**Images re-vues**
Histoire, anthropologie et théorie de l'art

**7 | 2009**
**Paysages sonores**

# L'imaginaire de la musique et le *Hiéroglyphe* du paysage chez Diderot

**Marie-Pauline Martin**

**Édition électronique**
URL : https://journals.openedition.org/imagesrevues/423
DOI : 10.4000/imagesrevues.423
ISSN : 1778-3801

**Éditeur :**
UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

**Référence électronique**
Marie-Pauline Martin, « L'imaginaire de la musique et le *Hiéroglyphe* du paysage chez Diderot », *Images Re-vues* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 05 février 2024. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/423 ; DOI : https://doi.org/10.4000/imagesrevues.423

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

# L'imaginaire de la musique et le *Hiéroglyphe* du paysage chez Diderot

Marie-Pauline Martin



1 Dans le *Salon de 1767*, en préambule à l'étude des dessins paysagés d'Hubert Robert, Denis Diderot interroge en ces termes l'origine et la nature du plaisir éprouvé devant l'esquisse :

> Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de forme. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît [...] L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu'il lui plaît. C'est l'histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous le sommes tous plus ou moins. C'est le cas de la musique vocale et de la musique instrumentale : nous entendons ce que dit celle-là, nous faisons dire à celle-ci ce que nous voulons.[1]

2 La référence musicale est-elle ici simple métaphore stylistique et « oratoire », spéculant sur l'existence d'un « universel abstrait » capable de réunir les arts, comme le notait Bernard Teyssèdre au sujet des discours de Roger de Piles et de Noël Coypel[2] ? La réflexion de Diderot nous semble au contraire originale et profonde, fondée elle-même sur une étude soutenue des lois de la perception et de l'analogie des sensations. Remarquons tout d'abord qu'en 1767, admettre et penser la musique comme la *sœur* de la peinture définit un poncif de la littérature artistique[3], dont l'argumentation, vraisemblablement, offre peu d'intérêt à Diderot. En revanche, convoquer l'art des sons comme un outil d'*appréciation* des autres arts ouvre une perspective plus singulière, où le discours analogique agit en faveur d'une redéfinition des principes du beau. La démarche est notamment rendue exemplaire par les écrits de Jean-Jacques Rousseau ; dans ses ouvrages théoriques dédiés diversement aux arts, comme dans plusieurs fictions, l'art musical, bien plus qu'une pratique, devient l'aune à laquelle l'ensemble des pratiques artistiques sont appréciées et évaluées[4]. C'est précisément cette

conception de l'analogieentre les arts qui semble intéresser Diderot ; celle qui, à l'image des discours sur l'*ut pictura poesis,* suggère un rapport d'ordonnanceet de prescriptionentre les objets qu'elle considère. Car le critique ne conçoit pas seulement la musique et la peinture comme objets d'un même système de représentation de la nature ; de manière plus ambitieuse, pointe dans ses écrits ce parti pris : la possibilité d'établir une nouvelle table de valeurs esthétiques à partir des principes actifs du langage musical.

## I – La musique : un *a priori* et un modèle dans l'esthétique de Diderot

3 Notre hypothèse est suggérée tout d'abord par la place singulière, et première, de l'art musical dans la réflexion artistique de Diderot. Car le philosophe penseet réfléchit la musique bien avant de rendre compte, à partir de 1759, des œuvres présentées au Salon, ou d'esquisser, en 1765, les présupposés théoriques de ses *Essais sur la peinture*. Bien qu'aucun document sérieux n'atteste, chez lui, des compétences du musicien-praticien[5], il est indéniable que la conscience du phénomène musical – sa compréhension scientifique tout comme son appréciation sensible – précède, dans ses écrits, l'énonciation d'une réflexion critique sur la peinture, et sans doute même la génération d'un goût pour cet art[6]. Dès 1748, Diderot propose dans ses *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* une synthèse des théories acoustiques de l'époque, et notamment celles de Jean-Philippe Rameau ; l'initiative tient certes davantage de la vulgarisation, mais elle implique une relative maîtrise des applications pratiques de ces théories. La même année, *Les bijoux indiscrets* discutent et opposent, sur le mode romanesque et cocasse, les partis lullistes et ramistes, tout en édifiant un « imaginaire de la voix » sur la base d'opéras fictifs, reposant eux-mêmes sur une connaissance avérée du répertoire classique français et italien[7]. Vraisemblablement assidu à l'Opéra, Diderot fréquente par ailleurs le Concert Spirituel et le Concert des Amateurs, ceux-là mêmes côtoyés plus tard, dans le dialogue posthume de l'auteur, par le Neveu de Rameau[8]. Plus féconde pour notre propos, la *Lettre sur les sourds et les muets, à usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751) place la musique au cœur d'une réflexion sur l'ordre du langage et son rapport à la formation naturelle des idées. Jacques Chouillet a souligné la place décisive de ce texte dans la formation et l'évolution des idées esthétiques de Diderot[9] ; de manière plus particulière, il nous importe d'y relever les thèses qui, selon nous, fomentent certaines conclusions de ses écrits ultérieurs sur les Salons, et singulièrement de ses critiques sur la peinture de paysage.

4 Contrairement à la *Lettre sur les aveugles,* son "pendant" de quelques mois antérieur[10], le problème posé par la *Lettre sur les sourds et les muets* n'est ni d'ordre médical, ni d'ordre physiologique ou métaphysique. Les « sourds » appréhendés ici par Diderot sont en réalité, de manière générale et figurée, « ceux qui parlent sans entendre » ; soit ces orateurs prisonniers de leurs préjugés, auxquels Diderot, réduit au mutisme par la condamnation de la *Lettre sur les aveugles* en 1749, entend néanmoins répondre[11]. Au premier rang des méprises professées par les « sourds » est l'hypothèse d'un ordre naturel de la pensée, dont le principe serait identifié à celui des mots dans un discours, et donc fondé sur l'*enchaînement successif* d'idées à l'esprit. À ce postulat, défendu notamment par Batteux[12], Diderot oppose un parti résolument novateur : les idées n'ont pas d'ordre de succession dans l'esprit, mais elles s'y présentent simultanément,

articulées et ordonnées *a posteriori* par le jugement [13]. Au-delà de la réflexion grammaticale, le parti de Diderot engage tout à la fois une philosophie du langage, une épistémologie et, finalement, une esthétique. Diderot distingue en effet tout d'abord le processus de la pensée (où les idées naissent simultanément) de celui de son expression verbale (où les mots s'enchaînent successivement), pour questionner ensuite son rapport avec les autres formes d'expression possible de l'esprit : le langage poétique de la littérature, de la peinture et de la musique[14]. Dans cette enquête, les théories de Batteux sont une fois de plus convoquées et contestées, tout particulièrement le présupposé qui préside à son traité *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746) : l'identité des arts devant la loi de l'imitation[15]. Diderot ne conteste pas, en soi, le principe de l'imitation de la nature. Il en convient même sans peine avec Batteux : l'art des sons, pas plus que les autres arts, ne peut se soustraire au modèle de la belle nature[16]. Mais leur degré respectif de conformité au réel varie indéniablement, singularisant chaque discipline. L'expérience seule le prouve aisément. Le philosophe propose en effet lui-même de se livrer à l'exercice en comparant, méthodiquement, le fonctionnement du langage de la poésie, de la peinture et de la musique à travers « un seul exemple de l'imitation de la nature dans un même objet »[17].

