

Historisk-filosofiske Meddelelser
udgivet af
Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab
Bind 41, nr. 2

Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk. 41, no. 2 (1966)

DIDEROT EST-IL
L'AUTEUR DU «SALON» DE 1771?

PAR

ELSE MARIE BUKDAHL



København 1966

Kommissionær: Ejnar Munksgaard

DET KONGELIGE DANSKE VIDENSKABERNES SELSKAB udgiver følgende publikationsrækker:

THE ROYAL DANISH ACADEMY OF SCIENCES AND LETTERS issues the following series of publications:

Bibliographical Abbreviation

Oversigt over Selskabets Virksomhed (8°)
(*Annual in Danish*)

Overs. Dan. Vid. Selsk.

Historisk-filosofiske Meddelelser (8°)
Historisk-filosofiske Skrifter (4°)
(*History, Philology, Philosophy,
Archeology, Art History*)

Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk.

Hist. Filos. Skr. Dan. Vid. Selsk.

Matematisk-fysiske Meddelelser (8°)
Matematisk-fysiske Skrifter (4°)
(*Mathematics, Physics, Chemistry,
Astronomy, Geology*)

Mat. Fys. Medd. Dan. Vid. Selsk.

Mat. Fys. Skr. Dan. Vid. Selsk.

Biologiske Meddelelser (8°)
Biologiske Skrifter (4°)
(*Botany, Zoology, General
Biology*)

Biol. Medd. Dan. Vid. Selsk.

Biol. Skr. Dan. Vid. Selsk.

Selskabets sekretariat og postadresse: Dantes Plads 5, København V.

The address of the secretariate of the Academy is:

*Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab,
Dantes Plads 5, København V, Denmark.*

Selskabets kommissionær: EJNAR MUNKSGAARD's Forlag, Nørregade 6,
København K.

The publications are sold by the agent of the Academy:

*EJNAR MUNKSGAARD, Publishers,
6 Nørregade, København K, Denmark.*

Historisk-filosofiske Meddelelser
udgivet af
Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab
Bind **41**, nr. 2

Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk. **41**, no. 2 (1966)

DIDEROT EST-IL L'AUTEUR DU «SALON» DE 1771?

PAR

ELSE MARIE BUKDAHL



København 1966

Kommissionær: Ejnar Munksgaard

Traduit du danois par

François Marchetti

TABLE DES MATIÈRES

I. Introduction.....	3-22
1. Editions et analyses du «Salon» de 1771.....	3-8
Walferdin, Assézat, Dresdner, Lundberg.	
2. Problèmes de lettres et de critique textuelle.....	9-16
Matériaux épistolaires. Manuscrits de Leningrad et de Vandeuil.	
3. But de la présente étude.....	16-17
4. Les «Salons» de Diderot.....	17-22
Styles et genres. Idées esthétiques. Style et méthode.	
II. Le «Salon» de 1771 et les «Salons» authentiques.....	22-77
1. Jugements sur les tendances du goût et les genres.....	25-45
a) Peinture: Peinture d'histoire. Portrait et Peinture de genre. Peinture de paysages et de batailles. Peinture de ruines. – b) Sculpture: Sculpture rococo. Tendances classiques.	
2. Style.....	45-69
Choix des termes. Tours métaphoriques. Figures de rhétorique. Syntaxe. Eléments de style humoristiques.	
3. Méthodes descriptives et critères de jugement.....	69-71
Comparaison avec d'autres peintres. Parallèles littéraires. Etudes de motifs. Jugements émis par les artistes.	
Excursus: Importance de l'analyse pour résoudre les questions de critique textuelle encore en suspens.....	71-77
III. Le «Salon» de 1771 et les autres écrits de Diderot dans les années 1770-1780.....	78-83
IV. Le «Salon» de 1771 et la critique d'art de l'époque.....	83-146
1. La critique d'art au XVIII ^e siècle.....	84-86
Critique journalistique. Critique épistolaire et de revues. Critique de brochures.	
2. Les «parenthèses» du «Salon» de 1771 par rapport à la critique artistique du temps.....	86-112
a) Journaux. Critique épistolaire et de revues. – b) Critique de brochures: « <i>Lettre de Raphael</i> » (Jugements: peinture; sculpture et gravure). – Style: Vocabulaire. Tours métaphoriques. Figures de rhétorique. Syntaxe.). « <i>L'Ombre de Raphael</i> » (Jugements et style).	
Excursus: Jossan est-il l'auteur des «parenthèses» du «Salon» de 1771? Jugements. Style.....	113-139
3. Le «texte» du «Salon» de 1771 par rapport à la critique d'art de l'époque.....	139-146
a) Critique épistolaire et de revues: « <i>Mémoires secrets</i> » (Jugements et style). – b) Critique journalistique: Le « <i>Mercur de France</i> » (Style). « <i>L'Année littéraire</i> » (Style).	
V. Conclusion.....	146-151
Appendice I: Compte rendu de la «Correspondance littéraire» sur la «Lettre de Raphael».....	151-157
Appendice II: Comptes rendus de Diderot et de Jossan sur le Salon de 1769	158-161
Postface.....	162-163
Bibliographie.....	164-165
Textes et abréviations.....	165-166

PRINTED IN DENMARK

BIANCO LUNOS BOGTRYKKERI A/S

I. Introduction

1.

Dans la grosse édition d'Assézat et Tourneux des œuvres de Diderot, le «Salon» de 1771 figure dans la longue série de «Salons» qui va de 1759 à 1781.¹ On a formulé des doutes quant à l'authenticité du «Salon» de 1771, mais pour ce qui touche aux autres, il ne saurait y avoir la moindre équivoque: l'auteur en est bien Diderot. Le problème de la paternité de celui de 1771 n'a de son côté pas encore été tranché et il est curieux de constater qu'à ce jour personne n'a jugé bon d'entreprendre des recherches plus approfondies pour élucider le mystère. Les rares chercheurs qui aient énoncé une opinion là-dessus se sont bornés à la dire en une courte préface, une note ou quelque remarque jetée en passant. Il n'est pas exclu qu'il faille chercher l'explication de l'incertitude qui s'attache au «Salon» de 1771 précisément dans le fait que jusqu'à présent nul ne s'est véritablement et systématiquement penché sur le problème. Quoi qu'il en soit, nous nous efforcerons pour notre part de fournir quelques lumières nouvelles sur la question, en procédant à une analyse relativement détaillée de ce «Salon».

Dans les «Salons» authentiques, c'est-à-dire ceux dont il est avéré que Diderot est l'auteur, l'on s'aperçoit que les œuvres exposées sont indiquées dans le même ordre que celui adopté par les guides d'exposition, les «Livrets». Il en va de même pour le «Salon» de 1771. On y lit en effet, dans la préface:

«— je suivrai, pour votre plus grande facilité, l'ordre des numéros selon qu'ils se trouvent rangés dans le livre du Salon que vous devez avoir.» (p. 465).

¹ *Termes de citations*: Les chiffres romains et les chiffres arabes (par ex.: X, p. 385) indiquent le *Tome* et la *Page* dans: Assézat et Tourneux: «Œuvres Complètes de Diderot» (20 volumes), Paris, 1875-1877. Les «Salons» figurent dans les tomes X, XI et XII. Les chiffres arabes seuls renvoient au «Salon» de 1771, dans la même édition, c'est-à-dire au tome XI et rien qu'à celui-ci.

Le guide du Salon de 1771 ne compte pas moins de 320 numéros et çà et là plusieurs œuvres sont répertoriées sous le même numéro. 279 de ces numéros font dans le «Salon» de 1771 l'objet d'un commentaire – le plus souvent bref, à vrai dire.

Le «Salon» de 1771 *se distingue* des autres «Salons» en ce qu'il présente une grande quantité de *commentaires entre parenthèses* ajoutés au texte d'explication et de critique de chaque numéro et toujours placés à la suite de celui-ci. Ces parenthèses contiennent en général de 2 à 17 lignes et dès le premier coup d'œil on est amené à relever de telles disparités de style et de contenu entre elles et le texte qui les précède qu'on peut s'interroger à juste titre sur l'identité de leur auteur et entreprendre une analyse détaillée pour la percer. Dans ce qui suit, nous définirons par «*parenthèses*» les commentaires qui, entre parenthèses, suivent le texte initial d'explication et de critique que nous dénommerons simplement «*texte*». On notera encore que l'on rencontre parfois dans le «Salon» de 1771 des parenthèses non pas ajoutées au «texte», mais intégrées dans celui-ci. Elles sont au nombre de 15 au total, n'excèdent pas une demi-ligne ou une ligne,¹ et renferment le plus souvent des précisions techniques sèches et brèves, comme on pourra en juger par ce qui suit:

«Discours d'une Lacédémonienne à son fils (*Plutarque*) – Ce morceau —.» (p. 474) – «C'est un Collatinus (car ce doit être lui) à qui il semble que —,» (p. 514) «— ils fument ou prennent le *cahué* (ou café.)» (p. 529).

A l'inverse des autres et plus longues «parenthèses», ces petites intercalations font partie intégrante du «texte», dont elles constituent aussi bien par le fond que par la forme un maillon logique. Il est donc hors de doute qu'elles ont été rédigées par celui qui a écrit le «texte» et par conséquent *nous n'entendrons par «parenthèses» que les commentaires entre parenthèses placés derrière le «texte» et rien que ceux-là*, tandis que les quinze brèves parenthèses ne feront l'objet d'aucun commentaire particulier du fait qu'elles appartiennent au «texte» proprement dit.

La plupart des jugements et des appréciations portés dans le «Salon» de 1771 se répartissent entre le «texte» et les «paren-

¹ XI: p. 471 (l. 25-26), p. 472 (l. 32-33), p. 474 (l. 20), p. 478 (l. 4), p. 488 (l. 12-13), p. 502 (l. 11-12), p. 508 (l. 9), p. 509 (l. 2 et l. 6-7), p. 514 (l. 34-35), p. 515 (l. 5-6 et l. 36), p. 523 (l. 27), p. 529 (l. 3), p. 532 (l. 27-28), p. 541 (l. 33) et p. 544 (l. 16-17).

thèses». Pourtant, dans 96 cas, l'appréciation exprimée dans le «texte» n'est pas commentée dans la «parenthèse» subséquente. Dans 24 autres cas, c'est la «parenthèse» seule qui émet un jugement. Enfin, dans un cas unique, ni «texte», ni «parenthèse» ne formulent d'avis. Seul est indiqué le titre de l'œuvre exposée.¹

Walferdin est le premier éditeur du «Salon» de 1771. La publication fut effectuée dans la «Revue de Paris», 1857 (vol. 39, p. 193–253). Dans une introduction à cette édition, *Walferdin* ouvre les débats sur l'identité réelle de l'auteur du «Salon» de 1771 et, à cet égard, souligne qu'il y a, selon lui, des différences manifestes entre le «texte» et les «parenthèses». Quant aux contradictions qu'il relève (les «parenthèses» prenant souvent le contre-pied du texte), il les explique de la manière suivante: en 1771, Grimm n'est pas le rédacteur de la critique d'art dans la «Correspondance littéraire». Ecrivant ses appréciations sur le «Salon» de 1771, Diderot est amené à composer un «texte» à l'intention du nouveau rédacteur chargé des comptes rendus artistiques, les «parenthèses» étant, elles, destinées au seul Grimm qui ne peut qu'avoir un jour l'analyse du «Salon» de 1771 sous les yeux (op.cit. p. 193). En d'autres termes, *Walferdin* pense que l'auteur du «texte» et celui des «parenthèses» ne font qu'un et qu'il s'agit en l'occurrence de Diderot. L'argumentation de *Walferdin* nous paraît cependant bien peu probante. Pourquoi, en effet, Diderot aurait-il soudain décidé de répartir des jugements souvent contradictoires entre le «texte» et les «parenthèses»? Et pour quelle raison ces «parenthèses» auraient-elles été conçues à l'usage de Grimm et du seul Grimm? Le nouveau rédacteur de la critique d'art dans la «Correspondance littéraire» aurait été en tout état de cause à même de lire conjointement «texte» et «parenthèses». Qui plus est, *Walferdin* se refuse à fournir la moindre preuve de ce qu'il avance.

Dans son édition du «Salon» de 1771, *Assézat* va à l'encontre de *Walferdin*. Selon lui, ce n'est pas un critique inconnu, mais bel et bien Grimm qui en 1771 assume la critique artistique dans la «Correspondance littéraire». (p. 464). *Assézat* n'étaie toutefois pas ses assertions sur des bases solides, ainsi qu'il pourrait le faire en produisant, par exemple, une lettre infirmant les thèses

¹ Le décompte ci-dessus a été effectué à partir de l'interprétation révisée de l'édition *Assézat* du «Salon» de 1771, qui découle de l'analyse p. 10–16.

de Walferdin. Il se contente d'affirmer que Diderot a fait directement parvenir le «Salon» de 1771 au rédacteur Grimm et que l'ouvrage est sans contredit dû à sa plume. (p. 464). Les différences entre le «texte» et les «parenthèses» ne semblent pas ébranler outre mesure les convictions d'Assézat, lequel estime que Diderot a écrit les «parenthèses» en espérant pouvoir par la suite disposer du temps nécessaire pour les insérer dans le «texte». (p. 464). Cette raison d'être des «parenthèses» ne justifie pas pour autant les différences et souvent les contradictions que l'on relève entre le «texte» et elles.

Le troisième chercheur à s'être attaché à notre problème est A. Dresdner qui, dans une note jointe au chapitre qu'il consacre à la critique d'art de Diderot dans «Die Entstehung der Kunst-kritik» (1915, p. 340–342), soutient que le même Diderot ne peut que difficilement passer pour l'auteur unique du «Salon» de 1771. Dresdner fait remarquer que les thèses de Walferdin et d'Assézat sont indéfendables (op.cit. p. 340) et hasarde lui-même une autre hypothèse: le «texte» aurait été écrit par quelque critique d'art (inconnu) gravitant dans la sphère de la «Correspondance littéraire», tandis que Diderot, lui, se serait chargé de la rédaction des «parenthèses». Pour appuyer ses dires, Dresdner se livre à une rapide étude comparative des jugements émis d'une part dans le «texte», d'autre part dans les «parenthèses». Il aboutit à la conclusion qu'il existe une antinomie caractérisée entre le «texte» et les «parenthèses», ce qu'avait déjà noté Walferdin. Allant plus avant, Dresdner affirme que le style mis en œuvre dans les «parenthèses» diffère de celui qu'on trouve dans le «texte», allégation à l'appui de laquelle il ne produit pas de plus amples pièces à conviction. Il se borne à signaler que L. La Grange avait déjà relevé une disparité stylistique entre le «texte» et les «parenthèses». (op.cit. p. 342). Dans son ouvrage «Les Vernet», La Grange avait en effet constaté que:

«il est difficile d'y (*c'est-à-dire dans le «texte»*) reconnaître la main de Diderot, tandis que les notes (*à savoir «les parenthèses»*) le montrent tel qu'on se le figure devant les tableaux mêmes, avec son enthousiasme prime-sautier, la naïveté de ses impressions et ce trait qui part d'une imagination souvent dupe d'elle-même.» (p. 151–152).

