps est encore plus rigoureuse pour le peintre que pour le poète ; celui-là n'a qu'un instant presque indivisible. »

aurait-il pas mis ! Le pauvre homme, que celui qui n'imagine dans cette circonstance qu'un troupeau de femmes de chambre³² !

Abordons la deuxième question technique. La fonction des accessoires, selon Diderot, est de limiter l'équivoque dans le tableau. Leur rôle, pouvons-nous ajouter, est semblable à celui des emblèmes dans la peinture d'histoire, à cette différence près que les emblèmes étaient traditionnellement des codes rigides (par exemple, un instrument de musique pour signifier les arts et leur plaisir), tandis que les accessoires n'en sont pas nécessairement.

Dans le Salon de 1763, Diderot écrit que Greuze est « spirituel dans le choix et la convenance des accessoires ». Les animaux domestiques sont chez lui des accessoires. C'est ce qu'indique Diderot dans le Salon de 1765 à propos de l'esquisse (lavis) du *Fils puni* : « Voici le même chien qui est incertain s'il reconnaîtra cet éclopé pour le fils de la maison, ou s'il le prendra pour un gueux³³. » Dans le jeu, propre à Greuze, du transfert entre la peinture de genre et la peinture d'histoire, les « accessoires » ont un rôle décisif parce qu'ils permettent de déterminer la bonne lecture de la pièce. Revenons à une expérience de pensée ou d'évaluation :

Si vous tentez l'apothéose du grand Henri, exaltez votre tête ; osez, jetez, tracez, entassez tant de figures allégoriques que votre génie fécond et chaud vous en fournira ; j'y consens. Mais si c'est le portrait de la lingère du coin que vous ayez fait : un comptoir, des pièces de toile dépliées, une aune, à ses côtés quelques jeunes apprenties, un serin avec sa cage, voilà tout. Mais il vous vient en tête de transformer votre lingère en Hébé ? Faites, je ne m'y oppose pas, et je ne serai plus choqué de voir autour d'elle Jupiter avec son aigle, Pallas, Vénus, Hercule, tous les dieux d'Homère et de Virgile. Ce ne sera plus la boutique d'une petite bourgeoise, ce sera l'assemblée des dieux, ce sera l'Olympe³⁴ <... >.

Ce passage met étroitement en rapport la qualité technique de la représentation picturale, corrélée au jeu des accessoires, y compris animaux, et la sensibilité qui est susceptible de déterminer la réponse esthétique appropriée. Il se poursuit en effet ainsi, par une sorte de saut direct du technique à l'esthétique :

³² Salon de 1767, in *Œuvres*, IV, p. 668. On aura noté l'expression : « Feu notre ami Greuze » : Greuze n'est plus l'ami de Diderot. Sur l'opposition entre Greuze et Baudouin, voir S. Lojkine, « Peindre en philosophe. Le pari de la vérité », in *Le Goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David...*, op. cit., pp. 110-119.

³³ *Œuvres*, IV, p. 392. Le chien est aussi un accessoire dans *La Piété filiale*.

³⁴ *Œuvres*, IV, p. 512.

Mais que signifient tous ces principes, si le goût est une chose de caprice, et s'il n'y a aucune règle éternelle, immuable, du beau ?

Si le goût est une chose de caprice, s'il n'y a aucune règle du beau, d'où viennent donc ces émotions délicieuses qui s'élèvent si subitement, si involontairement, si tumultueusement, au fond de nos âmes, qui les dilatent ou qui les serrent, et qui forcent de nos yeux les pleurs de la joie, de la douleur, de l'admiration, soit à l'aspect de quelque grand phénomène physique, soit au récit de quelque grand trait moral³⁵ ?

La discussion technique sur la peinture de genre s'articule ainsi directement avec la question de la sensibilité qui est une des préoccupations majeures de Diderot. Antoinette Ehrard a montré l'importance, dans la peinture de Greuze, du contact physique, que ce soit au sein de la fratrie, ou entre les enfants et les animaux qui offrent souvent une sorte de synergie des sensibilités qui ravit Diderot³⁶. C'est ce que doit représenter la peinture d'histoire entendue au sens de Diderot et non au sens de l'académie. La peinture de genre, en tant que peinture d'histoire, a pour objet le sensible qui est la forme commune du moral selon Diderot.