5 L'objet choisi est une « femme mourante », étudié à travers certains vers du poète Virgile, un dessin du peintre hollandais Frans van Mieris, et un fragment de musique anonyme[18]. Dans son dessin, commente Diderot, le peintre « montre » directement les « symptômes » de la mort : la tête épanchée, les jambes lasses, la main droite inerte. L'imitation du poète, elle, est nécessairement immatérielle, mais tout aussi « frappante » puisque les mots de Virgile décriventavec précision l'agonie de la jeune femme : « *Elle essaie de soulever des yeux appesantis et retombe inanimée. Le sang s'échappe en sifflant de la blessure qu'elle s'est fait sous le cœur…* ». Enfin, le langage du musicien, illustré par le fragment de partition, est plus détourné puisqu'il procède par associations : la tonalité de *mi* bémol et sa coloration de *sol* mineur, la descente chromatique des trois premières mesures, comme la descente de sixte aux quatre dernières mesures, constituent en effet des procédés rhétoriques capables de suggérer l'idée de la mort, non par une représentation imagée, mais par une impression faite directement sur la sensibilité[19]. Fort de cette expérience, Diderot pointe finalement la facilité déconcertante avec laquelle Batteux postule l'équivalence des arts entre eux, pour lui opposer l'examen particulier des moyens imitatifs de chaque art. Ainsi, la rhétorique de Batteux succombe-t-elle à l'épreuve des faits, et trois conceptions singulières de l'imitation sont-elles établies : « La peinture montre l'objet, la poésie le décrit, la musique en excite à peine une idée », précise Diderot dans les *Additions* de la *Lettre*[20]. La théorie musicale ne peut donc se traduire strictement en termes de peinture ou de poésie, mais repose sur une définition particulière de l'imitation, qu'éclaire selon Diderot le concept de « hiéroglyphe ».

6 Emprunté initialement aux manuels iconologiques qui, comme l'ouvrage de Ripa, traversent l'époque moderne par régulières rééditions, le hiéroglyphe constitue, dès le XVII[e] siècle, l'un des pôles de la réflexion sur le langage. Au-delà du problème scientifique de son interprétation, cet emblème fascine en raison de la nature immédiate de son langage, reposant elle-même sur ses vertus d'objet figuré et pictural, orienté vers l'instance directe de la vue. De cette acception générale du hiéroglyphe, Diderot retient l'idée – et l'idéal – d'une communication *transparente*, mais l'investit d'un sens et d'un dessein nouveaux. Sous la plume du critique en effet, le pouvoir conféré à l'emblème ne repose plus sur son hypothétique aptitude *picturale*, mais sur la

faculté des signes de l'art d'*imprimer* directement au cœur et à l'âme leur propre signification. Ainsi redéfinie, le hiéroglyphe devient la clef de voûte d'une esthétique fondée sur l'analyse du fonctionnement de la sensibilité, et que rend particulièrement intelligible, selon Diderot, le phénomène musical. En effet, comme le signe hiéroglyphique, le signe musical ne donne aucune image picturale de la nature : il contient en lui sa propre signification, laquelle demeure scellée, pour agir directement impression sur l'âme sensible[21]. Son imitation est donc imprécise, mais son efficacité réelle, et même inégalée :

> Comment se fait-il que des trois arts imitateurs de la nature [la poésie, la peinture et la musique], celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ? Serait-ce que montrant *moins* les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination, ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus, la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous ces effets tumultueux ?[22]

7 Diderot en convient lui-même ; ces mots ne sont pas ceux d'un véritable connaisseur, compositeur ou spécialiste de la science musicale : « N'allez pas vous imaginer que c'est un grand musicien qui vous écrit ; il n'y a que deux jours que je commence à l'être, mais vous savez combien l'on aime à parler de ce qu'on vient d'apprendre »[23]. Reconnaissons néanmoins qu'à l'heure où il rédige sa *Lettre,* le philosophe est familier des questions d'acoustique, initié également aux écrits de Rameau sur l'harmonie[24], et lui-même relecteur des articles musicaux de Rousseau récemment livrés pour l'*Encyclopédie*[25] ; plus encore, Diderot est juge sensible et philosophe empiriste, lequel, au-delà des règles arbitraires du jugement de goût énoncées par Batteux, *sent* l'effet singulier de l'imitation musicale sur les sens et l'âme. La peinture d'histoire, attachée à l'expression intelligible d'un sujet, procède différemment ; tout au plus la peinture de paysage, misant avant tout sur la force d'impression possible des moyens de l'art, peut-elle, comme « l'une des nuits de Vernet », approcher l'intelligence sensible du langage des sons[26]. Somme toute, dès la *Lettre sur les sourds et les muets,* la musique s'impose tout à la fois comme un imaginaire, un argument et un paradigme dans la philosophie de Diderot. Au-delà de la discussion strictement musicologique, elle nourrit, par la singularité et la pertinence de son modèle, une réflexion ambitieuse sur l'origine et l'expression des idées. Son langage identifié à celui du hiéroglyphe, elle cristallise et incarne également, dans l'argumentation de Diderot, le processus même de la pensée. Forte de ce statut, la musique engage enfin, *a fortiori* dans la *Lettre,* une esthétique au sens large : posée comme référent, elle soumet les autres arts à l'épreuve de sa propre spécificité ; pensée encore comme modèled'une conception particulière du beau, elle fournit l'instrument d'une appréciation des autres disciplines.