L'attention de Dresdner est attirée par le fait que l'apostrophe familière «mon ami», si courante dans les autres «Salons» de Diderot, est remplacée dans le «texte» du «Salon» de 1771 par un plus officiel «Monsieur», ce qui n'est pas sans l'étonner, puisqu'il part du principe que le destinataire du «Salon» de 1771 ne peut être autre que celui auquel sont dédiés normalement les «Salons», c'est-à-dire Grimm, qui a coutume de rédiger la «Correspondance littéraire». De cet état de chose il pourrait y avoir à priori deux explications: soit que Diderot n'est pas l'auteur du «texte», soit que Grimm n'en est pas le dédicataire. Dresdner retient la première solution, qui justifie rétrospectivement sa surprise première. En revanche, il n'envisage pas que la seconde solution puisse conséquemment se révéler elle aussi exacte, et il reprend naïvement la thèse d'Assézat, selon laquelle Grimm est le rédacteur du «Salon» de 1771. A cette argumentation, ainsi que nous l'avons vu, Walferdin avait déjà apposé un point d'interrogation, pensant que ce n'était pas Grimm mais un critique d'art quasiment inconnu de Diderot qui avait rédigé le «Salon» de 1771. Walferdin lui-même ne possède pas plus de renseignements sur ce critique qu'il qualifie tout simplement d'«ami des beaux arts». (op.cit. p. 193). En réalité, Walferdin, Assézat et Dresdner se méprennent tous les trois sur l'identité de celui qui à l'automne de 1771 s'occupait de la rédaction de la «Correspondance littéraire» (et de la critique d'art dans la revue). Ce n'était pas Grimm, pas plus qu'un critique inconnu, mais purement et simplement Diderot, assisté de Madame d'Épinay. (cf. A. Cazes: «Grimm et les Encyclopédistes», 1933, p. 54). Notons en passant que Madame d'Épinay ne montrait guère d'empressement à rédiger la «Correspondance littéraire» en compagnie du philosophe instable et accablé de besogne qu'était Diderot. (cf. «La Signora d'Épinay e l'Abate Galiani», par F. Nicolini, 1929, p. 193). Dans le numéro d'octobre de la «Correspondance», Grimm informe lui-même ses lecteurs que «depuis l'ordinaire du 1^{er} septembre de cette année» il a passé la direction de la revue à Diderot:

«L'auteur de ces feuilles ayant été assez heureux pour donner une marque d'attachement à une des plus respectables princesses d'Allemagne, en se déplaçant subitement et se rendant auprès du prince héréditaire, son fils, à Londres, M. Diderot

lui a donné une preuve d'amitié bien sensible en se chargeant de cette correspondance pendant son absence; et depuis l'ordinaire du 1^{er} septembre de cette année, elle est l'ouvrage de ce philosophe célèbre.»

(«Correspondance littéraire», éditée par Tourneux, 1879, tome 9, p. 366; ouvrage indiqué ci-après par la lettre *T.*)

Le départ de Grimm pour Londres eut lieu le 17 ou le 18 août (cf. D. Diderot «Correspondance», par G. Roth, XI, 1964, p. 93). Son retour définitif ne s'effectua qu'à la fin de janvier 1772. (cf. «La Signora d'Épinay e l'Abate Galiani», par F. Nicolini, 1929, p. 240).

Il est intéressant de noter que les «parenthèses» attribuées par Dresdner à Diderot ne contiennent ni apostrophe, ni dialogue, où apparaissent les termes de «mon ami» (à l'adresse de Grimm), ce qui est si fréquent dans les «Salons» authentiques. Il ne s'agit toutefois pas d'un argument susceptible d'infirmier la thèse de Dresdner qui verrait en Diderot l'auteur des «parenthèses». L'absence de l'apostrophe familière est due à ce que Diderot, en 1771, rédigeait en personne la revue et n'avait plus Grimm à sa disposition pour s'adresser à lui et le questionner.

Depuis Dresdner, un autre chercheur s'est prononcé sur les rapports entre le «texte» et les «parenthèses» du «Salon» de 1771. Il s'agit du Suédois Gunnar W. Lundberg, qui dans son important ouvrage en deux volumes, «Roslin» (1957), affirme que le «Salon» de 1771 est «dû à la plume de deux écrivains différents» (tome I, p. 132). Lundberg considère ce fait comme chose acquise et ce n'est qu'en s'attachant à son propre sujet d'intérêt – l'analyse de Roslin – qu'il relève dans le «Salon» de 1771 une différence entre le «texte» et les «parenthèses» (tome I, p. 130–132).¹

De ce qui va suivre, il appert qu'une nouvelle analyse du «Salon» de 1771 permet de vérifier ce qui chez Dresdner se présentait comme une hypothèse plus ou moins hasardeuse.

¹ Au moment où nous mettions sous presse l'étude présente, est paru un article de J. Seznec, «Les derniers *Salons* de Diderot» («French Studies», avril 1965, p. 111–124), qui traite entre autres du «Salon» de 1771 (p. 111–118). Dans son article, Seznec prétend que le «Salon» de 1771, tel qu'il existe, n'était dans l'esprit de Diderot qu'une version provisoire (p. 118) et que celui-ci, dans une version ultérieure et définitive, se proposait de fondre «texte» et «parenthèses» et d'aplanir ainsi toutes les divergences existant entre ces deux parties. (p. 118). Il n'en est pas moins que nous ignorons les intentions de Diderot et les explications que donne Seznec des nombreuses oppositions entre «texte» et «parenthèses» du «Salon» de 1771 ne peuvent, pour cette raison, nous satisfaire entièrement.

2.

La présente étude serait considérablement simplifiée, si nous disposions comme preuve irréfutable d'une lettre jetant des lueurs sur la question. On pourrait fort bien imaginer que Diderot en ait laissé une renfermant des renseignements capitaux sur l'identité de l'auteur du «Salon» de 1771. Il serait également pensable qu'un ou qu'une des proches de Diderot ait exprimé une quelconque opinion sur le «Salon» de 1771.

Or, force nous est de constater qu'aucune des lettres que nous avons conservées de Diderot et du cercle autour de la Correspondance, plus particulièrement de Grimm, de Madame d'Épinay, de l'Abbé Galiani et de Paul-Henri Holbach, depuis le début des années 1770, ne renferme d'information susceptible de nous éclairer définitivement sur la personne de l'auteur du «Salon» de 1771. Il n'est cependant pas exclu qu'un jour ou l'autre nous soyons mis en présence d'une lettre ou d'un écrit qui nous ôte enfin toute hésitation, car nous savons que Diderot et ses nombreux amis des deux sexes entretenaient une correspondance des plus assidues.

Nous pourrions chercher ailleurs une autre preuve à l'appui de notre thèse, en examinant par exemple si le *manuscrit* du «Salon» de 1771 révèle des différences entre l'écriture du «texte» et celle des «parenthèses» et si ce document ne présente pas d'autres éléments qui confirment ou infirment l'hypothèse suivant laquelle Diderot aurait rédigé les «parenthèses». Mais «manuscrit» est un mot à double sens, qui prête à l'équivoque. Il peut, en effet, tout d'abord s'agir du manuscrit de l'écrivain lui-même, c'est-à-dire de l'autographe, et des copies qui en ont été faites. Le manuscrit de base que nous possédons à cet égard, celui qui a servi en quelque sorte d'étalon aux diverses éditions du «Salon» de 1771, est une copie qui se trouve à la Bibliothèque d'Etat de Leningrad et dont il existe un microfilm à la Bibliothèque Nationale de Paris (C^d. 12013). Ce manuscrit est cité par Tourneux dans son article «Les Manuscrits de Diderot conservés en Russie, catalogue dressé par M. Tourneux» paru dans «Archives des missions scientifiques et littéraires». (Troisième série, t. XII, Paris, 1885, p. 456).

Sur cette copie il est impossible de constater de visu une différence entre l'écriture du «texte» et celle des «parenthèses»,

pas plus que sur l'autre copie manuscrite du «Salon» de 1771, le manuscrit de Vandeuil. De ce dernier existe également un microfilm à la Bibliothèque Nationale de Paris (N.a.f. 13747). Le manuscrit proprement dit se trouve au même endroit. H. Dieckmann y a eu recours pour établir son «Inventaire du Fonds Vandeuil et inédits de Diderot». (Genève, 1951, p. 50). Mais il n'a pas cherché à savoir s'il existait des différences entre ce manuscrit et celui de Leningrad. Quant à l'autographe, il n'a pas encore été retrouvé. Il se peut que la famille de Diderot l'ait détruit. C'est en tout cas le sort qu'ont subi de nombreux et précieux manuscrits de l'écrivain. D'un autre côté, il n'est pas impossible qu'il resurgisse un jour, comme cela s'est produit pour plus d'un manuscrit de Diderot au cours des cinquantes dernières années.

Il n'existe donc absolument aucun *document historique, lettre* ou *manuscrit*, qui prouve de façon indubitable quel est l'auteur du «Salon» de 1771.

La seule démonstration qui reste possible est l'analyse littéraire. Elle sera peut-être susceptible de régler ce problème de paternité, quoiqu'il nous semble ici indispensable de préciser que seuls les documents historiques ont valeur de preuve irréfutable, tandis que les arguments purement littéraires, surtout dans le cas où ils s'additionnent, peuvent presque passer pour preuves.

Dans l'étude qui va suivre, nous analyserons le «Salon» de 1771 en nous référant à l'édition d'Assézat (désignée ci-après par la lettre A.), établie d'après le manuscrit de *Leningrad* (désigné ci-après par *L.*). Remarquons toutefois que Assézat s'est également appuyé sur l'édition de Walferdin insérée dans la «Revue de Paris» (1857). Du manuscrit de *Vandeuil*, en revanche, il n'a pas eu connaissance. Il va de soi que nous tiendrons compte, en tout état de cause, de ce dernier manuscrit que nous désignerons en abrégé par *V.* Chose étrange, l'édition d'Assézat renferme plusieurs éléments qui ne proviennent d'aucun autre manuscrit connu et qui constituent probablement les propres interpolations et conjectures d'Assézat. Il est encore à noter que dans quelques passages significatifs, Assézat publie un texte qui offre des variantes avec l'un ou l'autre manuscrit, voire avec les deux. En pareil cas, nous nous sommes conformés au texte de l'un des deux manuscrits, sans accorder de préférence à l'un ou à l'autre. Il nous est en effet difficile de donner de parti pris la priorité à

l'un sur l'autre, du fait qu'à titre de copies d'un original perdu ils doivent du strict point de vue de la critique textuelle être placés l'un et l'autre sur le même plan d'autorité.

Les variantes observées entre A. et V. ou L., dont nous allons traiter à présent, ne concernent que le placement de quelques uns des signes de parenthèses dans les *commentaires entre parenthèses* (ou « parenthèses ») dont il a été question dès la page 4.

Nous distinguerons: signes initiaux (ou « ouvertures » ;
signes terminaux) ou « fermetures ».

a)

A *cinq* endroits, on trouve dans L. et dans V. des signes de parenthèses qui manquent chez A. :

- 1) L. p. 35 l. 15 et V. p. 35 l. 12-13 cf. A. p. 480 l. 28.
- 2) L. p. 74 l. 12-15 - V. p. 72 l. 3- 7 - A. p. 501 l. 2- 4.
- 3) L. p. 96 l. 15-18 - V. p. 93 l. 7-11 - A. p. 511 l. 10-12.
- 4) L. p. 119 l. 19-22 - V. p. 115 l. 20-23 - A. p. 523 l. 11-13.
- 5) L. p. 143 l. 11 - V. p. 138 l. 12 - A. : « Pas trop
finies. »
(p. 535 l. 2).

A *un* endroit dans L. et dans V., les parenthèses enferment un passage, qui est libre chez A. :

L. p. 22 l. 7-8 et V. p. 22 l. 6-7 cf. A. p. 474 l. 15-16.

Enfin, L. et V. présentent à *un* endroit une fermeture, qui ne figure pas chez A. :

L. p. 79 l. 22 et V. p. 77 l. 10 cf. A. p. 503 l. 21.

Dans les *sept cas* précités, nous nous référerons à L. et non pas à A. Notons que nous pourrions tout aussi bien suivre V.

b)

Dans *douze* cas, L. (et A.) présentent le double signe des parenthèses, tandis que dans V. il manque soit l'ouverture, soit la fermeture.

Aux trois endroits indiqués ci-après, V. est dénué du signe initial:

- 1) V. p. 110 l. 18 cf. A. p. 520 l. 20.
- 2) V. p. 117 l. 14 - A. p. 524 l. 13.
- 3) V. p. 125 l. 22 - A. p. 528 l. 22.

Aux neuf endroits indiqués ci-après, c'est le signe terminal qui dans V. fait défaut:

- 1) V. p. 13 l. 9 cf. A. p. 470 l. 14.
- 2) V. p. 14 l. 16 - A. p. 471 l. 4.
- 3) V. p. 17 l. 12 - A. p. 472 l. 14.
- 4) V. p. 32 l. 2 - A. p. 479 l. 6.
- 5) V. p. 33 l. 5 - A. p. 479 l. 22.
- 6) V. p. 43 l. 6 - A. p. 484 l. 29.
- 7) V. p. 48 l. 2 - A. p. 487 l. 20.
- 8) V. p. 64 l. 25 - A. p. 496 l. 30.
- 9) V. p. 92 l. 9 - A. p. 510 l. 32.

Un passage particulier offre quelque difficulté: à l'endroit où V. indique une ouverture devant «Vilaine»: (Mauvaises
 Bacchus.
 (Vilaine
 Enfant.)
 (p. 128-129).

il n'y a rien dans L. (p. 133 l. 2), ni chez A. (p. 530 l. 1). Il est malaisé de découvrir par quel processus ce signe a pu s'implanter dans V. Qu'il y ait eu fermeture derrière «Bacchus» paraît peu vraisemblable, étant donné qu'il est rare d'avoir deux parenthèses immédiatement consécutives. Le fait que le passage de «Mauvaises» à et y compris «Enfant» constitue un tout indivisible plaide en faveur du placement des signes qu'ont adopté L. et A. C'est à ces deux derniers que nous nous reporterons pour le passage en cause.