Cette sensibilité est également celle de Greuze lui-même, dont Diderot souligne quelquefois l'instinct, ici indiscernable de la technique. Elle est évidemment aussi celle du public dont les réactions fortes et fines attestent la valeur de la peinture morale de Greuze. Si quelque chose peut figurer dans l'espace même de la toile cette réactivité irréfléchie du témoin, c'est peut-être l'accessoire animal. Comment ces trois sensibilités – celle qui est représentée dans la peinture morale, celle du peintre, et celle du public – s'ajustent-elles ? Elles se répondent dans l'expérimentation d'une interaction continue.

Car le terme « sensibilité » est un slogan sous la plume de Diderot. Il s'agit d'une qualité acquise, et non pas innée. Sur ce point, Diderot s'oppose aux théories du sens moral ou du sens esthétique, tout en transposant sur le terrain de la physiologie ce que le vocabulaire du sentiment leur conserve encore d'intellectualisme. La sensibilité s'apprend, s'exerce, et se perfectionne dans l'adoption des réponses socialement appropriées aux qualités techniques des œuvres. Dans le Salon de 1767, Diderot note à l'occasion d'un commentaire de Louis-Michel van Loo :

Mais laissons-là la peinture, mon ami, et faisons un peu de morale.

Pourquoi le récit de ces actions nous saisissent-elles [*sic*] l'âme subitement,

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Voir les remarques d'Antoinette Ehrard à propos des commentaires de Diderot dans le Salon de 1769 sur « Jeune enfant qui joue avec un chien », in A. Ehrard et J. Ehrard (éd.), *Diderot et Greuze : actes du colloque de Clermont-Ferrand, 16 novembre 1984, op. cit.*, pp. 18-19.

de la manière la plus forte et la moins réfléchie, et pourquoi laissons-nous apercevoir aux autres toute l'impression que nous en recevons ? Croire avec Hutcheson, Smith et d'autres que nous ayons un sens moral propre à discerner le bon et le beau, c'est une vision dont la poésie peut s'accommoder, mais que la philosophie rejette. Tout est expérimental en nous. L'enfant voit de bonne heure que la politesse le rend agréable aux autres ; et il se plie à ses singeries. Dans un âge plus avancé, il saura que ces démonstrations extérieures promettent de la bienfaisance et de l'humanité. Au récit d'une grande action notre âme s'embarrasse, notre cœur s'émeut, la voix nous manque, nos larmes coulent. Quelle éloquence ! Quel éloge ! On a excité notre admiration. On a mis en jeu notre sensibilité. Nous montrons cette sensibilité. C'est une si belle qualité³⁷ ! <...>

Diderot est assez injuste avec Adam Smith, puisque la conception de la sympathie que promeut l'auteur de *La théorie des sentiments moraux* n'est pas plus éloignée de la conception suggérée ici par Diderot, à la saveur fortement interactionniste, que d'un innéisme du sens moral. La manifestation de mes émotions atteste auprès d'autrui le sens des valeurs qui est attendu de moi. J'ai appris à jouer ainsi le jeu de l'attente morale, qui est une attente sociale, et à me montrer digne de l'estime qu'autrui peut me porter pour autant qu'il m'attribue cette qualité – la sensibilité – par laquelle j'appartiens, non pas seulement à la république des esprits, mais à la communauté des animaux et plus généralement du vivant. Les chances de « mettre en jeu notre sensibilité » sont données non seulement par l'expérience des hommes, mais aussi par les représentations de leurs actions dans l'art. C'est l'occasion répétée d'une telle monstration de la sensibilité que Greuze a offerte à Diderot³⁸.

Laurent Jaffro

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

FRE3643 PHARE – « Philosophie, Histoire et Analyse des Représentations Économiques »

³⁷ *Œuvres*, IV, pp. 534-535.

³⁸ Cet article est issu de deux communications : l'une au colloque « Diderot et la philosophie » organisé en octobre 2013 par J.-Ch. Bardout et V. Carraud à l'université Paris-Sorbonne ; l'autre à la journée franco-brésilienne « Le sensible et les formes. Esthétique et philosophie au dix-huitième siècle » organisé en décembre 2013 par D. Cohn à l'université Panthéon-Sorbonne, avec le soutien de la chaire des Amériques de cette université, et de l'accord CAPES-COFECUB (projet SH 754-12).