8 Cette idée – essentielle pour notre propos en ce qu'elle invite à relire les écrits ultérieurs de Diderot sur l'imitation en peinture – est développée dix ans plus tard dans un texte éclairant, négligé des spécialistes : les *Réflexions sur les beaux-arts* publiées en juillet 1761 dans la *Correspondance littéraire.* Historiquement, ce texte est conçu comme une réponse aux remarques formulées par Étienne-Maurice Falconet sur l'art de la statuaire, « destinées à paraître dans l'*Encyclopédie* »[27]. Diderot avait en effet confié à l'artiste la charge de l'article « SCULPTURE » ; Falconet livra de premières *Réflexions,* publiées à titre autonome en 1761, et finalement retranscrites dans le tome XIV de l'*Encyclopédie*[28]. Dans ce texte, Falconet reprend les termes d'un débat séculaire disputant les mérites respectifs de la peinture et de la sculpture (le *paragone*)[29]. Avec conviction, il reconnaît à son art, et singulièrement au bas-relief, cette vertu

particulière : le pouvoir de rivaliser avec la capacité d'*illusion* de la peinture[30]. Mais le philosophe reste sceptique ; car il est vain de « se flatter de produire par un bas-relief les effets et les illusionsd'un tableau »[31]. Le mérite de l'art, martèle Diderot, et sa force d'impression, se mesurent davantage à son degré de « mensonge » par rapport à la nature et à l'indétermination de son langage. Dans l'argumentation de cette idée, la musique impose, une fois de plus, l'évidence et la force persuasive de son modèle.

> On établirait aisément entre eux [les arts] une échelle de gradation dont les deux extrémités seraient occupées par la sculpture et par la musique. Le sculpteur ment moins que le peintre, le peintre moins que le poète ; le musicien est celui qui nous ment le plus, et il est à remarquer qu'à mesure que le mensonge d'un art s'éloigne d'un art et qu'il devient vague et hypothétique, ses effets acquièrent de la force et du pouvoir sur notre âme. Il est aisé au statuaire de nous toucher et de nous étonner, au peintre de nous émouvoir, au poète de nous embraser et de mettre notre âme en désordre, au musicien de porter ce désordre jusqu'à la frénésie et jusqu'au délire. Cette gradation, comme je crois l'avoir observé ailleurs[32], vient précisément des moyens que chacun des artistes emploie. Plus ils sont vagues et plus ils agissent fortement sur l'imagination ; ils la rendent, pour ainsi dire, complice de tous les effets. C'est un chatouillement continuel et universel qui répand la volupté la plus exquise sur tous les points d'un corps sensible ; un contact fort et décidé ne fait pas la même impression.[33]

9 Véritable schéma d'argumentation, l'exemplarité musicale ruine non seulement ici l'intérêt des réflexions de Falconet sur la capacité d'illusion de la peinture et de la sculpture ; l'examen des ressources spécifiques du langage des sons permet plus généralement à Diderot de contester cette « loi universelle » décrétée par Batteux, exigeant de tous les arts une imitation vraisemblable et fidèle de la nature. Dix ans après la Lettre sur les sourds et les muets, l'abbé grammairien se voit ainsi à nouveau mis au rang de ces « prétendus connaisseurs » qui « oppose[nt] au génie » de vains « raisonnements ». Car l'expérience esthétique, et particulièrement celle des effets de la musique, montre « comme une loi fondamentale, qu'il faut dans toutes les imitations un peu de poésie qui vous fasse distinguer le mensonge de l'art d'avec la chose même »[34]. Voici pourquoi « l'empire de la musique est le plus puissant, quoique le moins connu »[35].

10 Nous le soulignons : de telles assertions, esquissées dans la *Lettre sur les sourds et les muets* en 1751,et affirmées en 1761 dans la *Correspondance littéraire,* ne permettent pas d'appréhender l'ensemble des écrits artistiques de Diderot sous l'angle d'un privilège accordé à la musique, au détriment du pouvoir illusionniste de la peinture et de la sculpture. Car l'on trouverait ainsi aisément, dans ses écrits, des déclarations qui nuancent et relativisent ces réflexions. Dans le compte rendu de la statue *Pygmalion et Galatée* de Falconet, achevée en 1761 et exposée deux ans plus tard au Salon, Diderot acclame bien le miracle par lequel le sculpteur, véritable « émule des dieux », soumet le marbre au frémissement de la vie[36]. Toutefois, à l'heure où Diderot affirme un intérêt soutenu pour l'étude et la critique des arts visuels[37], ses recherches sur l'art des sons, et sa *conscience* du phénomène musical, apportent une contribution certaine au développement d'une réflexion esthétique plus large, attachée notamment à redéfinir la notion d'imitation dans les arts visuels.

## II – La musique : un imaginaire et un argument dans la critique du paysage chez Diderot

11 Rappelons tout d'abord, à titre méthodologique, que la pensée musicale du siècle des Lumière n'a pas pour seul enjeu la rénovation d'un art, mais elle engage une esthétique plus large. Tel est le parti développé notamment par Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues,* achevé en 1761; le philosophe y désigne le chant mélodique comme le langage originel des passions, et donc l'aune à laquelle peut être apprécié l'ensemble des langages, visuels et articulés[38]. Un an plus tard, en 1762, Rameau publie son dernier ouvrage, *Origine des sciences,* lequel parachève l'édifice théorique monumental qu'il érige depuis trente ans. Or, si ses premiers écrits présentaient la musique comme une science, éclairée par le modèle mathématique, Rameau, ici, inverse littéralement les termes du discours : désormais, les mathématiques doivent se soumettre au modèle musical, et avec eux l'ensemble du champ scientifique et artistique. Autrement dit, la musique ne restera pas une discipline subalterne, mais s'imposera au centre et au sommet de l'ordre du savoir[39]. Au-delà des divergences profondes qui opposent Rousseau et Rameau, c'est davantage l'affirmation d'un parti pris commun qui nous intéresse : la possibilité d'établir un ordre esthétique à partir du modèle musical.

12 La position de Diderot est en ce sens intéressante. Dans ses *Réflexions sur les beaux-arts* – dont l'illusion des arts visuels désigne *a priori* l'objet –, le philosophe-mélomane souligne en effet explicitement l'intérêt d'examiner *aussi* les rapports qui relient et distinguent ces deux arts avec la musique :

> Ces idées pourraient conduire à une théorie générale de tous les beaux-arts, qui serait l'ouverture d'un esprit lumineux et profond ; plus utile certainement que tous les recueils de préceptes, il nous indiquerait le génie de chaque art et ses limites.[40]

13 Le philosophe ouvre ici une perspective intéressante : la possibilité de déduire, du phénomène musical, l'intelligibilité du phénomène artistique en général. Reconnaissons-le à nouveau : la théorie artistique de Diderot, et particulièrement ses discours sur la peinture, ne peuvent s'éclairer du seul point de vue de ses conclusions sur l'imitation musicale. Mais il nous importe de relever, comme moments significatifsde sa pensée, ces déclarations où l'art musical agit, en tant que métaphore et stratégie du discours, en faveur d'une nouvelle manière de penser l'imitation des arts en général.