A un endroit, A. présente une fermeture qu'on ne trouve pas dans L. mais qui figure dans V., que A. n'a pas connu:

V. p. 40 l. 24 et A. p. 483 l. 20 cf. L. p. 41 l. 9.

Dans les *treize cas* énoncés ci-dessus, il est légitime de penser que les signes de parenthèses absents ont été omis par simple «lapsus calami» dû à un copiste. Par conséquent, nous aurons recours au manuscrit qui donne les signes *au complet*.

c)

A six endroits dans L. (et chez A.), les parenthèses closent des passages qui sont libres dans V.:

- 1) V. p. 6 l. 18–25 et p. 7 l. 1–13 cf. A. p. 467 l. 3–20.
- 2) V. p. 54: Grande..... - A. p. 490: les parenthèses
détails. enferment ici les deux
 (Tout de Couleur.... passages.
noir). (l. 9–14) (l. 28–31).
- 3) V. p. 79: Et une.....
longues. (l. 2–10)- A. p. 504: (et une.....
 longues.)
 (l. 14–19).
- 4) V. p. 96 l. 19–24 - A. p. 513 l. 12–16.
- 5) V. p. 127 l. 18–25 - A. p. 529 l. 14–18.
- 6) V. p. 131 l. 1–6 - A. p. 531 l. 2 – 5.

Toute une période qui se trouve entre parenthèses dans L. devient chez A. par l'adjonction d'une fermeture et un peu plus loin d'une ouverture *deux passages distincts*, chacun enfermé dans sa parenthèse et séparé de l'autre par une petite tranche de «texte»:

L.: (N° 58, bien....buste; A.: (Bien.....buste; mauvais
 mauvais bras; cela. bras; cela.)
M. de Clermont, droit, Droit, bien.....
 bien..... à louer. à louer.
 N° 60. Beau fond..... (Beau fond.....
 les originaux.) les originaux.)
 (p. 47 l. 9–22 et p. 48 l. 1–3). (p. 486 l. 18–25 et p. 487 l. 3–7).

V.: De ces trois alinéas, seule la première demi-ligne figure entre parenthèses: (N° 58. Bien....Buste) mauvais bras;
 (p. 46 l. 17).

A *un autre* endroit, A. présente une fermeture que n'ont ni L., ni V.:

L.: (Tout..... A.: (Tout.....
bête.bête?)
 Celui Celui
tortueux.tortueux.
 Le désespérant..... Le désespérant.....
 lui.) lui.)
 (p. 153 l. 5–23 et p. 154 l. 1–10) (p. 539 l. 26 et p. 540 l. 1–20).

V.: Ici, ce n'est que le dernier des trois alinéas qui est placé entre parenthèses: (Le désespérant.....
lui.) (p. 148 l. 10–20).

Comme ces signes de parenthèses figurant chez A. manquent dans les deux manuscrits, nous ne les ferons pas entrer en ligne de compte. Mais l'introduction des signes de parenthèses dans L. et V. aux deux endroits précités n'est pas la même. Les passages qui dans L. sont entre parenthèses ne le sont pas dans V. Les deux endroits mentionnés constituent, en ce qui concerne l'emplacement des signes, des parallèles on ne peut plus étroits avec les *six* endroits dont il a été question un peu plus haut (mis à part le parallèle L. et A. aux deux points précités).

Dans *cinq* cas, V. présente des ouvertures et des fermetures qu'on ne relève pas dans L. et chez A.:

- 1) V. p. 95 l. 25 cf. A. p. 512 l. 27.
- 2) V. p. 113 l. 23 - A. p. 522 l. 6.
- 3) V. p. 152 l. 23 - A. p. 542 l. 16.
- 4) V. p. 154 l. 24 - A. p. 543 l. 22.
- 5) V.:.....(Désirons... A.:.....Désirons...
 nature.) nature.
 (p. 11 l. 13-16). (p. 469 l. 18-20).

Dans *un* seul cas, A. présente les deux signes d'une parenthèse qu'on ne trouve pas dans L., mais, curieusement, dans V. La raison en est certainement que la brièveté de la phrase incite à une interpolation des signes:

A.: (Il est ressemblant) (p. 539) et V. p. 146 l. 23 cf. L. p. 152 l. 10.

Auquel des deux manuscrits faire confiance, pour les cas que nous venons d'examiner? *Seule* pourrait le déterminer une analyse qui mette en œuvre une méthode critique de matière et de style. Si encore on était sûr d'aboutir à un choix concerté, car du simple point de vue de la critique de texte, copie argue contre copie. Pareille étude ne pourra être entreprise qu'une fois analysés le «texte» et les «parenthèses» reconnues valables par critique textuelle. C'est pourquoi nous devons, au cours de l'analyse subséquente, écarter les *quatorze* points litigieux et ce n'est qu'une fois arrivés au terme de notre étude que nous pourrions vérifier l'authenticité des signes de parenthèses relevés dans lesdits passages.¹ Néanmoins, nous pouvons d'ores et déjà anticiper sur les résultats de notre analyse et avancer que:

¹ Voir p. 71-77.

Tous les signes de parenthèses relevés dans L. doivent être conservés. Maintenu de même l'ensemble des signes dans *cinq* des six cas, où V. était le seul à insérer un passage entre parenthèses, c'est-à-dire que seul le double signe dans V. (p. 11 l. 13–16) devra être ignoré.

d)

A *deux* endroits, L. et V. sont privés de fermetures que l'on trouve chez A.:

- 1) L. p. 11 l. 22 et V. p. 11 l. 25 cf. A. p. 469 l. 26.
- 2) L. p. 24 l. 6 et V. p. 24 l. 3 cf. A. p. 475 l. 22.

Dans *un* cas, A. possède le double signe de la parenthèse, tandis que L. ne présente qu'une ouverture et V. pas de signe du tout.

A. p. 525 l. 3 et l. 5 L. p. 122 l. 20 et p. 123 l. 1.
V. p. 118 l. 21 et l. 24.

A *un* endroit chez A., les parenthèses enferment deux passages, dont seul le dernier est mis entre parenthèses dans les deux manuscrits. Cependant, L. présente devant le premier passage une ouverture, mais à la fin de ce passage la fermeture manque:

<p>A.: (Le dosteinturier. C'est.....Diane.) (p. 473 l. 11–20)</p>	<p>L.: (Le dosteinturier. (C'est.....Diane.) (p. 19 l. 18–21 et p. 20 l. 1–10).</p>
---	---

V.: Ici, c'est uniquement le dernier des deux passages qui est entre parenthèses.

(C'est.....
.....Diane.) (p. 19 l. 22 et p. 20 l. 1–7).

Dans les passages donnés, Assézat a sans doute introduit les signes de parenthèses qui lui sont propres, en croyant que dans L. ils avaient disparu à la suite d'une faute de copiste. En réalité, cette justification n'est pas suffisante, car rien dans V. n'incite à croire qu'il y ait eu matière à ces changements. Un examen critique portant à la fois sur la matière et le style – dont nous rendrons compte plus loin¹ – nous amène néanmoins à regarder

¹ Voir p. 71–77.

comme légitimes dans les passages précités les parenthèses que l'on relève chez A. Partant, nous les maintiendrons.

Ainsi, dans les cas examinés au § a), nous nous référerons à L. (et à V.), mais nous citerons également A.

Pour les passages traités au § b), nous nous reporterons dans treize cas à A. (ou à L.) et dans un cas à A. (et à V.).

Enfin, les cas tout à fait particuliers exposés au § c) et au § d) sont si sujets à caution sous le rapport de l'emplacement des signes de parenthèses qu'ils ne pourront être traités dans notre analyse immédiate. Ils feront l'objet d'une étude spéciale.

3.

Pour asseoir sur des fondements solides la théorie selon laquelle Diderot serait *exclusivement* l'auteur des « parenthèses », l'on peut essayer de définir une *triple ligne d'argumentation* :

Faire jouer, *ou bien* un argument littéraire tiré de la matière des « Salons » eux-mêmes (en recherchant les différences et les ressemblances entre le « Salon » de 1771 et les autres), *ou bien* un argument littéraire choisi *en dehors* des « Salons » (toujours en mettant en évidence des points communs et des divergences, mais cette fois entre le « Salon » de 1771 et un texte de Diderot contemporain de cette œuvre). Les arguments littéraires permettront ainsi d'établir les ressemblances et les différences aussi bien sur le plan du contenu que sur celui de la forme et du style. *Enfin*, comme troisième critère, l'on pourra comparer le « Salon » de 1771 avec d'autres écrits de critique artistique de 1771, dans lesquels soient traités, au moins partiellement, les mêmes auteurs et les mêmes œuvres que dans le « Salon ».

Nous allons donc commencer par comparer le « Salon » de 1771 avec les « Salons » authentiques¹, afin de déterminer avec le

¹ C'est ainsi que nous nous référerons aux « Salons » de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1775 et 1781. Notons cependant que ces deux derniers « Salons » n'apportent que peu de lumières sur la critique d'art de Diderot. Ainsi que l'a démontré de façon convaincante Sez nec dans l'article de « French Studies » mentionné plus haut en note, une bonne part des « Salons » de 1775 et de 1781 a été transcrite à partir des différents ouvrages de critique d'art parus ces années-là et traitant de la même matière. Il faut en chercher la raison dans la lassitude que Diderot éprouvait alors pour son métier de critique et le tarissement de son inspiration. C'est ce qui l'a incité à insérer dans ces deux écrits des jugements puisés dans les articles ou les ouvrages de ses collègues. (op. cit. p. 118 et p. 120).

plus d'exactitude *si ce n'est que dans les «parenthèses»* que l'on trouve toute une série de traits particuliers à la manière de Diderot critique d'art.

4.

Les «Salons» de Diderot, qu'ont-ils justement de caractéristique? A tort ou a raison, on a souvent qualifié Diderot d'écrivain brouillon, fréquemment contradictoire. Ces qualificatifs ne peuvent en tout cas guère s'appliquer au Diderot critique artistique. Certes, les «Salons» renferment un mélange bigarré de digressions les plus hétéroclites, mais il ne peut être question de parler d'absence à la fois de méthode et de constantes. Au contraire, au travers des différents jugements que porte Diderot, on peut même dire à travers l'ensemble de son œuvre critique en tant que telle, l'on rencontre une originalité frappante qui ne fait que s'affirmer au fur et à mesure que l'écrivain forge son métier et devient un maître en la matière. Il est trois ressorts qui révèlent avec le plus d'éclat la manière de Diderot dans les «Salons»: au premier chef *son goût*, tel qu'il se dégage des observations faites sur l'art du temps; ensuite, *sa théorie esthétique*, telle qu'elle se mêle étroitement à sa critique d'art et l'imprègne; en dernier lieu, son *style* et sa *méthode*.¹

Avant d'aborder l'analyse du «Salon» de 1771 proprement dite, nous allons tâcher de définir brièvement ce que les autres «Salons» ont de spécifique et d'original, en fonction des trois ressorts que nous venons d'indiquer.

Au cours des années où Diderot se consacre à la critique d'art, plusieurs tendances de styles et plusieurs genres s'affrontent et se disputent la prééminence.

Au moment où Diderot commence à écrire ses «Salons», *le*

¹ La littérature qui a été consacrée aux «Salons» est assez réduite. Ainsi, l'on ne possède pas d'ouvrage important qui fournisse une étude d'ensemble. Depuis les quinze dernières années, il est cependant paru plusieurs écrits soit traitant d'aspects particuliers de la critique d'art de Diderot, soit donnant une rapide analyse de la matière. Nous citerons à cet égard: les articles de J. SEZNEC: «Les Salons de Diderot», *Harvard Library Bulletin*, vol. 5, n° 3, automne 1951 (pp. 267-289); «Diderot et les plagiateurs de M. Pierre», *Revue des Arts*, n° 2, 1955 (pp. 67-74); «Diderot and The Justice of Trajan», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, tome XX, 1957 (pp. 106-111) et «Diderot critique d'art» [introduction à l'édition de «Les Salons», tome I, Oxford, 1957 (pp. 8-25) par J. SEZNEC et J. ADHÉMAR]. Nous renverrons également à: R. DESNÉ «Diderot critique d'art» [introduction dans «Les Salons» (Textes choisis), Paris, 1955 (pp. 7-68)] et à: GITA MΛY «Diderot et Baudelaire» (Critiques d'art), Genève, 1957.

style rococo élégant, illustré principalement par François Boucher et ses disciples, est en passe de jeter ses derniers feux. Il en est de même pour les principes formels adoptés par les sculpteurs rococo (notamment J.-B. Lemoyne et J.-J. Caffieri), qui ont alors pratiquement fait leur temps.

Le déclin du rococo est dû à un «retour à l'antique» qui se manifeste dans les arts au milieu du XVIII^e siècle et qui suscite dans son sillage un regain d'intérêt pour des styles et des genres qui avaient connu une longue éclipse. C'est ainsi qu'on remet à l'honneur le genre *historique, religieux et mythologique* dans la lignée classique de Poussin et de Le Sueur, au détriment du «galantisme» de Boucher et de ses adeptes. La plupart des artistes qui auparavant ont voué aux nues l'art de Boucher et de Lemoyne, se font désormais les champions des idéals de Poussin et de Raphaël. Tel est le cas de N. Hallé, L. J. F. La Grenée, M. N. B. Lépicier, et de bien d'autres encore. Ces peintres n'arrivent pourtant pas à s'affranchir totalement du style décoratif à la Boucher. Parfois même, ils vont jusqu'à délaisser le «grand goût» cher à Poussin au profit de la «petite manière» de Boucher. Sur ce retour à l'antique se greffe le culte – et l'imitation – de la peinture antique de Pompéi et d'Herculanum (J. M. Vien). S'y rattache également un goût prononcé pour les ruines de l'Antiquité (De Machy et H. Robert). En sculpture aussi, la passion de l'époque pour les «antiquités» se répercute profondément, on le constate, chez L. C. Vassé et J. A. Houdon, entre autres.

Cette poussée de «retour à l'antique» n'est cependant pas assez forte pour supplanter *la peinture de genre imitant la réalité*, dominée par le remarquable coloriste J. B. S. Chardin et cultivée par quantité de peintres sans talent, qui, comme Roland de la Porte, se cantonnent dans l'imitation de Chardin, ou qui encore, à l'instar de N. Desportes, s'inspirent de la peinture de genre française ou néerlandaise du XVII^e siècle (F. Desportes, Téniers le Jeune etc.). Jusqu'à un certain point apparentés à la même tendance, on trouve aussi les intérieurs bourgeois de Greuze, quoique, dans leur cas, on puisse dire qu'on y découvre une sensibilité et une intention moralisatrice qui font complètement défaut aux œuvres des peintres susnommés.

Pas plus que la peinture de genre, le *portrait* n'a à pâtir outre mesure de l'envahissement des tendances «antiquisantes». Les

élégants portraits rococo de A. Roslin et de F. H. Drouais continuent d'apposer leur cachet aux salons qu'ils décorent et les portraitistes tels que La Tour et J. B. Perronneau, adeptes surtout du pastel, exécutent des études physiologiques et psychologiques pénétrantes.