14 Relire certains comptes-rendus de Diderot sur les paysages de Joseph Vernet, exposés au Salon entre 1759 et 1781, est à ce titre éclairant. Certes, Vernet fascine Diderot en raison même qu'il est un *peintre* et un habile praticien. La culture et la conscience musicales du critique offrent néanmoins une clef de lecture intéressante pour apprécier son regard sur les tableaux du paysagiste. Car chez Diderot tout d'abord, l'art des sons, assimilé non plus à une pratique, mais bien désincarné, est pensé comme un modèle d'« expression », susceptible d'éclairer la « magie » de l'art de peindre.

15 La notion d'expression – comprise au sens de faire naître la signification et le sentiment par les seuls *moyens* de l'art, la couleur, la touche, le clair-obscur…– est en effet au cœur de la théorie esthétique du philosophe. Tout particulièrement, la force d'impression de la peinture, sa faculté de traduire le sentiment ou de rendre sensible le principe moral de la nature, offre au salonnier un sujet de discussion permanent, et même un critère d'appréciation des œuvres exposées[41]. Devant un paysage, une nature morte ou un

tableau d'histoire, Diderot ne privilégie pas tant l'intérêten soi du sujet représenté, que les qualités formelles et expressives de la représentation du modèle. L'enthousiasme du critique pour les natures mortes de Chardin est significatif : « Chardin est si vrai, si vrai, si harmonieux, [...] quoiqu'on ne voie sur sa toile que la nature inanimée, des vases, des jattes, des bouteilles, du pain, du vin, de l'eau, des raisins, des fruits, des pâtés... »[42]. L'admiration toute spéciale de Diderot pour les paysages de Vernet mérite également attention. Le paysage définit en soi, dans la hiérarchie académique, un genre mineur ; mais sous le pinceau de Vernet, souligne le critique, il souscrit aux plus hautes exigences de l'expression[43]. Diderot voit en effet en Vernet un formidable interprète des actions humaines et du caractère de la nature, rendus parfois avec un tel degré de vérité qu'ils confinent à l'illusion[44]. Au Salon de 1771 par exemple, devant une *Tempête avec le naufrage d'un vaisseau*, le critique se satisfait de ce qu'« ici, le précepte d'Horace est bien observé en maître : tout est tiré du sujet, tout court à l'action. Là, des matelots secourent un malheureux sans vêtements [...]. Ici, une femme échappée à la fureur des flots, est entraînée loin d'eux par des matelots secourables... »[45]. Indéniablement, les paysage de Vernet donnent *à lire* et *à voir* ; mais plus encore, ses paysages donnent à *sentir.* Diderot vante en effet leur liberté d'induire, par le seul jeu des couleurs, des lumières et des matières, les sensations les plus variées, et même leur faculté de donner *visuellement* l'intuition des objets qui n'existent que pour l'âme et l'esprit : le « silence », la « profondeur » de la nuit, « l'esprit des incidents »[46], « l'air humide » d'un ciel marin[47] ou encore la « fraîcheur » d'une forêt[48]. Telle est du moins l'expériencepersonnelle que le critique fait des tableaux de Vernet : une expérience totale, sensorielle et affective, qui le transporte même corps et âme à l'intérieurdu paysage dans le *Salon de 1767*[49]. Ignorant la traditionnelle distinction entre peinture d'histoire et peinture de paysage, Diderot accorde à ainsi Vernet le talent d'un « magicien », qui a su « voler à la nature son secret »[50]. Autrement dit, le principe d'*expression*, validé par l'expérience, se substitue à celui de la hiérarchie des genres, admis en théorie. Or, rappelons que c'est déjà en considération de l'« expression » possible des différents arts que Diderot, en 1751 dans sa *Lettre sur les sourds et les muets,* vantait l'empire inégalé de la musique sur les sens, à l'encontre de la hiérarchie classique des arts.

16 Plus clairement, l'idée d'une connivence entre les réflexions critiques du salonnier et ses remarques initiales sur la nature du langage musical, s'exprime dans les tentatives de Diderot d'approcher, verbalement, la notion de « faire » en peinture. Nous l'observions en effet : l'amateur, face aux paysage de Vernet, ne reste pas en surface de la toile ; il ne litpas seulement le sujet représenté ou exprimé, mais pénètre l'œuvre dans sa « manière » propre et ses détails d'exécution. Cette attitude est clairement manifeste à partir du Salon de 1763 : Diderot se montre désormais averti des problèmes liés à la techniquede la peinture, s'enthousiasme pour le travail de la couleur, les effets de matières, les qualités optiques de la lumière[51]. Indéniablement selon lui, le « faire » de l'artiste contribue puissamment à l'expressionen peinture en ce qu'il investit la matière du tableau d'un pouvoir d'impressionsensible[52] ; mais il détient un sens qui lui est propre, susceptible seulement d'être éprouvé, et non d'être *raisonné*. A plusieurs reprises d'ailleurs, devant les paysages de Vernet, le critique reconnaît lui-même les limites de son propre discours : « Il n'est presque pas possible d'en parler, il faut les voir »[53]. L'effetdu tableau relève bien d'un « sortilège » et d'une « magie »[54] – deux termes récurrents dans ses écrits, qui disent bien « l'enlisement de l'entendement »[55], incapable de décrire avec précision la force d'impression de l'art. Une perspective s'ouvre alors : Diderot approche ici la peinture en des termes qui caractérisent, en 1751

dans sa *Lettre sur les sourds et les muets*, la notion de « hiéroglyphe » musical. Les sons agissent-ils fortement sur la sensibilité, sans pour autant peindre intelligiblement la nature, questionnait la *Lettre* ? C'est qu'ils contiennent, comme les hiéroglyphes, leur propre signification, laquelle demeure scellée et seulement éprouvéepar l'auditeur. Quelques années plus tard, les paysages de Vernet motivent parfois chez Diderot le même questionnement. L'émotion ressentie devant les vues paysagées exposés en 1765 est ainsi, pour le salonnier, purement « incompréhensible », ou tout au plus de l'ordre du « merveilleux, soit que son pinceau captif s'assujettisse à une nature donnée, soit que sa muse dégagée d'entraves soit libre et abandonnée à elle-même »[56]. Ailleurs, en 1771 devant une *Marine au clair de Lune,* le critique se délecte des contrastes harmonieux de lumières, mais renonce à en analyser l'« effet », demeurant un « mystère », dépendant de la seule « force de l'art »[57].

17 Associer la théorie musicale de Diderot et sa propre expérience de la peinture dépasse la pure présomption. Rappelons d'une part que, dans la *Lettre sur les sourds et les muets,* le hiéroglyphe musical, donné premièrementcomme objet linguistique *singulier*, est pensé *in fine* comme principe *unificateur* du système des beaux-arts – opposé au principe « réducteur » de l'imitation établi par Batteux. Béatrice Durand-Sendrail le relève justement : le hiéroglyphe est avant tout « un produit de l'esprit de système [...], un mode de fonctionnement sensible, applicable à chaque sens et à chaque art »[58]. Soulignons d'autre part que ses *Réflexions sur les beaux-arts,* prolongeant en 1761 la discussion entamée dans la *Lettre,* déduisent précisément, de conclusions préalablement établies sur le fonctionnement du langage musical, une réflexion plus large sur l'illusion possible *des* arts. Enfin, remarquons que Diderot lui-même, dans plusieurs *Salons*, convoque explicitement l'argument musical, pour tenter d'approcher, par l'analogie du discours, la notion d'expressionen peinture. En 1763, le compte-rendu d'un tableau de Jean-Baptiste Deshays propose ainsi une « digression » intéressante. Diderot convient que l'on ne peut remplacer l'acte de peindre par des mots, et *décrire* simplement le « faire » d'un tableau. Mais la comparaison avec « l'art du musicien » en donnera néanmoins l'*intuition* sensible, à défaut d'une définition précise. « Qu'est-ce que la technique, conclut-t-il finalement ? L'art de sauver un certain nombre de dissonances, d'esquiver les difficultés supérieures à l'art »[59]. Plus tard, dans le salon de 1765, devant une scène de genre de Greuze, le critique en appelle explicitement au modèle discursif du hiéroglyphe musical pour justifier le plaisir ressenti devant une *esquisse* :

> Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas ; c'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait. Or, plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. Il faut entendre dans la musique vocale ce qu'elle exprime. Je fais dire à une symphonie bien faite presque ce qu'il me plaît, et comme je sais mieux que personne la manière de m'affecter par l'expérience que j'ai de mon propre cœur, il est rare que l'expression que je donne aux sons, analogue à ma situation actuelle, sérieuse, tendre ou gaie, ne me touche plus qu'une autre qui serait moins à mon choix. Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau : je vois dans le tableau une chose prononcée ; combien dans l'esquisse y supposais-je de choses qui y sont à peine énoncées.[60]

18 Autrement dit, comme le son « vague » de la musique instrumentale excite l'imagination sans la rassasier, l'esquisse focalise le regard sur la « verve pure » de

peinture, au-delà de sa capacité d'illusion. Dans les deux situations, l'émotion esthétique n'en est que plus vive. Reformulés à nouveau en 1767 au regard des esquisses paysagées d'Hubert Robert, ces mots expriment une conception plus généralede la peinture, qui éclaire la fascination de Diderot pour la « technique » d'un Vernet ou d'un Chardin, et la qualité d'exécution de leurs œuvres. En ce sens, la conscience musicale du philosophe, si elle ne soumet pas le regarddu critique, participe bien à l'affirmation d'une conscience esthétique plus large. Dans ses écrits sur les Salons, la musique s'impose à la fois comme un imaginaireet un argument ; elleoffre un moyen d'approximationdu génie de la peinture, dont le langage théorique et descriptif ne donnent pas idée.

> Illa graves oculos conata attolere, rursus
> Deficit. Infixum stridet sub pectore vulnus.
> Ter sese attollens cubito innixa levavit ;
> Ter revoluta toro est, oculis errantibus alto
> Quasivit caelo lucem, ingemuitque reperta (Virgile, Enéide, IV, 688-692)
> (« Elle essaie de soulever des yeux appesantis et retombe inanimée.
> Le sang s'échappe en sifflant de la blessure qu'elle s'est faite sous le cœur.
> Trois fois en s'appuyant sur le coude, elle eut encore la force de se soulever ;
> Trois fois elle retomba sur les coussins et, de ses yeux égarés,
> Elle chercha au ciel la lumière et gémit de l'avoir trouvée. »)
> *Lettre sur les sourds et les muets* (s. l., s. n., 1751) : citations de Virgile (*Énéide,* IV, 688-692) et de Lucrèce (*De rerum natura,* I, 810-811).

Fig. 1



Hubert Robert (1733-1808), *Paysage romain, avec le temple de Saturne*, Aquarelle, 14,5 x 11,5 cm, Coll. part.

**Fig. 2**
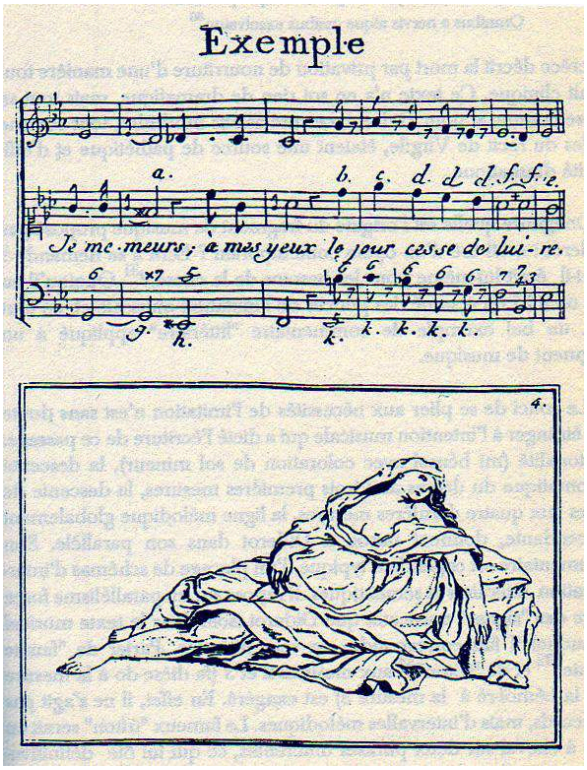



Planche pour la *Lettre sur les sourds et les muets* (s. l., s. n., 1751) : fragment musical anonyme. Gravure, B.N.F. ; Planche pour la *Lettre sur les sourds et les muets* (s. l., s. n., 1751) : dessin d'après une gravure de Frans van Mieris, *Les effets de la peste,* illustrant le livre V du *Rerum Natura* de Lucrèce (édition par Sigebert Haverkamp, Lugduni Batavorum : Janssonios Van der Aa, 1725). Gravure, B.N.F.

**Fig. 3**



Joseph Vernet (1714-1789), *La nuit : un port de mer au clair de lune*, 1771. Huile sur toile, 98 x 1,64 cm, Paris, musée du Louvre

Fig. 4



L'esquisse de Greuze présentée au Salon de 1765 sous le titre La mère bien-aimée a disparu ; ce dessin lui est apparenté : Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), La mère bien-aimée Dessin, 33,2 x 37,8 cm, Albertina, graphische Sammlung.