Inspirées des vastes et grandioses scènes de combat de Salva-tor Rosa, les *batailles* à la composition dynamique de F. Casanova et de P. J. Louthembourg forment un contraste saisissant avec les tendances toutes orientées vers le classicisme de l'époque. De même, les *paysages* de Louthembourg, Casanova et C. J. Vernet, qui représentent souvent des perspectives montagneuses mornes et tourmentées ainsi que des marines pathétiques, s'opposent on ne peut plus à la fureur antique qui caractérise la période. Ce qui n'empêche pas qu'on y décèle une certaine affinité avec le classique paysage de Poussin.

Quelle est la position de Diderot vis-à-vis de ces différentes sortes de styles et de genres?

L'*art rococo* tout d'élégance de Boucher, il ne le prise guère. En revanche, la sculpture rococco, elle, ne le laisse pas insensible. Les idéals stylistiques qui se font jour avec «*le retour à l'antique*», trouvent chez lui un terrain d'élection, ce qui se dégage notamment de ses appréciations sur l'art de Vien. Mais il traite impitoyablement toute la théorie des peintres d'histoire¹ qui avec des fortunes diverses essaient d'implanter les concepts du mouvement pro-antique. C'est la peinture de ruines qui a tout particulièrement grâce aux yeux de Diderot, quoique les «*Ruines*» de De Machy et de Robert le laissent quelque peu sur sa faim. Il n'y découvre pas, tant s'en faut, la touche mélancolique, qui répond à son idéal. Les diverses *peintures de genre*, celles de Chardin surtout, enchantent Diderot, qui se sent également très touché par l'art sensible de Greuze. Il n'y a que les grandes scènes débordantes d'impressions de Vernet et de Louthembourg pour éveiller son enthousiasme. Il y met d'ailleurs un frein, au fur et à mesure que son goût s'affine et qu'il prend conscience de la qualité somme toute fréquemment médiocre de ces deux artistes.

¹ Nous ferons, dans ces pages, une distinction entre les termes de *peinture historique* qui ne s'applique qu'à la traduction de thèmes purement historiques et de *peinture d'histoire* qui, outre ces thèmes, englobe le genre mythologique et religieux. Nous distinguerons de même entre *peintres historiques* et *peintres d'histoire* (N. d. t.)

Dès ses premiers «Salons», Diderot s'est employé à élaborer et à mettre au point ses *idées esthétiques*, mais ce n'est que dans les deux essais esthétiques liés respectivement au «Salon» de 1765 et à celui de 1767 qu'il arrive à définir clairement ses goûts et à établir ses critères de valeur. C'est alors qu'il parvient à résoudre de manière définitive la question générale de l'esthétisme qui s'est longuement posée à lui (par exemple, le problème des rapports entre la nature réelle et la «belle» nature) et qu'il trouve également une réponse aux questions plus précisément formelles (couleurs, lumière etc.). Dans ses «Pensées détachées»,¹ il a réuni sous une forme aphoristique ses vues esthétiques.²

Sur le plan purement *stylistique*, nous rencontrons chez notre auteur la même évolution. C'est, en effet, seulement avec les «Salons» de 1765 et de 1767 que son style apparaît dans toute son individualité. Les différentes manières et figures de style auquel Diderot fait appel dans les «Salons» ont avant tout une *double fonction*. Certaines sont mises au service de l'appréciation et subordonnées à la caractérisation. Lorsque Diderot décrit et juge un tableau, il a en effet souvent recours à un style littéraire approprié au climat de l'œuvre. Ainsi les descriptions qu'il donne des émouvantes peintures de genre de Greuze sont souvent conformes à l'idéal que prône Richardson dans son art romanesque plein de réalisme et de sensibilité³. De même, Diderot n'hésite pas à mettre en œuvre des comparaisons teintées d'humour et même souvent empreintes du langage quotidien, pour formuler un jugement ou tracer un portrait. Un exemple typique de cette

¹ Ecrit entre 1775 et 1776.

² Il est certain que cette esthétique de l'art forme un tout exempt de contradictions, mais la présentation décousue et dénuée de méthode qu'en donne Diderot a eu pour résultat de conduire les divers spécialistes de l'écrivain à des interprétations fort dissemblables. L'esthétique de Diderot n'entrant guère en ligne de compte dans l'hypothèse qu'il n'ait rédigé que les «parenthèses» du «Salon» de 1771, nous laisserons de côté ce problème et ses annexes et nous nous bornerons à renvoyer le lecteur à deux études sur ce sujet:

GRITA MAY: «Diderot et Baudelaire», 1957 (p. 122 et suivantes); JEAN THOMAS: «L'Humanisme de Diderot», Paris (2^e édition), 1938 (p. 119 et suivantes).

³ Voir comme exemple la description du tableau de Greuze: «La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort». (X, p. 343 et suiv.)

De cette méthode d'imitation de style, Diderot a donné les principes suivants: «Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet; . . .» (X, 160).

manière est la description qu'il donne d'un tableau de Hallé, où il dit que le dessin est si maladroit que les personnages ressemblent plutôt à des sacs de laine ou à des masses de crème fouettée qu'à autre chose. (XI p. 27). D'autres traits et niveaux stylistiques ont pour objet d'empêcher toute monotonie ou pompe. Dans cet ordre d'idées, il fait usage de monologues et de dialogues fictifs: en effet, la plus grande partie des «Salons» se présente sous la forme d'une conversation, menée dans la langue de tous les jours et aux péripéties multiples, entre Diderot, ses amis et les différents artistes. Un parler courant, sans afféteries et une spontanéité d'expression, tels sont les traits dominants des «Salons» de Diderot et ce sont bien là les éléments qui tiennent sans cesse le lecteur en haleine.

Dans ses descriptions et ses jugements, Diderot ne se cantonne pas dans les figures ou les imitations de style. Il a aussi recours à des *procédés stylistiques moins exigeants*. C'est ainsi que fréquemment, pour décrire les tableaux, il s'en tient à une forme sèche et précise.¹ – Lorsqu'il se propose de formuler une caractérisation et, de là, susciter tout un complexe impressif, il fait intervenir souvent d'autres peintures qui, par le style, sont apparentées au tableau qu'il décrit. Lorsque son dessein se borne à mettre en relief l'œuvre choisie, il se tourne vers des tableaux qui se différencient nettement de son sujet. – Une telle méthode est aussi profitable à la formation du jugement.² Les tableaux que Diderot élit comme parangons d'art de qualité et qui par ce fait constituent les critères de son jugement s'affirment tous, sous quelque angle que ce soit, forme ou contenu, comme des modèles indiscutables. Il en va ainsi de la composition chez Poussin ou du traitement pictural chez Rubens. Pour étayer ses appréciations, Diderot a en outre coutume de rapporter l'opinion d'un de ses amis artistes sur les œuvres exposées. Enfin, il utilise pour norme appréciative une quantité d'idées esthétiques et de principes formels énoncés dans ses essais esthétiques et dans ses digressions à l'intérieur même de ses comptes rendus. Là encore, ces méthodes

¹ L'article de A. LANGEN: «Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots «Salons»», dans «Romanische Forschungen» (1948, tome 61, pp. 324–387) contient une étude détaillée de la méthode descriptive de Diderot.

² Il peut être souvent malaisé de séparer le jugement de la description proprement dite. Il faut pourtant établir la distinction, car Diderot possède tout un éventail de méthodes appréciatives qui n'ont pratiquement rien à voir avec la caractérisation par elle-même.

descriptives et ces critères de jugement ne connaissent leur forme la plus achevée qu'avec les «Salons» de 1765 et de 1767.

Ce qui appartient en propre à la critique d'art de Diderot et en fait la valeur, c'est que la langue imaginative et la prose artistiquement travaillée ne nuisent jamais à la matière et ne s'exercent pas au détriment de l'objectivité. Au contraire, Diderot s'emploie à faire appel à toutes les ressources du style, aux figures et aux images, pour mettre en lumière certains aspects de la peinture, mieux que ne le ferait une analyse de spécialiste s'attachant avant tout à la matière. C'est en étant *artistique* que la critique d'art de Diderot se révèle *pertinente et impartiale*.

II. Le «Salon» de 1771 et les «Salons» authentiques.

Comme les autres «Salons», celui de 1771 comporte une préface, mais elle est de nature si différente de celles qu'on a l'habitude de lire dans les «Salons» authentiques qu'on a du mal à croire que Diderot en soit l'auteur. Diderot, en effet, profite ordinairement de la préface de ses «Salons» pour exposer ses vues sur le caractère de la critique d'art et ses méthodes d'application. Dans les premiers «Salons» (1759 et 1761), la préface est assez sommaire (X, p. 91 et p. 107). Diderot se sent alors encore très néophyte dans sa tâche de critique. Il en va tout autrement du «Salon» de 1763, dont l'avant-propos dénote clairement que Diderot est en passe de devenir un critique d'art averti. Il n'a sans doute pas encore d'idée très précise des problèmes formels et techniques, mais il a commencé à se forger sa propre opinion des questions de méthode et d'esthétique générale (X, p. 159-160). La préface du «Salon» de 1765 contient des réflexions analogues sur les méthodes et l'esthétique – seule la forme, peut-être, a acquis plus d'achèvement et de concision. Parallèlement à ces considérations, Diderot prend soin de dresser état de l'évolution qu'il a accomplie en tant que critique artistique. Dans les «Salons» antérieurs à celui de 1765, il s'est montré hésitant à porter des jugements sur l'exécution picturale, mais à présent – en 1765 –, il a appris, grâce à Grimm et à ses amis artistes, à motiver ses appréciations des diverses œuvres d'art en se référant aux qualités formelles et aux données techniques :

«— et j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature. J'ai conçu la magie de la lumière et des ombres. J'ai connu la couleur; j'ai acquis le sentiment de la chair; seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu; et ces termes de l'art, unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression, si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés.» (X, p. 233).

Dans la préface du «Salon» de 1767, également, Diderot fait allusion aux expériences dont l'a enrichi son activité de critique d'art. Il a néanmoins le sentiment d'avoir alors épuisé toutes les possibilités de la critique artistique:

«Ne vous attendez pas, mon ami, que je sois aussi riche, aussi varié, aussi sage, aussi fou, aussi fécond cette fois que j'ai pu l'être aux Salons précédents. Tout s'épuise.» (XI, p. 3).

Il n'en expose pas moins toute une foule d'idées, qui traduisent une interprétation nouvelle de la notion de «modèle idéal». (XI, p. 9 et suiv.). Dans la préface du «Salon» de 1769, Diderot déplore le manque de renouvellement qui l'affecte et déclare cette fois sans ambages qu'il se sent las de son métier de critique:

«Je suis devenu vieux et paresseux; j'ai vidé mon sac; ce qui me reste d'observations à faire sur l'art est si peu de chose qu'il me sera facile de vous contenter.» (XI, p. 387).

Ce préambule prouve en d'autres termes à quel point Diderot acquiert une connaissance si approfondie de la nature et des méthodes de la critique d'art qu'il finit par y perdre presque tout intérêt.

Quant à la préface du «Salon» de 1771, elle ne constitue en aucune manière un maillon logique de l'évolution dont nous venons de parler. Au contraire, elle porte incontestablement la marque d'un auteur qui est loin d'avoir l'expérience de Diderot, et qui donne même l'impression de s'aventurer pour la première fois sur le terrain de la critique artistique. Que l'auteur de cette préface s'en tienne avec pédantisme aux instructions qu'il a reçues de son supérieur et lui témoigne des égards presque serviles procède de son manque d'assurance devant l'importance de sa tâche. Et c'est en très humble et très obéissant serviteur qu'il écrit:

«Dans le dessein de vous épargner de l'incertitude, vous avez exigé de mon amitié que je vous ferais part de tout ce que j'y

verrais, et que je joindrais à ce récit mon sentiment sur chaque ouvrage; je vous l'ai promis, et je me fais un plaisir et un devoir de vous tenir parole, quoique l'étendue de ma promesse passe de beaucoup celle de mes lumières.» (p. 465).

Ce manque de sûreté, cette observance «tatillonne» des instructions reçues, enfin l'obséquiosité excessive, il nous est difficile de les attribuer à Diderot, qui était déjà un critique éprouvé et qui n'avait guère coutume de s'embarrasser de préambules et de formules de politesse. Les remarques sur les divers embarras à porter un jugement ne peuvent elles non plus être le fait de Diderot:

«Il faut, je l'avoue, une vue habituée et sûre pour ne pas laisser surprendre son jugement par des compositions médiocres, mais vigoureuses, qui se trouvent être voisines de tableaux aussi faibles, mais qui leur disputent par d'autres parties.» (p. 465).

Dans sa préface du «Salon» de 1765, Diderot qualifiait d'ores et déjà ces problèmes de difficultés de débutant, dont lui-même avait fini par triompher. (X. p. 233). Pourquoi devrait-il d'un seul coup, en 1771, les regarder comme nouveaux ou toujours pendants.

Il est donc pratiquement exclu que Diderot soit l'auteur de cette préface. En revanche, il ne fait pas de doute qu'elle lui est adressée, puisque pendant la longue absence de Grimm c'était lui qui assumait la rédaction de la »Correspondance littéraire». Il est vrai qu'on peut lire au début de l'édition Assézat du «Salon» de 1771 cette dédicace: «A mon ami monsieur Grimm», qui ne figure dans aucun manuscrit (L., p. 3 et V., p. 3) et que le devancier d'Assézat, Walferdin, était le seul à utiliser. (op.cit. p. 202). Elle ne peut donc guère être authentique et il doit s'agir, en l'occurrence, d'une interpolation des autres «Salons», qui commencent par: «A mon ami monsieur Grimm».¹ Une dédicace à l'intention de Grimm n'aurait guère de sens dans le «Salon» de 1771, puisque cette année-là c'était Diderot et non pas Grimm qui rédigeait la revue.

A présent, nous allons étudier en détail les jugements portés sur les diverses œuvres d'art passées en revue dans le «Salon» de 1771 afin d'en dégager les principales divergences qui se font

¹ X, p. 91, 107, 159 et 233. – XI, p. 3 et 385.

jour entre la critique du «texte» et celle des «parenthèses». Nous nous proposons, en effet, de montrer comment les appréciations relevées dans le «*texte*» se différencient de ce que Diderot à coutume de penser des mêmes artistes ou d'artistes comparables, avec la même régularité que les jugements émis par les «*parenthèses*» sont affiliés à ceux que forme ordinairement Diderot. Ces différences, elles ne procèdent pas uniquement des analyses relevant de la critique artistique. Elles s'expriment également dans le style, les méthodes appréciatives et les critères de jugement, constatation qui découle d'une comparaison entre le «texte» d'une part et les «parenthèses» ainsi que l'ensemble des «Salons» de l'autre. Cependant, nous ne nous référerons aux autres «Salons» que lorsqu'une *différence* manifeste entre eux et les «parenthèses» d'un côté et le «texte» de l'autre devra être mise en lumière. Quant aux points communs entre le «texte» et les «Salons» authentiques, nous ne les dégagerons que là où ils seraient susceptibles de confirmer la thèse selon laquelle le «texte» serait authentique, infirmant ainsi la nôtre. On prendra en considération les ressemblances et les différences de toutes sortes ainsi mises en relief, dans la mesure où l'intérêt de la présente étude s'attache à prouver l'authenticité des «parenthèses» et le caractère apocryphe du «texte».

1.

C'est en examinant tout d'abord les appréciations portées sur les différentes tendances du goût et les genres que nous pourrions le mieux fixer les traits caractéristiques des analyses critiques contenues dans le «texte», les «parenthèses» et les «Salons» authentiques. Quantitativement et qualitativement, il y a une telle différence entre l'analyse des tableaux de peinture et celle des sculptures qu'il nous a semblé opportun de traiter séparément chacune de ces questions.

a. La plus grande part du «Salon» de 1771 est consacrée à la critique picturale. Et à ce titre, le «texte» et les «parenthèses» ne concordent que rarement.

La peinture d'histoire: nombreux sont les peintres, adeptes du «retour à l'antique», qui figurent dans le «Salon» de 1771. Tel est le cas de Hallé, sur qui le «texte» et la «parenthèse» sub-

séquentes émettent des jugements diamétralement opposés. Alors que l'auteur du «texte» rend justice au modelé et aux études des personnages dans «L'Adoration des Bergers» – sans se départir néanmoins d'une certaine réserve envers le premier élément –, ces deux caractéristiques font l'objet dans la «parenthèse» d'une critique acerbe et ironique :

«Ce sujet, déjà traité de mille manières différentes, devient neuf ici. La Vierge, assise sur la crèche et tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, est dans une attitude convenable. La simplicité de l'ordonnance de ce tableau a du mérite; il est cependant certain qu'en sacrifiant un peu de la vénération générale à l'activité des figures, M. Hallé eût gagné du côté de la composition et de l'effet du tout ensemble. — — —

Les têtes, en général, ont du caractère, — — —.»

«(— — — La lumière part de l'enfant Jésus et n'éclaire rien. Le saint Joseph, debout à gauche, a l'air d'un charlatan qui montre la curiosité. La Vierge a un caractère de fierté théâtrale: il faut voir la manière dont elle montre l'enfant! J'en aime mieux l'esquisse. — — —.)» (p. 467–468).

L'auteur des «parenthèses» nous fait remarquer sa préférence pour l'esquisse au pastel, au détriment de la version définitive du tableau. (p. 468).

Cette optique, que l'on ne relève pas dans le «texte», est typique de Diderot. A plus d'une reprise dans ses «Salons», Diderot a avoué préférer l'esquisse, qui, à son sens, recèle plus de vie et de fraîcheur que la peinture définitive. Dans son «Salon» de 1767, il donne une forme plus théorique à ses réflexions sur les qualités toutes spécifiquement artistiques de l'esquisse. (XI, p. 245 et suiv.)

Ainsi, ce ne sont pas les appréciations émises par le «texte», mais celles de la «parenthèse» sur l'art de Hallé, qui dénotent une parenté toute diderotienne, par la sévérité du contenu et l'alacrité moqueuse de la forme. (X, p. 118 et suivantes; XI, p. 26 et suiv.). Diderot n'a jamais apprécié véritablement qu'une et une seule peinture historique de Hallé (X, p. 267 et suiv.).

En ce qui concerne les tableaux de la même catégorie exécutés par La Grenée, l'opposition entre «texte» et «parenthèses» est moins vive. Il y a toutefois des divergences frappantes. Par ex-

emple, dans l'analyse de «Rapporte ce Bouclier ou que ce Bouclier te rapporte», le «texte» se montre très laudatif. Les quelques rares réserves sont courtoisement exprimées:

«Ce morceau a beaucoup de mérite; il est composé en homme instruit, ce qu'on ne peut refuser à son auteur. — — — La tête du jeune Grec demanderait un peu plus d'expression; — — —.» (p. 474—475).

Dans la «parenthèse», rien de semblable: la critique est virulente, pleine de raillerie, guère obligeante, tant s'en faut:

«(Quoi! c'est là un Spartiate! c'est là un Lacédémonien! Supprimez le bouclier et vous ne verrez plus qu'un jeune homme qui fait des protestations à une femme qui n'est pas de son âge. — — —)» (p. 475).

D'une façon générale, l'auteur du «texte» et celui des «parenthèses» ne sont pas d'accord dans leur jugement du modelé et de l'interprétation du sujet chez La Grenée. L'auteur du «texte» adopte dans l'ensemble une position critique très empreinte de courtoisie envers ces deux éléments, ainsi que l'illustre ce qu'il dit de «La Métamorphose d'Alphée et d'Aréthuse». Sur le rendu du sujet, il écrit:

«On ne peut s'empêcher de reprocher quelquefois à l'auteur de manquer d'expression. — — Le chasseur Alphée est un gros garçon à barbe blanche sous la forme du fleuve Alphée; à son attitude on est incertain s'il en veut sérieusement à Aréthuse, qui néanmoins se présente à lui d'assez bonne grâce. —.» (p. 472).

Sur l'exécution technique du même tableau, on peut lire:

«Il y a cependant du pinceau dans ce tableau; mais il manque d'étude et de composition plus que de couleur.» (p. 472).

Il arrive rarement que l'auteur du «texte» décerne des éloges à La Grenée, et quand il le fait, ce n'est pas sans une certaine restriction. Un exemple d'éloge mesuré, nous le trouvons à propos de la «Léda» du peintre dont il est présentement question:

«Il y a de l'invention et du coloris dans ce tableau. — — — Le dessin de ce tableau est plus agréable que dans beaucoup d'autres du même auteur.» (p. 474).

L'auteur des «parenthèses», pour sa part, se distingue de celui du «texte» par sa critique quasi négative de l'interpréta-

tion du sujet chez La Grenée et par son appréciation tout aussi entière de l'habileté technique du peintre. Cette conception se traduit élégamment par la formule suivante :

«La Grenée est le plus beau pinceau et la tête la plus vide d'imagination que je connaisse.» (p. 475).

Cette caractérisation d'ensemble semble presque constituer la paraphrase de l'opinion générale qu'avait donnée Diderot de l'art de La Grenée, dans son «Salon» de 1767, sous la forme d'une apostrophe directe au peintre :

«Mon ami, tu es plein de grâce, tu peins, tu dessines à merveille, mais tu n'as ni imagination ni esprit; tu sais étudier la nature, mais tu ignores le cœur humain.» (XI p. 53).

A d'autres endroits du commentaire de 1771 consacré à La Grenée, ce sont les «*parenthèses*» et non pas le «*texte*» qui comportent des réflexions s'inscrivant dans la ligne de Diderot, lorsqu'il traite de La Grenée. C'est ainsi que l'auteur des «*parenthèses*» souligne avec Diderot l'art tout particulier de La Grenée à modeler de ravissantes figures féminines, dont la carnation semble naturelle jusqu'aux moindres détails. Qui plus est, la peau est rendue avec une telle impression de vie, elle est si tentante qu'on éprouve rien de moins que l'envie de l'embrasser – affirme l'auteur des «*parenthèses*» :

«C'est de la chair, c'est à prendre, à toucher, à baiser.» (p. 473).

Diderot aussi est très sensible aux femmes de La Grenée, puisque à propos de sa «*Hersé*» il confesse dans le «*Salon*» de 1767 :

«On ne se lasse pas de parcourir le cou, les bras, la gorge, les pieds, les mains, la tête d'Hersé. J'y porte mes lèvres, et je couvre de baisers tous ces charmes.» (XI, p. 60).

Enfin, l'auteur des «*parenthèses*» et Diderot s'accordent à reconnaître le manque de talent de La Grenée pour les grands tableaux. L'auteur des «*parenthèses*» s'étonne qu'un assez imposant tableau comme «*Saint Germain donne à Sainte Geneviève une Médaille où est empreinte l'Image de la Croix*» soit aussi bien venu :

«Beau. D'autant plus étonnant qu'il est rare qu'il ait son talent quand sa toile s'étend.» (p. 468).

Diderot a presque employé les mêmes termes en formulant cette opinion :

«Une observation assez générale sur La Grenée, c'est que son talent diminue en raison de l'étendue de sa toile.» (XI, p. 70).

Tandis que les impressions qui se font jour dans les «parenthèses» s'alignent sur celles de Diderot, celles qu'on relève dans le «texte» rendent un autre son de cloche. Et à cet égard, on a beaucoup de mal à croire que Diderot puisse être l'auteur de la critique ci-après, figurant dans le «texte» et dirigée contre «Mars et Vénus, Allégorie sur la Paix» de La Grenée:

«Sur le devant du tableau, on voit une colombe placée ou nichée dans le casque de Mars; elle paraît effectivement disposée à y faire son nid, et c'est son galant qui sans doute lui apporte dans son bec un brin de paille. Cette idée, tout ingénieuse qu'elle est, n'a pu, je vous l'avoue, m'apprendre le fond de l'allégorie de ce tableau. La guerre et l'amour, ou la beauté et la fécondité désignées par ces colombes, tout cela ne parle point à mon esprit, et cette composition est un mystère pour moi.» (p. 471).

Et, — preuve de ce que nous avançons —, c'est Diderot et nul autre qui a suggéré cette allégorie au peintre. Il le dit lui-même dans son «Salon» de 1767 (XI, p. 74). Il paraîtrait alors bien étrange qu'il qualifie sa propre idée d'«ingénieuse». Diderot n'avait pas l'habitude de se tresser des couronnes. Et puis et surtout il semble bien impensable qu'il se soit trouvé dans l'incapacité d'interpréter une allégorie née de sa propre imagination peu de temps auparavant.

Sur La Grenée le Jeune (frère du ci-devant) également, les «parenthèses» et le «texte» ne partagent pas les mêmes idées, ce qui transparait clairement de l'analyse des deux études académiques: «Un jeune Homme faisant une libation à Bacchus» et «Un Satyre jouant avec un enfant». Le «texte» se borne à quelques remarques critiques discrètes:

«Deux académies. Le jeune homme est au moins d'après un vieux modèle. Le satyre montre un dos qui n'a pas coutume de prendre le grand air.» (p. 529).

L'auteur des «parenthèses», au contraire, n'hésite pas à formuler un jugement unilatéralement négatif:

«(Mauvaises académies. Détails sur les côtés et sur la poitrine faux ou vrais, il n'importe, ils tuent la masse; fausse science. Cuisse gauche déboitée. — — —)» (p. 529).

Dans le dur traitement qu'il inflige à «Saint Paul prêchant dans l'Aréopage», l'auteur du «texte» se rapproche néanmoins de ce que disent les «parenthèses». (p. 526–528). Mais, contrairement au «texte», ces dernières soulignent que les peintures religieuses de La Grenée le Jeune ne procèdent pas d'une inspiration élevée, mais çà et là révèlent presque du prosaïsme. Elles affirment ainsi que «La Présentation au Temple» est «plus domestique que religieuse». (p. 529). On retrouve une critique analogue chez *Diderot*, contre les toiles religieuses, mythologiques ou allégoriques goûtées du temps.

Traitant, dans le «Salon» de 1767, de la philosophie du tableau allégorique de La Grenée «La Poésie et la Philosophie», *Diderot* ne cache pas qu'il découvre en elle :

«... un caractère domestique et commun qui ne convient guère à des natures idéales, abstraites, symboliques, qui devraient être grandes, exagérées et d'un autre monde...» (XI, p. 67).

Différemment apprécié dans le «texte» et dans la «parenthèse» aussi, «Le Combat de Saint Michel» de C. L. M. A. Belle. Dans le «texte», le modelé ne donne pratiquement lieu à aucun commentaire, tandis que la «parenthèse» ne lui fait pas grâce d'une critique sévère. (p. 475–476). C'est pourtant l'interprétation même du sujet qui a à essuyer les attaques les plus vives. Belle, peut-on lire dans la «parenthèse», n'a pas su capter la tension et la fureur du caractère de l'Archange. Et quand on n'a pas plus de talent que Belle, on s'abstient de traiter un sujet que Raphaël lui-même a déjà fait sien :

«(— cet ange sans passion, sans indignation, bien froid. — — — Il faut être bien hardi pour faire ce sujet après Raphaël. — — — Point de noblesse à l'ange. — — —)» (p. 476).

Cette hardiesse, Belle l'a pourtant eue quelques années auparavant, puisqu'au «Salon» de 1767 il a exposé un tableau avec un sujet presque semblable intitulé : «L'archange Michel, Vainqueur des Anges Rebelles.» Et les remarques critiques qu'en a données *Diderot* correspondent singulièrement à la critique que l'auteur des «parenthèses» adresse au «Combat de Saint Michel». *Diderot* lui-même estime qu'il faut le génie d'un Raphaël pour pouvoir se mesurer à un sujet aussi délicat que le combat de l'ange, de quoi il s'autorise pour regretter que Belle n'ait pas su rendre la passion ni l'indignation de Saint Michel :

«Il (*c-à-d. Belle*) n'a pas dans sa tête le premier trait de la figure de l'archange, ni son mouvement, ni le caractère angélique, ni l'indignation fondue avec la noblesse, ni la grâce, l'élégance et la force. Il y a longtemps qu'il n'est plus, celui qui savait réunir toutes ces choses. C'est Raphaël.» (XI, p. 95).

Le tableau de Belle «Psyché et l'Amour», peint dans le style de sa jeunesse, alors tout imprégné de la manière de Lemoyne, fait dans le «texte» l'objet d'une critique très mesurée mais n'échappe pas aux foudres de la «parenthèse»; (p. 476-477), ce qui est à rapprocher du Diderot éreintant dans ses «Salons» tous les peintres qui sans avoir le talent de Lemoyne ou de Boucher s'essaient au «genre mythologique galant» (Ainsi, dans le «Salon» de 1759, il décrie un tableau de Hallé tout droit inspiré de Boucher) (X, p. 95).

Dans le commentaire des tableaux religieux de Lépicié, on ne relève pas de contradiction notable entre le «texte» et les «parenthèses». Ces dernières du moins sont infiniment plus sévères, ainsi qu'en témoigne le jugement qu'elles émettent sur «Le Martyre de Saint André»:

L'auteur du «texte», pour sa part, se contente d'indiquer, avec force détails, certes, les défauts et les lacunes du tableau, mais le ton reste mesuré:

«Ce tableau, plus considérable que le précédent, demandait aussi plus de talent, et c'est où l'auteur a manqué de force. La composition pêche par le manque d'intérêt à l'action, malgré celui que doit produire le sujet. Le bourreau qui tend le dos pour soulever le martyr fait de grands efforts pour ne rien supporter, car le corps du Saint ne le touche pas; c'est le bourreau de la droite, tenant les pieds du Saint, qui porte toute la charge. — — —.» (p. 479-480).