## NOTES

**1.** Denis Diderot, *Salon 1767,* in *Salons (III). Ruines et paysages,* éd. par Else-Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 358-359. Dans le *Salon de 1765,* Diderot associait déjà l'esquisse à la musique instrumentale (éd. par Else-Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1984, p. 193-194).

**2.** Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV,* Paris, Bibliothèque des arts, 1965, p. 533-535. Selon Noël Coypel, « le peintre ne doit pas aussi ignorer la musique parce qu'il doit considérer la composition d'un tableau comme celle d'un ouvrage de musique, afin que ses parties soient disposées par le plan perspectif de son tableau pour produire des tons différents qui fassent une harmonie agréable par l'arrangement des parties que l'on peut faire entrer dans la composition ; de sorte que par la diversité des groupes et la dégradation de plan et de lumière, il produise une harmonie qui satisfasse la vue et lui fasse plaisir ; car comme la musique est l'harmonie des oreilles, la peinture doit être aussi celle des yeux » (*Sur le rang que le dessein et le coloris doivent tenir entre les parties de la peinture,* discours prononcés à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture le 26 avril 1697, éd. par C. Michel et J. Lichtenstein, Paris, ENSBA, 2009, p. 596).

**3.** À ce sujet, lire notamment Jennifer Montagu, « The influence of mode theory in the Académie royale de Peinture et de Sculpture », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vol. 55, 1992, p. 233-248 et Marie-Pauline Martin, *Juger des arts en musicien : un aspect de la pensée artistique du siècle des Lumières en France,* thèse, Université de Paris I-Sorbonne, 2006.

**4.** À ce sujet, voir Philip E. J. Robinson, *Jean-Jacques Rousseau's doctrine of art,* Berne, Peter Lang, 1984 et Marie-Pauline Martin, *Juger des arts en musicien. Un aspect de la pensée esthétique de Jean-Jacques Rousseau,* Paris, MSH/DFKG, à paraître.

**5.** Diderot aurait travaillé sa voix jusque vers 1748-1749 et aurait pris quelques leçons de clavecin ; selon toutes vraisemblance, il devait être capable de lire une partition. Voir plus précisément Béatrice Durand-Sendrail, *La musique de Diderot. Essai sur le hiéroglyphe musical,* Paris, Kimé, 1994, p. 15-16.

**6.** Jacques Proust, « L'initiation artistique de Diderot », *Gazette des beaux-arts,* avril 1960, p. 225-232.

**7.** À ce sujet, voir Béatrice Didier, « L'opéra fou des *Bijoux* », *La musique des Lumières,* Paris, PUF, 1985, p. 357-365.

**8.** Béatrice Durand-Sendrail, *ibid.,* p. 19-20.

**9.** À ce sujet, voir l'étude magistrale de Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot : 1745-1763,* Paris, Colin, 1973, p. 151-257.

**10.** D.Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient,* Londres, 1749, rééd. par Marian Hobson et Simon Harvey, Paris, Gallimard, 2000.

**11.** Hypothèse de Stéphane Lojkine développée dans « La *Lettre sur les sourds, aux origines de la pensée : le silence, le cri, l'image »,* publié en ligne sur le site *Utpictura18.*

**12.** La *Lettre* de Diderot est en premier lieu une réponse aux théories de Charles Batteux (nommé récemment professeur de philosophie grecque et latine au Collège royal) sur le rapport du latin et du français à l'idée d'un ordre naturel de la langue ; théories exprimées notamment dans ses *Lettres sur la phrase française comparée avec la phrase latine* publiée en 1748 à la fin du *Cours de belles-lettres distribué par exercices.* Sur ce problème, voir Jacques Chouillet, *op. cit.* note 9, p. 151-178 et Marian Hobson, introduction à la *Lettre sur les sourds et les muets,* Paris, Flammarion, 2000, p. 16-24 et 209-215.

**13.** « Autre chose est l'état de notre âme ; autre chose le compte que nous en rendons à nous-mêmes, soit aux autres : autre chose la sensation totale et instantanée de cet état ; autre chose l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester et nous faire entendre. Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse ; nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité » (Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets*, éd. par Marian Hobson et Simon Harvey, Paris, Flammarion, 2000, p. 93).

**14.** Les seuls titres et sous-titres du texte de Diderot traduisent l'étendue de la réflexion menée ici par Diderot, et particulièrement la proximité, dans sa pensée, des problèmes du langage et de l'esthétique : *Lettre sur les sourds et les muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent, où l'on traite de l'origine des inversons, de l'harmonie du style, du sublime de situation, de quelques avantages de la langue française sur la plupart des langues anciennes et modernes, et par occasion de l'expression particulière aux beaux-arts.*

**15.** Voir l'introduction éclairante de Jean-Rémi Mantion à l'édition des *Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, Durand, 1746), Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

**16.** Plus précisément, Diderot concède que certains « morceaux de musique auxquelles on n'attache point d'images » ((comme la musique purement instrumentale par exemple), font cependant « un grand plaisir à tout le monde ». Mais il conclut de l'imperfection de cette musique, l'imitation de la nature pouvant seule élever l'art à la beauté véritable : « je vous prie de considérer que ces morceaux de musique, qui vous affectent agréablement sans réveiller en vous ni peinture, ni perception distincte de rapports, ne flattent votre oreille que comme l'arc-en-ciel

plaît à vos yeux, d'un plaisir de sensation pure et simple ; et qu'il s'en faut beaucoup qu'ils aient toute la perfection que vous en pourriez exiger, et qu'ils auraient, si la vérité de l'imitation s'y trouvaient jointe aux charmes de l'harmonie » (Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets, op. cit.* note 13, p. 147).

**17.** Denis Diderot, *ibid.*, p. 127.

**18.** Les vers de Virgile cités par Diderot évoquent la mort de Didon (*Enéide,* IV, 688-692) ; le dessin d'une *Femme mourante* est reproduit d'après une gravure de Frans van Mieris, *Les effets de la peste,* illustrant le livre V de l'ouvrage de Lucrèce *De natura* de Lucrèce (éd. Havercamp, 1725) ; quant au fragment musical, on n'en connaît aujourd'hui l'auteur (vraisemblablement Diderot lui-même).

**19.** Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets, op. cit.* note 13, p. 127-131.

**20.** Denis Diderot, *Additions à la Lettre sur les sourds et les muets, ibid.*, p. 147.

**21.** « La musique a plus besoin de trouver en nous ces favorables dispositions d'organes que ni la peinture, ni la poésie. Son hiéroglyphe est si léger et si fugitif, il est si facile de le perdre ou de le mésinterpréter » (*ibid.,* p. 147) ; rappelons que ces propos sont exprimés plusieurs décennies avant Champollion, à une époque où les hiéroglyphes restent par conséquent indéchiffrés. À ce sujet, voir Jacques Chouillet, *op. cit.* note 9, p. 243-250 et Béatrice Durand-Sendrail, *op. cit.* note 5, p. 175-179.