La critique que formule l'auteur des «parenthèses» est infiniment plus impitoyable et tranchée:

«(Mauvaise composition, strapassée. Bourreau qui grimace, c'est celui qui attache le Saint; celui qui tient les jambes est droit, froid, sans mouvement, sans action; tout est sur celui qui porte le Saint sur son dos. — — —.)» (p. 480).

Ce à quoi s'attache la critique aux deux tonalités différentes que l'on vient de lire, ce sont, somme toute, les mêmes détails dans le tableau de Lépicié. Et c'est précisément cette analogie

dans la disparité qui rend encore plus improbable la thèse selon laquelle l'auteur du «texte» et celui des «parenthèses» ne feraient qu'une seule et même personne.

Des commentaires critiques sur Lépicié, seules les «parenthèses» rejoignent les vues de *Diderot*.

Sur les personnages historiques et religieux de Lépicié, on note souvent dans les «parenthèses» les termes de: «sans expression», «froid» et même rien de moins qu'«ignoble». (p. 480). Lépicié dévoile presque trop crûment qu'il ne possède pas le talent d'un Raphaël ou d'un Le Sueur. (p. 480). *Diderot* lui-même qualifie les personnages de Lépicié de «sans passion, sans caractère» (X, p. 387), «froids» (XI, p. 292), voire d'«ignobles» (X, p. 390), tout en renvoyant aux sublimes toiles de Raphaël et de Le Sueur. (X, p. 388 et XI, p. 290).

D'un caractère identique sont les commentaires dont font l'objet les tableaux d'histoire de N. R. Jollain. En cette occurrence encore, les «parenthèses» formulent une critique mordante, presque sarcastique, tandis que les remarques exprimées dans le «texte» se révèlent circonspectes ou ostensiblement complaisantes. (p. 519–521).

Les trois médiocres peintres d'histoire, J. A. Beaufort, G. Martin et Antoine de Favray, donnent lieu à des avis encore plus contradictoires entre «texte» et «parenthèses». Ainsi, l'auteur du «texte» lance des attaques très mordantes contre le Brutus de Beaufort dans «Brutus, Lucrétius, Père de Lucrèce, et Collatinus, son Mari»:

«Brutus — est ici un vrai don Quichotte à qui il ne manque que l'armet de Mambrin. Le peintre, qui n'a pu dans le moment se faire lui-même ni Romain ni Brutus, n'a point senti ce que c'est que d'être Brutus — — —.» (p. 515).

L'auteur des «parenthèses», lui, en prend carrément le contre-pied:

«(— — — Beau Brutus; — — —)» (p. 516).

Elogieux est le «texte» quant au tableau de Favray: «Audience donnée à M. le Chevalier de Saint-Priest, Ambassadeur à la Porte, par le Grand Seigneur»:

«Il y a de l'effet dans ce petit tableau, dont le principal mérite est l'exactitude; il avait d'ailleurs ses difficultés à surmonter. Au surplus, il a de la couleur.» (p. 487).

La « parenthèse », en revanche, se borne à un laconique :
 « (Mauvaise composition). » (p. 487).

Dans son commentaire des « Demi-figures d'Évêques » de Martin, l'auteur du « texte » répugne à prendre franchement parti et se contente d'écrire :

« Deux tableaux de grandeur naturelle. » (p. 531).

C'est ce qui sans nul doute a incité l'auteur des « parenthèses » à ajouter une appréciation – négative en l'occurrence – sur ces toiles :

« (Rien. Mitre monotone, comme les enfants s'en font avec du parchemin; crosse monotone; mauvais caractère de tête – –) » (p. 531).

Dans le commentaire qu'ils consacrent au tableau de J. C. D. van Loo, « Vénus et l'Amour couronné par les Grâces », le « texte » et les « parenthèses » se trouvent dans le même ton, quoique *le « texte »* soit le *seul* à comporter des remarques difficilement attribuables à *Diderot*, tel l'éloge de la toile de Carle van Loo « Les Grâces » (p. 477). L'auteur du « texte » veut certainement indiquer là l'œuvre exposée par Carle van Loo au Salon de 1765, laquelle a été loin d'inspirer un panégyrique à Diderot dans son « Salon » de 1765. On aurait peine à imaginer grâces plus insipides, plus anguleuses – affirme Diderot. (X, p. 241). Dans les divers jugements qu'il porte sur l'art de Carle van Loo, il se réclame souvent de ses appréciations antérieures, tout en dressant soigneusement état des fluctuations de qualité qu'il note chez le peintre (X, p. 162, 242 et 254–255). Si Diderot avait révisé son jugement sur « Les Grâces », nul doute qu'il en aurait fait expressément mention. De même, il est malaisé de lui attribuer les propos du « texte », qui tient les membres de la famille van Loo (Michel, Amédée, Carle et J. C. D. van Loo) pour de grands artistes sur lesquels il sied de s'étendre. (p. 477). Diderot n'a jamais été très favorable à la dynastie des van Loo et à Carle principalement. Il reconnaît sans doute à ce dernier un certain talent pour les tableaux d'histoire et pour la peinture de genre raffinée. C'est ce qui ressort notamment de son compte rendu assez élogieux du délicat tableau de genre intitulé « La Lecture » (X p. 110) et des esquisses que Carle van Loo exécuta en vue des vastes fresques historiques pour « la Chapelle de Saint-Grégoire aux Invalides ». (X, p. 247 et suiv.). En revanche, le trait épais et le style figural assez pesant

de Carle ne se prêtaient guère aux élégantes scènes mythologiques, qui exigent de l'ornemaniste un art linéaire subtil et gracieux. (X, p. 161–163). Par conséquent, Diderot ne peut guère avoir non plus usé des termes qu'on relève sous la plume de l'auteur du «texte», à savoir que J. C. D. van Loo ne possède pas du tout le trait léger et les contours pleins de charme, dont sont empreintes les œuvres de Carle :

«Quant à la partie du dessin, c'est bien ici le moment de dire : «O Carle! prête-nous ton crayon, ou viens ici soutenir la gloire de ton nom. Remontre-nous encore ces beaux contours si naturels, si coulants, si gras sans être lourds, et si faciles en apparence. «Inutiles regrets!» (p. 478).

C'est justement de ces qualités que Diderot avait regretté l'absence chez Carle van Loo, comme il le dit dans le «Salon» de 1763 à propos des «Grâces enchaînées par l'Amour» :

«Celles (*c'est-à-dire*: *Les grâces*) de van Loo sont si lourdes, mais si lourdes! L'une est d'un noir jaunâtre; c'est le gros embonpoint d'une servante d'hôtellerie — — —.» (X, p. 161).

Quant au commentaire consacré à J. B. Restout — fils de Jean Restout, artiste inspiré de Le Brun —, il donne de nouveau lieu à des divergences entre «texte» et «parenthèses». «Le Sommeil», dans le «*texte*», fait l'objet d'un exposé presque entièrement neutre :

«Figure d'étude, mais qui n'a pas été étudiée d'après un modèle posé naturellement.» (p. 510).

Le même tableau est, dans la «*parenthèse*», violemment critiqué :

«(Dormeur ignoble, mine de supplicé; sans vigueur, sans dessin; on ne sait ce que c'est. — — —)». (p. 510–511).

A propos de «La Présentation au Temple», «texte» et «parenthèse» sont plus en harmonie (p. 508–510), quoique là encore on note dans le «texte» des observations qu'on peut difficilement imputer à Diderot. Ainsi, on y lit — et à plus d'une reprise — que J. B. Restout est le neveu de Jean Restout (p. 509–510), alors que dans le «Salon» de 1767 Diderot avoue savoir qu'il en est le fils (XI, p. 302). Pourquoi donc Diderot, qui se souvient pratiquement toujours de ce qu'il a écrit dans ses précédents «Salons», commettrait-il soudain pareille méprise? Autre caractéristique peu dans la ligne de Diderot, quand le «texte» note le

talent distingué de Jean Restout pour les «grandes machines» et va jusqu'à le mettre sur un pied d'égalité avec le grand peintre historique et religieux du XVII^e siècle, Jean-Baptiste Jouvenet. (p. 508 et 509). Diderot pour sa part a toujours prétendu que Jean Restout ne pouvait soutenir la comparaison avec les grands peintres d'inspiration sacrée du XVII^e siècle tels que Poussin (X, p. 166).

Le portrait et la peinture de genre: Peu marquées sont les divergences entre «texte» et «parenthèses» à propos des portraitistes du Salon tels que Madame Roslin et F. H. Drouais, entre autres. Là pourtant, on relève encore dans les «parenthèses», et dans les «parenthèses» seulement, des expressions dont Diderot est coutumier. Ainsi, l'auteur des «parenthèses» est-il le seul à signaler le portrait de l'abbé Lemonnier par Madame Roslin. Cet ecclésiastique est qualifié de «notre ami», ce qui est bien dans la manière de Diderot (p. 514), qui écrit dans le «Salon» de 1767: «— Le comte de Creutz, notre ami, — — —.» (XI, p. 95). Ce «notre» couvre Diderot et Grimm. Il en est certainement de même dans la «parenthèse» précitée. L'abbé Lemonnier appartenait en tout cas au cercle des proches amis de Diderot et de Grimm.

L'auteur du «texte» ne mentionne pas les portraits de G. Voiriot, lesquels sont commentés dans la «parenthèse» en quelques formules qui répondent bien à la manière moqueuse et dédaigneuse de Diderot à l'égard de ce peintre.

On lit, en effet, dans cette «parenthèse»:

«(Mauvais portraits, sans vigueur; ils pourraient ressembler, mais Voiriot peint mal et ne fait pas ressemblant; c'est pis qu'au pont Notre-Dame, car la ressemblance y est, au pont. Mauvais; chair de brique, surplus de faïence.)» (p. 487).

Or, Diderot écrit déjà dans le «Salon» de 1767, à propos de «Un Tableau de Famille» du même Voiriot:

«Mauvais tableau. C'est Voiriot; toujours Voiriot; autres pères, mères et maître à châtier dans l'autre monde.» (XI, p. 163).

Le commentaire des peintures de genre exposées au Salon de 1771 ne renferme que quelques brèves «parenthèses». Celles-ci sont même inexistantes dans les analyses consacrées à Chardin, Roland de la Porte et M. B. Bellengé. Quant aux remarques que l'on trouve sur ces trois peintres dans le «*texte*», le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elles semblent bien étrangères à *Diderot*.

Certes, l'auteur du «texte» partage la haute estime que Diderot porte à Chardin, mais, en contre-partie, ne semble s'attacher qu'à l'aspect «illusionniste» de l'art du peintre (p. 481–482) et n'a pas, à l'inverse de Diderot, le moindre sens des valeurs du coloris. C'est Chardin coloriste et non pas l'illusionniste qui suscite le ravissement de Diderot dans les «Salons» de 1763 et de 1765, par exemple (X, p. 194 et suiv.; p. 299 et suiv.).

Les deux imitateurs de Chardin, Roland de la Porte et Bellengé, sont eux également considérés dans le «texte» comme d'habiles peintres de genre, tandis que dans les «Salons» authentiques ils sont fréquemment soumis à une critique assez brutale, puisqu'en plusieurs endroits ils sont qualifiés de «victimes de Chardin.» (X, p. 205 et 214; XI, p. 424). – Cependant, Bellengé est commenté en termes relativement flatteurs dans le «Salon» de 1767. Diderot est d'ailleurs le premier à souligner cette modification de jugement et l'explique notamment par le fait que plus d'un peintre majeur du temps n'expose pas à ce «Salon» et que par conséquent de nombreux talents médiocres, tels que Bellengé, tenus jusque là dans l'ombre, n'en prennent que plus de relief. (XI, p. 197).

Dans le passage où il analyse «Une Cuisine» de Desportes le neveu, l'auteur des «parenthèses» est à la fois bref et très négatif:

«(Cru, vigoureux et dur. Plus d'harmonie, plus d'accord. Le point est d'allier l'harmonie avec l'accord.)» (p. 485).

– ce qui évoque immédiatement une sévère critique proférée par Diderot contre une des toiles de genre exposées par Desportes le neveu au Salon de 1765:

«Vous avez vu comme cela était dur et cru – – –.» (X, p. 322).

L'auteur du «texte» formule lui une appréciation autrement favorable de «Une Cuisine» et va même jusqu'à comparer Desportes le neveu avec son oncle, le célèbre F. Desportes (p. 485). Il n'est guère pensable d'attribuer ce jugement à Diderot qui a toujours estimé que Desportes le neveu ne possédait en aucune manière le talent pittoresque de son oncle (XI, p. 414).

Le Prince, d'ordinaire fidèle adepte des idéals de Boucher, délaisse en partie cette manière au Salon de 1771, préférant plus d'une fois composer des toiles de genre dans l'esprit de Rembrandt ou de Téniers. Tel est le cas de «L'Intérieur d'un Cabaret», œuvre qui donne lieu dans le «texte» et dans la «parenthèse» à deux interprétations diamétralement opposées.

Le «texte» est positif:

«C'est une petite taverne fort agréable pour ce genre; on y reconnaît toujours la touche fine de M. Le Prince. Ce morceau est très-chaud de couleur. La jeune fille qu'un buveur veut attirer à lui est d'un bon goût ainsi que le buveur;» (p. 493).

Rien de semblable dans la «parenthèse»:

«(Il y a une teinte monotone un peu jaune. Je n'aime ni la suie ni la bile délayée.)». (p. 493).

Il y a toutefois plus d'unité de vues entre «texte» et «parenthèses» quand on en vient à «Un Médecin» et à «Plusieurs Femmes au Bain» du même. (p. 492–493 et p. 493–494).

Diderot s'est déjà nettement prononcé sur *Le Prince* dans les précédents «Salons», et ce n'est pas dans les «parenthèses» mais dans le «texte» qu'on trouve des appréciations différentes des siennes.

Ainsi, le «texte», en guise de préambule, constate:

«le génie gai et facile de M. Le Prince;» (p. 492).

Comment ces mots pourraient-ils être de la plume de *Diderot*, lui qui a presque toujours fortement critiqué *Le Prince*, témoin cette vue d'ensemble émise dans le «Salon» de 1767:

«De tout ce qui précède, que s'ensuit-il? Que le principal mérite de *Le Prince* est de bien habiller. — — — Mais il colorie mal; ses tons sont bis, couleur de pain d'épice et de brique. Sa manière de peindre n'est ni faite ni décidée. Son dessin n'est pas correct. Ses caractères de tête ne sont pas intéressants.» (XI, p. 214).

Le jugement positif et conventionnel qu'on relève sur *Le Prince* dans le «Salon» de 1781 (XII, p. 41 l. 14–28) et que l'on pourrait expliquer par la longue période de temps qui sépare ce «Salon» de celui de 1771, n'est en réalité pas de *Diderot* lui-même mais de son copiste.¹

De la même manière, on a de la peine à prêter à *Diderot* les remarques du «texte», selon lesquelles «L'Intérieur d'un Cabaret» pourrait se mesurer aux tableaux de genre de *Téniers*. (p. 493).

Pour *Diderot*, il y a toujours eu un large fossé entre le talent

¹ Le passage où figure cette appréciation fait partie des *notes* (pour reprendre le terme usité) que le copiste du manuscrit de Stockholm-Uppsala du «Salon» de 1781 prétend – dans l'introduction – avoir *lui-même* rédigées. [VU. 29:12 (1781) – la première page du manuscrit du «Salon» de 1781.] La suite de ce manuscrit, qui se trouve à Uppsala (Suède), comporte le commentaire même sur *Le Prince* ainsi que la note du copiste. (Voir F. 523 p. 451 a).

somme toute assez médiocre de *Le Prince et l'art souverain de Téniers*. (XI, p. 202 et p. 428).

Les appréciations formulées dans le «texte», d'une part, et dans les «parenthèses», de l'autre, sur le reste des peintures de genre – maintenant oubliées – présentées au Salon de 1771, ne révèlent que quelques divergences assez peu prononcées, tel que l'illustre le double commentaire sur «*Un Repos de Chasse*» de J. B. Huet:

«Ce sont plusieurs pièces de gibier groupées ensemble. Le poil et la plume y sont bien rendus. La composition d'ailleurs n'a rien de neuf ni de piquant.»

«(Bon tableau de gibier, assez vigoureux, vrai. Il tue tout ce qui est autour.)» (p. 506).

La peinture de paysages et de batailles: La critique des divers paysagistes et des peintres de batailles dénote, entre «texte» et «parenthèses», des oppositions assez frappantes.

Le contraste se fait notamment jour dans le commentaire de «*Un Orage*» (N° 98) de P. J. Louthembourg. Le «texte» loue ce dramatique paysage; la «parenthèse» le qualifie de «camaïeu peint», sans autre forme de procès. (p. 499).

«Texte» et «parenthèse», commentant «*La Petite Laitière*» et «*La Mangeuse de Cerises*», divergent une fois de plus.

On lit dans le «texte»:

«Tous deux très-piquants par la manière dont ils sont traités. Le premier enchante par sa composition simple, mais gaie, fine et spirituelle. Les figures sont admirablement bien dessinées et colorées, et les animaux d'une vérité singulière. Le second n'a pas moins de mérite et est au moins aussi agréable pour la composition.» (p. 500).

– par opposition, la rebuffade de la «parenthèse»:

«(Mêmes qualités, mêmes défauts; trop rouges, outrés de couleur. Défaut d'expression, ressemblant à toutes les autres figures du même peintre.)» (p. 500).

«*Un Naufrage*» de Louthembourg (N° 110) suscite moins de disparité. L'auteur des «parenthèses» critique l'artiste pour son coucher de soleil qui, dit-il, ressemble à un incendie:

«(Il y a un de ces tableaux de Louthembourg où le ciel est si ardent, si chaud à l'horizon, que cela ressemble plutôt à un incendie qu'à un soleil couchant; – – –)» (p. 502).

– tandis que l'auteur du «texte» affiche une satisfaction sans mélange :

«C'est un des tableaux de ce maître qui m'a fait le plus de plaisir par sa composition, son bon goût de dessin et sa couleur charmante. — — Ce sujet est pathétique et plein de naturel; — —.» (p. 502).

Jugeant «Une Bataille de Cuirassiers contre les Turcs», c'est l'auteur du «texte» qui se montre assez négatif, alors que l'auteur des «parenthèses», lui, vante le mérite de la toile. (p. 501–502).

On trouve dans le «*texte*» beaucoup d'observations qui ne correspondent pas aux vues de *Diderot* sur ce peintre. C'est ainsi qu'à plusieurs reprises l'auteur du «texte» caractérise la manière de Loucherbourg de légère et raffinée :

«Outre les ciels et l'eau, qui sont d'une vérité et d'une finesse de touche surprenantes, les figures y sont dessinées avec la plus grande légèreté et pleines d'esprit — —.»

[Commentaire de «Un Orage» et «Un Vent frais». (p. 499)¹.]

Diderot, en revanche, a toujours qualifié le faire de Loucherbourg de pâteux, l'opposant à la touche infiniment plus légère de Vernet, tel que cela ressort, par exemple, du «Salon» de 1765 :

«Les paysages de Loucherbourg n'ont pas la finesse de ton de ceux de Vernet; — — Il (*c-à-d: Loucherbourg*) peint dans la pâte.» (X, p. 371)².

Cette comparaison trouve un parallèle, dans le «Salon» de 1771, dans le commentaire formulé par l'auteur des «parenthèses», confrontant les deux mêmes peintres :

«(— — — comme il («*Une Tempête à la vue d'un Port*»)) est chaud et vrai! Je l'aurais pris pour un Vernet, sans l'excès de vigueur et de chaleur.» (p. 500).

Les autres remarques de la «parenthèse» qui concernent Loucherbourg constituent un prolongement logique de l'opinion de Diderot, telle qu'elle se trouve cristallisée dans le parallèle établi dans le «Salon» de 1765.

Appréciant les paysages de Casanova, le «texte» est ample et favorable :

«Il y a beaucoup de vigueur et de couleur dans ces deux tableaux, et les animaux y sont bien rendus. — —» (p. 491).

¹ Le compte-rendu de «Le Mouton chéri» offre un exemple comparable (p. 499).

² L'analyse que donne Diderot de «Une Tempête» et de «Autre Tempête» de Loucherbourg contient des exemples analogues. (Salon de 1767, XI, p. 276 et 277).

– là où la « parenthèse » est brève et sans appel :

« (Lourds) » (p. 491).

A propos de ce commentaire sur Casanova, ce n'est que dans le « texte » que l'on trouve des expressions difficilement imputables à Diderot. L'auteur du « texte » affirme, par exemple, ne connaître Casanova que de nom (p. 490). Or, pas plus tard que dans le « Salon » de 1769, Diderot prouve qu'il a une connaissance approfondie de ce peintre, puisqu'il va jusqu'à donner une vivante peinture de l'homme au début du commentaire qu'il lui consacre. Il l'appelle notamment « -- mon gros épicurien. -- » (XI, p. 422).¹

Le passage sur les paysages classiques de J. F. Millet contient également – quoique d'une façon peu marquée – des disparités entre « texte » et « parenthèse ». Alors que le « texte » s'exprime en termes bienveillants :

« Ces petits ouvrages sont aujourd'hui le fruit des loisirs de M. Millet Francisque; comme ils sont sans prétention, on doit toujours lui savoir gré de les avoir exposés. » (p. 484–485).

– la « parenthèse » consiste en deux remarques lapidaires, et fort négatives :

« (Le premier, terne et sans effet; les autres, croûtes) ». (p. 485).

La gratitude que témoigne le « texte » à Millet ne peut guère venir de Diderot, qui a toujours fait preuve rien moins que d'enthousiasme pour la participation de ce peintre aux expositions. Il est même allé jusqu'à prétendre plus d'une fois que l'art insignifiant de Millet relève davantage des brocanteurs du « Pont Notre-Dame » que des Salons, ce qui appert par exemple du « Salon » de 1763 (X, p. 196), du « Salon » de 1765 (X, p. 308) et de celui de 1767 (XI, p. 150).

La peinture de ruines : Guère d'opposition entre le « texte » et la « parenthèse » à propos des « Ruines » de Robert. Chacune des deux parties regrette qu'un peintre aussi talentueux que lui bâcle trop souvent son exécution. Mais seule la « parenthèse » fournit une explication digne d'attention sur ce laisser-aller. Le modelé négligé de Robert, y lit-on, provient de ce que le peintre pense plus à gagner de l'argent pour sa coquette épouse qu'à produire un art à l'exécution irréprochable. (p. 496). Constatation que fait souvent Diderot, quand il cherche à élucider pourquoi un artiste

¹ Cette caractéristique de Casanova, nous la retrouvons à propos de Louthembourg dans le commentaire qui lui est consacré dans le « Salon » de 1769 (XI, p. 431).

ordinairement habile se met soudain à sacrifier le modelé. C'est ainsi qu'il commente les pauvretés formelles chez Deshays (X, p. 282), Pajou (XI, p. 356) et Le Bas (XI, p. 364).

b. Dans les jugements portant sur les sculpteurs, les « parenthèses » sont très succinctes, mais on relève entre elles et le « texte » des divergences flagrantes.

La sculpture rococo: Dans le « *texte* », le buste rococo de « M^{me} la Comtesse d'Egmont » par J. B. Lemoyne est signalé en termes louangeurs :

« Buste en marbre; c'est un portrait d'une élégance charmante; la ressemblance y est exacte et sans flatterie; M. Le Moyne y a rendu les grâces de M^{me} d'Egmont dans le vrai, et c'est la plus belle cause de son succès; la légèreté et le moelleux de son ciseau ont fait le reste. » (p. 532).

L'auteur de la « parenthèse », lui, en fait peu de cas :

« (Ma foi, il est médiocre; peu d'expression, cou sec, massif par bas.) » (p. 532).

Ce buste avait été précédemment exposé au Salon de 1769 et avait alors fait l'objet chez Diderot d'un commentaire critique annonçant celui de la « parenthèse » ci-dessus. (XI, p. 453).

Une opposition frappante se manifeste entre « texte » et « parenthèse » à propos de « Projet du Mausolée du feu Comte d'Harcourt » par P. F. Berruer. Après un « texte » flatteur :

« Il y a de l'invention, de la noblesse et du goût dans cette composition. — — — » (p. 539).

— la « parenthèse » émet un brutal :

« (Pauvre) ». (p. 539).

Les tendances classiques: Au Salon de 1771, J. A. Houdon expose le buste de Diderot, œuvre appelée à la notoriété ultérieure.

Dans le « texte », une seule remarque :

« Très-ressemblant. » (p. 543).

Or, si Diderot avait écrit le « texte », il se serait lancé à coup sûr — comme il le fait en rendant compte de son portrait par Michel van Loo (XI, p. 20 et suiv.) — dans une analyse plus substantielle mettant en jeu une certaine « self-ironi ». Une illustration de cette manière de faire, nous la trouvons dans le commentaire pétillant qu'il donne de son portrait par Madame Therbouche. (XI, p. 260 et suiv.).

Mais, pourquoi Diderot n'a-t-il pas ajouté de « parenthèse » au « texte » commentant son buste par Houdon ? Sans doute parce qu'il n'a pas voulu dévoiler son identité et révéler ainsi qu'il s'est borné à écrire les « parenthèses » et rien que les « parenthèses » du « Salon » de 1771, n'ayant pas eu l'envie ou le temps d'assurer la rédaction du « texte ».

Une analyse des appréciations émises dans le « texte », d'une part, et dans les « parenthèses », d'autre part, prouve en fin de compte qu'il n'y a pas de divergence d'ensemble très notable entre les idéals de goût prônés d'un côté par l'auteur du « texte », de l'autre par Diderot et l'auteur des « parenthèses ». Si l'auteur du « texte » n'est pas le même que celui des « parenthèses », il fait preuve du moins d'un goût comparable à celui de Diderot et appartient peut-être au cercle de Grimm.

Que l'auteur du « texte » soit un autre que celui des « parenthèses », voilà ce que portent à croire les nombreuses oppositions notées entre « parenthèses » et « texte ».

Que l'auteur des « parenthèses » soit Diderot, apparaît comme la seule explication plausible de l'analogie observée entre les différents jugements portés dans les « parenthèses » (surtout aux endroits où celles-ci tranchent sur le texte) et ceux que l'on relève dans les « Salons » précédents.

*Que l'auteur du « texte » ne puisse pas être Diderot, découle de la constatation que le « texte » contient souvent des appréciations sur des œuvres exposées ou sur des peintres exposants qui ne sont nullement conformes à celles que Diderot a antérieurement formulées sur les mêmes artistes et sur leurs œuvres. On sera, certes et à juste titre, tenté d'objecter que *Le Prince*, par exemple, a pu soudain produire des œuvres de qualité, ce qui justifierait la révision du jugement de Diderot. Cependant, cet argument demeure sujet à caution, du fait que lorsqu'il a corrigé ses vues sur un peintre en gros progrès (ou inversement), Diderot a toujours pris soin de le faire expressément remarquer, comme il l'a fait précédemment à propos de *Le Prince*. C'est ainsi que, dans le « Salon » de 1767, Diderot regrette vivement que *Le Prince* ne soit pas parvenu à peindre une seule toile qui puisse se comparer au « Baptême russe » du Salon de 1765. (XI, p. 200).¹ Que *Le Prince* ait accompli des progrès significatifs depuis*

¹ Dans le « Salon » de 1765, Diderot se réjouit de constater les progrès du peintre Hallé, talent passablement médiocre d'ordinaire (X, p. 267). En revanche, dans le « Salon » de 1769, il remarque d'un ton plutôt contrit que Hallé n'a exposé

le Salon de 1769, le «*texte*» n'en dit rien. La constance souvent impressionnante dont fait preuve Diderot en matière de goût et de jugement plaide incontestablement contre l'hypothèse que l'hétérogénéité des appréciations serait son fait. Révélateurs sont à cet égard les propos qu'il tient sur Vien et sur Greuze.¹ Si son opinion d'un peintre varie, c'est que ce peintre révise sa manière ou que lui-même, Diderot, acquiert un nouveau sens de la forme esthétique qui lui fait voir des éléments qu'il avait auparavant laissé échapper, témoin ses appréciations sur La Grenée: dans chaque «*Salon*», Diderot a souligné les dons de cet artiste, mais regretté son incapacité à traiter les sujets antiques et bibliques. Dans les «*Salons*» de 1767 et de 1769, La Grenée fait l'objet de commentaires plus négatifs que dans les «*Salons*» antérieurs. Ainsi, le modelé est sévèrement critiqué pour être hâtif et même parfois ni plus ni moins que bâclé. (XI, p. 47 et suiv. et p. 398 et suiv.). Également critiquée, la représentation du sujet. La raison de cette critique accentuée de l'interprétation du sujet sous le pinceau de La Grenée, il faut la chercher dans la nouvelle définition que Diderot donne de la «*belle nature*» dans la préface du «*Salon*» de 1767. («*La belle nature*», c'est tout juste le «*modèle idéal*», XI, p. 11 et suiv.). La Grenée – affirme Diderot – n'a pas la moindre notion de «*la belle nature*» et c'est la raison pour laquelle sa traduction des thèmes d'histoire est aussi triviale et prosaïque. (XI, p. 406 et XII, p. 32).² En somme, Diderot fait

à ce Salon et au précédent (1767) que des toiles assez mal venues. (XI, p. 396–397). – Les appréciations sur Jollain (XI, p. 446), Ollivier (XI, p. 447) et Berruer (XI, p. 359) offrent des exemples analogues. – Diderot connaissait personnellement la plupart des peintres qui exposaient aux Salons. Il lui est par conséquent tout à fait naturel de contribuer à leur épanouissement artistique en se félicitant des progrès de l'un ou de l'autre, et en pestant, lorsque quelque artiste doué néglige le modelé ou donne d'un sujet une exécution monotone et conventionnelle.