**22.** Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets, op. cit.* note 13, p. 60. Plus généralement, voir Alessandro Arbo, « Diderot et l'hiéroglyphe musical », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie,* numéro 30, avril 2001, article mis en ligne le 17 juin 2006 ; et James Doolittle, « Hieroglyph and emblem in Diderot's *Lettre sur les sourds et muets* », *Diderot Studies,* 2, 1952, p. 148-167.

**23.** *Ibid.*, p. 114.

**24.** En 1748, dans ses *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* (Paris, Durand, 1748), Diderot proposaitune synthèse des théories acoustiques de son époque, notamment celles de Rameau.

**25.** Rousseau a livré pour l'*Encyclopédie* près de 427 entrées sur la musique, rédigées entre janvier et mars 1749, corrigées par d'Alembert principalement, mais relues sans doute également par Diderot (voir Alain Cernuschi, *Penser la Musique dans l'Encyclopédie,* Paris, Champion, 2000, pp. 707-720).

**26.** Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets, op. cit.* note 13, p. 146. Diderot introduit cette comparaison du langage musical et des paysages de Vernet avant tout pour argumenter l'idée que, devant l'œuvre, le plaisir né de l'imitation de la nature est supérieur au plaisir de pure sensation procuré par l'harmonie de couleur ou de lignes sans objet ; cette digression montre néanmoins que le philosophe, dès 1751 dans sa *Lettre,* pressent la proximité des langages de la musique et de la peinture de paysage.

**27.** Denis Diderot, « Réflexions sur les beaux-arts à propos de l'article de Falconet sur la sculpture dans l'*Encyclopédie* », *Correspondance littéraire,* juillet 1761, éd. par Maurice Tourneux, Paris, Garnier Frères, t. 4 [1878], p. 429-443.

**28.** Étienne-Maurice Falconet, *Réflexions sur la sculpture, lues à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, le 7 juin 1760,* Paris, Prault, 1761. Les remarques de Falconet sur la sculpture seront « mises à jour » et publiées par Jaucourt dans l'*Encyclopédie* aux entrées « SCULPTURE » et « RELIEF ».

**29.** Voir à ce sujet A. B. Weinshenker, *Falconet : his writings and his friend Diderot,* Genève, Droz, 1966, chap. V ( « The Arts Compared » ), pp. 99-118 ; et plus généralement, J. Lichtenstein, *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne,* Paris, Gallimard, 2003 – qui ne mentionne pas ce texte de Diderot.

**30.** Étienne-Maurice Falconet, *op. cit.* note 28, p. 36-50.

**31.** Denis Diderot, *Réflexions, op. cit.* note 27, p. 432.

**32.** Diderot fait ici explicitement référence à la *Lettre sur les sourds et les muets,* laquelle, dix ans plus tôt, faisait déjà état de la singularité du langage de la musique par rapport à celle de la poésie et de la peinture.

**33.** Denis Diderot, *Réflexions, op. cit.* note 27, p. 429.

**34.** *Ibid.*, p. 432-433.

**35.** *Ibid.*, p. 429.

**36.** Denis Diderot, *Salon de 1763,* in *Salons de 1759, 1761, 1763 (I),* éd. par Gita May et Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1984, 2007, p. 249-251, ici p. 249.

**37.** Dès les années 1747-1751 (la période de l'*Encyclopédie* et de la *Lettre sur les sourds et les muets*), Diderot acquiert une connaissance solide de la théorie et de la pratique musicale. Ce n'est qu'ensuite, et plus tardivement, qu'il aborde le domaine des arts visuels. En 1755, le critique s'initie à l'une de leurs techniques en rédigeant l'*Histoire et le secret de la peinture en cire,* qui paraît dans l'*Encyclopédie* sous le titre « ENCAUSTIQUE ». C'est essentiellement à partir de 1759 (date du premier Salon dont il rend compte) qu'il se consacre à l'étude approfondie de la peinture et de la sculpture, pour multiplier ensuite les comptes-rendus et les essais critiques dédiés aux arts visuels. À ce sujet, voir Marie-Else Bukdahl, *Diderot, critique d'art,* Copenhague, 1980, p. 12-13 et Jacques Proust, « L'initiation artistique de Diderot », *Gazette des beaux-arts,* n° 55, 1960, p. 225-232.

**38.** Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues,* édition posthume in *Œuvres posthumes de J.-J. Rousseau,* Genève, vol. III, 1781, p. 211-327, Paris, rééd. par Catherine Kintzler, Paris, Gallimard, 1995.

**39.** « Si l'on demande aux peintres ce que c'est qu'accorder un tableau », l'évidence du modèle musical suppléera aux obscures réflexions sur l'harmonie des couleurs : « on verra que c'est faire pour contenter l'œil ce qu'on fait en musique pour contenter l'oreille », puisque cet art « semble nous être donné comme le type sensible de ce qui doit être en proportions, c'est-à-dire de toute perfection » (Jean-Philippe Rameau, *Origine des sciences, suivie d'une controverse sur le même sujet,* Paris, Jorry, 1762, rééd. in *Complete theoretical writings,* vol. IV, 1969). À ce sujet, voir Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir,* Paris, 1983, rééd. Paris, Minerve, 1988, p. 37-40

**40.** Denis Diderot, *Réflexions, op. cit.* note 27, p. 431.

**41.** De manière certes systématique, mais néanmoins intéressante, Mickaël T. Cartwright présente et commente les *Salons* de Diderot comme une vaste entreprise d'approche théorique de la notion d'*expression* en peinture (*Diderot, critique d'art et le problème de l'expression. Diderot Studies,* XIII, Genève, Droz, 1969).

**42.** *Salon de 1765, op. cit.* note 1, p. 117. Voir à ce sujet René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet,* Paris, Adam Biro, 1991.

**43.** Sur le statut du paysage au sein la hiérarchie des genres, et sa *promotion* dans les écrits de Diderot et de certains de ses contemporains, voir l'étude éclairant de Ian J. Lochhead, *The Spectator and the Landscape in the Art Criticism of Diderot and his Contemporaries,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1981,pp. 1-22.

**44.** « Regardez le *Port de la Rochelle* avec une lunette qui embrasse le champ du tableau et qui exclut la bordure ; et oubliant tout à coup que vous examinez un morceau de peinture, vous vous écrirez, comme si vous étiez en haut d'une montagne, spectateur même : Ô, le beau point de vue ! » (*Salon de 1763, op. cit.* note 36, p. 229).

**45.** *Salon de 1771,* in *Salons de 1769-1781 (IV)*, éd. par Elsa-Marie Bukdahl, Annette Lorenceau, Gita May, Paris, Hermann, 1995, p. 157.

**46.** Décrivant une *Marine*de Vernet, Diderot vante « la vérité de cette nuit, la variété des objets et des scènes qu'on y discernait, le bruit et le silence, le mouvement et le repos, l'esprit des incidents [...] » (*Salon de 1767, op. cit.* note 1, p. 223).

**47.** [A propos d'une *Tempête*] « Il règne dans tout ce tableau un certain air humide qui prouve qu'en peinture, chaque genre a sa magie propre pour rendre la nature dans tous ses points de vérité » (*Salon de 1771, op. cit.* note 46, p. 157).

**48.** « C'est lui [Vernet] qui créé le silence, la fraîcheur et l'ombre dans les forêts » (*Salon de 1763, op. cit.* note 36, p. 227).

**49.** Dans le *Salon de 1767*, Diderot se projette littéralement dans les paysages de Vernet et fait le récit d'une longue promenade en six « sites » et un « tableau », étendue sur trois jours (*op. cit.* note 1, p. 174-237).Sur l'expérience sensible et personnelle du paysage par Diderot, voir l'étude de Ian J. Lochhead, *op. cit.* note 44, p. 47-68.

**50.** « Chardin et Vernet, mon ami, sont deux grands magiciens » (*Salons de 1765, op. cit.* note 1, p. 135). « C'est lui [Vernet] qui ose, sans craindre, placer le soleil ou la lune dans son firmament. Il a volé à la nature son secret : tout ce qu'elle produit, il peut le répéter » (*Salon de 1763, op. cit.* note 36, p. 227-228).

**51.** Selon Jean Seznec, il est vraisemblable que Diderot se soit fait conduire, lors de ses visites au Salon de 1763, par le peintre Chardin, dont il vient de faire la connaissance (*Salon de 1765,* éd. J. Seznec, Oxford, Clarendon, p. 57).

**52.** « S'il [Vernet] projette des objets sur le cristal des mers, il sait l'en teindreà la plus grande profondeur, sans lui faire perdre ni sa couleur naturelle, ni sa transparence. S'il fait tomber la lumière, il sait l'en pénétrer. On la voit trembler et frémir à sa surface [...]. S'il répand des nuages dans l'air, comme ils y sont suspendus légèrement ! comme il marchent au gré des vents ! quel espace entre eux et le firmament. » (*Salon de 1763, op. cit.* note 36, p. 227).

**53.** *Salon de 1763, ibid.*, p. 226. Ou encore, toujours à propos des paysages de Vernet : « il est impossible de rendre ses compositions. Il faut les voir » (*Salon de 1765, op. cit.* note 1, p. 135).

**54.** [Au sujet d'une *Marine*de Vernet] « Comment vous rendre l'effet et la magie [...], et surtout l'harmonie et le sortilège de l'ensemble ? » (*Salon de 1767, op. cit.* note 1, p. 223).

**55.** L'expression est empruntée à Pierre Déan, *Diderot devant l'image,* Paris, Harmattan, 2000, p. 336.

**56.** Denis Diderot, *Salon de 1765, op. cit.* note 1, p. 135.

**57.** Denis Diderot, *Salon de 1771, op. cit.* note 46, p. 157. Au début du XIX[e] siècle, la critique romantique allemande, et notamment Friedrich Schlegel au sujet des tableaux de Otto Runge, généralise l'emploi de la notion de "hiéroglyphe" pour *penser* le paysage et théoriser son imitation ; voir à ce sujet Élisabeth Décultot, *Peindre le paysage discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Tusson, Du Lérot, 1996, p. 205-210.

**58.** Béatrice Durand-Sendrail, *op. cit.* note 5, p. 177.

**59.** Denis Diderot, *Salon de 1763, op. cit.* note 36, p. 212.

**60.** Denis Diderot, *Salon de 1765, op. cit.* note 9, p. 193-194.

## RÉSUMÉS

Dans les Salons, Diderot emploie souvent la métaphore musicale comme un argument en faveur d'une conception singulière du beau en peinture. Relire certains comptes-rendus des paysages d'Hubert Robert ou de Joseph Vernet, exposés au Salon entre 1759 et 1781, est éclairant. En effet, à l'heure où Diderot affirme un intérêt soutenu pour l'étude de la peinture, sa connaissance et sa conscience du phénomène musical (qui indéniablement sont premières dans la formation de ses idées esthétiques) apportent une contribution certaine au développement d'un discours attaché à redéfinir la notion d'imitation dans les arts visuels. Plus qu'un parallèle intuitif, et finalement hasardeux, l'association des théories picturales et musicales de Diderot est suggérée par la méthodologie qui sous-tend deux textes essentiels de l'auteur : la célèbre Lettre sur les sourds et les muets (1751) et ses Réflexions sur les beaux-arts publiées dans la Correspondance littéraire

(1761) – donnant tous deux le hiéroglyphe musical comme le modèle unificateur du système des beaux-arts. Sans vouloir éclairer les Salons de Diderot à la seule lumière de ses conclusions sur la musique, cette étude propose de relever, comme moments significatifs de sa pensée, ces déclarations où l'art des sons agit, en tant que métaphore et stratégie du discours, en faveur d'une nouvelle manière de penser le beau au sens large.

## INDEX

**Mots-clés :** beau, imitation, musique, peinture, Salons de Diderot

## AUTEUR

### MARIE-PAULINE MARTIN

Marie-Pauline Martin docteur en histoire de l'art, diplômée de musicologie et de philosophie, Marie-Pauline Martin consacre notamment ses recherches à l'étude des rapports théoriques entre la musique et les arts. Outre diverses publications, elle a consacré deux ouvrages à ce sujet : Juger des arts en musicien. Un aspect de la pensée esthétique de Jean-Jacques Rousseau (à paraître à la MSH/DFKG) et La musique : un argument et un imaginaire dans la littérature artistique, de Charles Perrault à Mme de Staël (à paraître aux éditions INHA/Symétries Bru-Zane). Elle travaille aujourd'hui au Centre Allemand d'Histoire de l'Art, à Paris, à l'édition critique intégrale des Conférences de l'Académie royale de peinture et sculpture, sous la direction de Christian Michel et de Jacqueline Lichtenstein. Parallèlement, elle est pensionnaire à l'Institut National d'Histoire de l'Art, attachée au programme « Arts et cultures matérielles ».
mpmartin@dt-forum.org