¹ A plusieurs reprises dans ses «*Salons*» Diderot a souligné que Vien possède le sens de la forme mais manque d'imagination. C'est pourquoi l'interprétation de Vien des sujets mythologiques dramatiques ou des motifs profanes et historiques est souvent assez piètre (X, p. 95 et suiv.; p. 270 et suiv.; XI, p. 29 et suiv.; p. 397 et suiv.; XII, p. 29 et suiv.). En revanche, les imitations chez Vien des fresques pompéiennes sont précises, parfaitement modelées, quoique assez anémiques. (X, p. 120 et suiv. et 177 et suiv.). – L'art de Greuze a toujours suscité l'enthousiasme de Diderot, bien que celui-ci ait toujours eu conscience des défauts formels de l'artiste. (X, p. 101; p. 142 et suiv.; 207 et suiv.; 341 et suiv.; XI, p. 438 et suiv.).

² Le commentaire sur Vernet constitue un exemple parallèle. Avant 1767, Diderot considérait Vernet comme le traducteur génial de la nature extérieure (X, p. 310 et suiv.), après 1767 comme le parangon d'un artiste qui imite non pas la nature concrète mais les «*modèles idéals*» de celle-ci, nés de son imagination. (XI, 100–101 et 140). La critique brutale que Diderot formule brusquement dans ses «*Salons*» de 1769 et de 1781 contre l'exécution chez Vernet, ne participe nullement d'un caprice mais est bien la manifestation d'un sens aigu des éléments routiniers qui empreignent l'art de ce peintre à la fin des années 60, 70 et 80. (XI, p. 415 et XII, p. 40–41).

*preuve d'une singulière constance de jugement et s'il lui arrive de modifier ses conceptions, ce n'est que dans la mesure où des changements manifestes dans la manière d'un peintre l'y autorisent.*¹

L'analyse des rapports entre les jugements du «texte» et ceux des «parenthèses» n'a donc pu formellement prouver mais du moins laisser présumer que le «texte» est dû à la plume d'un inconnu et que les «parenthèses» sont de Diderot.

Si une étude du *style, des méthodes descriptives et des critères de jugement* mis en œuvre dans chacune des deux parties du «Salon» de 1771 fait ressortir, au même titre que l'analyse précédente, des *différences* entre «texte» et «parenthèses» ainsi que des *similitudes* entre «parenthèses» et «Salons» antérieurs, renforcée sera la théorie suivant laquelle Diderot serait bien l'auteur des «parenthèses», mais un inconnu celui du «texte». C'est à une étude de ce genre que dans les pages suivantes nous allons nous appliquer.

Etant donné que dans les «parenthèses» (et dans les «Salons» authentiques) le style concourt dans une large mesure à la caractérisation et à l'appréciation, nous ne traiterons pas séparément style, méthodes descriptives et critères de jugement. Nous commencerons par le *style* (nous entendrons par là les traits stylistiques auquel il est fait appel pour caractériser et juger, ainsi que d'autres traits accessoires). Viendront ensuite et en-

¹ L'exemple suivant, qui est un cas unique, peut pourtant donner lieu à l'objection, en ce sens que le jugement mis en œuvre peut à première vue sembler contradictoire, en offrant une double variante sur les mêmes aspects d'une œuvre. Il s'agit, en l'occurrence, du commentaire consacré dans le «Salon» de 1769 à la «Naissance de Vénus» de Briard. On lit notamment :

«Assez agréable, quoique la composition en soit arrangée; la Vénus d'un dessin assez fin. . .» — «Mais d'une attitude académique et recherchée. . .» (XI, p. 435).

Mais en poursuivant la lecture, l'on découvre que l'opposition apparente s'explique — dicit Diderot — suivant l'angle sous lequel on apprécie la «Naissance de Vénus». En effet, celle-ci comporte d'une part des qualités qui justifient l'éloge, d'autre part des particularités, qui appellent le blâme, et ces deux aspects de l'œuvre se subordonnent :

«Il faut pourtant vous expliquer la contradiction très-réelle de ces deux jugements: c'est qu'il y avait un point de vue sous lequel la Vénus de Briard avait tous les défauts que je lui reproche, et un autre point de vue sous lequel elle ne les avait plus. — — — Un meilleur connaisseur de Nature ne m'aurait-il pas dit que pour être purement et finement dessinée il fallait que, de l'endroit où je la regardais, cette Vénus eût les défauts que je lui reprochais, parce que si de là elle n'avait pas ces défauts, elle manquerait de la belle et de la juste conformation que je lui trouvais, regardée d'ailleurs?» (XI, p. 435).

Il n'y a donc pas ici de fluctuation de jugement, en ce sens que Diderot n'oppose pas deux appréciations sur la même œuvre et de toute façon cette attitude est étrangère à un homme au goût aussi sûr que lui.

semble les méthodes de caractérisation et les critères d'appréciation (qui ne sont pas en corrélation avec l'emploi de traits de style particuliers).

2.

On aura tout intérêt à répartir les différents traits de style en quatre catégories principales: *choix des termes, formes métaphoriques, figures de rhétorique et syntaxe.*

Le choix des termes:

L'auteur des «parenthèses» et Diderot ont ceci de commun qu'ils font l'un et l'autre appel à des expressions de caractère purement verbal et même quelquefois empruntées directement au langage quotidien. Ce qui est d'autant plus frappant, que ces termes ordinaires servent à décrire des sujets qui sont tout autres qu'ordinaires. C'est ainsi que fréquemment les paysages héroïques et les toiles d'histoire sont caractérisés. Les personnages aristocratiques dans «Feu Monseigneur le Dauphin et feu Madame la Dauphine» de C. Monnet sont traités dans la «parenthèse» de «figures bêtes» (p. 518); dans le «Salon» de 1767, Diderot qualifie les bustes de Pajou de «bêtes», quoiqu'ils représentent des personnages de très haut rang comme feu le Dauphin et son fils (XI, p. 354). La figure de Vénus dans «Vénus et l'Amour endormis» de La Grenée inspire le qualificatif de «grenouille» à l'auteur des «parenthèses» (p. 473). La courtisane dans «Les Plaisirs d'Anacréon» de Restout le fils a droit, elle aussi, à l'appellation peu flatteuse de «grenouille» (XI, p. 301). Les paysages classiques de Millet sont dans la «parenthèse» nantis d'un expéditif «croûtes» (p. 485). «Une croûte», tel est le terme qu'emploie Diderot pour caractériser la «Flagellation» de Beaufort (XI, p. 336). En ayant recours à ces vocables puisés dans la langue familière, l'auteur des «parenthèses» et Diderot veulent non seulement conférer vie et variété à leur style, mais aussi donner une force et une précision supplémentaires à leurs jugements.

L'absence d'euphémismes et de périphrases dans les «parenthèses» indique un net penchant pour l'usage d'une langue tirée de la quotidienneté verbale. Cela se manifeste paradoxalement quand, pour décrire les personnages d'extraction noble des peintures d'histoire, l'auteur des «parenthèses» fait fi de toute forme de «bienséance». Les figures féminines dans «Vénus et l'Amour»

de van Loo le fils sont décrites en termes non voilés. La troisième des grâces heurte les convenances en raison d'un «cul énorme», tandis qu'à Vénus échoit: «--- il n'y a de grasses que les fesses de celle-ci.» (XI, p. 478). Quant à la tritonne dans «La colère de Neptune» de Lépicié, elle a – dit l'auteur de la «parenthèse»: (– «le plus monstrueux cul qu'il soit possible d'imaginer, devant ou après celui d'une des *Grâces* de Brenet.)» (p. 481).

Les descriptions de *Diderot* des déesses et des héros mis à l'honneur par la peinture du temps participent de la même manière crue, car se plier aux exigences de la bienséance, *Diderot* ne s'en souciait pas le moins du monde.¹ C'est ainsi qu'à propos des «Grâces enchaînées par l'Amour» de Carle van Loo il note:

«--- quelles Grâces! -- L'une est d'un noir jaunâtre; c'est le gros embonpoint d'une servante d'hôtellerie ---. Où est le temps où mes lèvres suivaient sur la gorge de celle que j'aimais ces traces légères qui partaient des côtés d'une touffe de lis et qui allaient se perdre vers un bouton de rose? --.» (X, p. 161).

Un des personnages féminins dans «Le Miracle des Ardents» de Doyen est ainsi décrit par le même *Diderot*:

«-- et puis c'est le plus énorme, le plus monstrueux cul de femme qu'on ait jamais vu; ces effrayants culs de Bacchantes, que vous avez faits pour M. Watelet, n'en approchent pas.» (XI, p. 170).

César dans «César débarquant à Cadix» de Vien a droit au commentaire suivant:

«C'est César que cela? -- C'est un fesse-mathieu, un pisse-froid, un morveux dont il n'y a rien à attendre de grand.» (XI, p. 43).

Le moins qu'on puisse dire de *Diderot* et de l'auteur des «parenthèses», c'est que le cas échéant ils ne mâchent pas leurs mots. Mais ces tournures, dans l'esprit de leurs auteurs, n'ont pas seulement à être amusantes et piquantes. Elles doivent également servir à la description pour rendre l'objet plus tangible. *Diderot* dit par exemple d'un mot de ce genre qu'il «peint»:

«L'Angélique est une petite tripière: ô le vilain mot! d'accord, mais il peint: dessin rond, mou et chairs flasques.» (X, p. 260).

Les invectives et les expressions débridées, certes, ne prédominent pas dans la ligne stylistique des «parenthèses», mais le style est partout si vivant que la tournure courtoise et floue

¹ Voir Brunot: «Histoire de la langue française», 1930, VI¹, p. 803.

doit faire place au terme direct et précis. Et c'est cet état de choses qui souvent implique la brutalité et la verve dans les appréciations négatives :

«(Détestable, froid, monotone, sans effet, offusqué de vapeurs. Tableau mauvais sur le chevalet, effacé par le temps et pas assez effacé par le temps, chairs peintes avec du fromage mou, un bras de Diane mal dessiné, et puis, troupeau de gens ébahis qui ne disent rien; ni tête, ni bras, ni corps, ni ensemble.)» (p. 505).¹

En revanche, l'auteur des «parenthèses» ne lésine pas, quand il le faut, sur les superlatifs :

«(— Beau, très-beau et d'un autre faire. —). (p. 470).²

De même *Diderot* n'a que rarement recours aux expressions injurieuses, aux crudités de la langue parlée. Mais il est rare aussi qu'il travestisse ses jugements de tournures déférentes. En règle générale, il choisit à l'instar de l'auteur des «parenthèses» des termes nets et clairs sans être vulgaires. Mais ce style «parlé» entraîne chez *Diderot* aussi un élément de brutalité dans les appréciations négatives :

«Autre absurdité de l'artiste, c'est une scène de nuit peinte de jour. Voilà bien une lampe allumée; mais où est son effet! Et puis une couleur détestable, des draperies rouges et vertes à côté des chairs.» (XI, p. 402).³

Mais il ne fait pas grâce non plus des termes laudatifs, quand il se trouve en présence d'une œuvre de qualité :

«Joli, très-joli; composition agréable.» (XII, p. 61).⁴

L'étude du vocabulaire des «parenthèses» et des «Salons» authentiques montre à quel point chaque mot et chaque tournure occupent une fonction bien déterminée. Dans certains cas, ils ne contribuent qu'à une caractérisation claire et précise, telles les descriptions pénétrantes des charmes et des traits des personnages féminins (ou de l'absence de ces charmes). Dans d'autres cas, ils se mettent au service du jugement impitoyable né de l'objectivité — ce qui explique les nombreuses invectives, les locutions familières et les tournures sans apprêt.

Tout autres sont le caractère et la fonction des termes dont use le «*texte*». L'auteur ne fait qu'exceptionnellement appel aux

¹ Exemples parallèles: p. 480 l. 10-19 et p. 520 l. 20-30.

² Exemples parallèles: p. 502 l. 3-4 et p. 514 l. 6-10.

³ Exemples parallèles: XI, p. 433 l. 13-17 et XII, p. 56 l. 7.

⁴ Exemples parallèles: XI, p. 350 l. 10-15 et X, p. 198 l. 15-19.

expressions familières et au parler de tous les jours. Il préfère les termes choisis et les tournures déférentes caractéristiques de la «langue noble» utilisée dans les écrits d'alors, comme l'atteste ce qui suit:

«Il est sans doute bien flatteur pour M. Roslin d'emporter un suffrage universel, — — —.» (p. 483). «— — ils rendront M. Caffieri participant de leur immortalité.» (p. 535). «Enfin, monsieur, c'est assez exiger de ma complaisance — —.» (p. 520). «Je me crois dispensé, monsieur, de m'étendre sur chaque tableau — —.» (p. 521). «Je prends la même liberté pour cet article. M. Caresme, qui plie son génie à plus d'un genre, — —.» (p. 522). «Je suis sincèrement fâché, monsieur, pour la gloire de M. Cochin, — —.» (p. 544).

Et ce n'est pas que dans les exemples ci-dessus mais presque partout dans le «texte» que les différents artistes bénéficient d'un respectueux et courtois «monsieur», ce qui n'arrive jamais dans les «parenthèses» et que très exceptionnellement dans les «Salons» authentiques. Pareille déférence contraste violemment avec la manière directe et sans ambages de Diderot. Il est surtout frappant de constater que Vernet, appelé familièrement «ce terrible Vernet» dans le «Salon» de 1767 (XI, p. 143) et que Louthembourg examiné d'un œil presque paternel dans le «Salon» de 1765 (X, p. 365) sont d'un coup traités (dans le «texte») comme s'ils n'appartenaient plus au cercle des proches amis de l'écrivain (p. 482 og p. 497). De même, l'on trouve une opposition frappante entre le commentaire du taquin et familier Diderot sur son ami de jeunesse, Cochin (XI, p. 362) et l'examen conventionnel dont le même artiste fait l'objet dans le «texte» du «Salon» de 1771. (p. 544 et suiv.).

L'auteur du «texte» se borne souvent à appeler «auteurs» les divers artistes dont il traite (par exemple: p. 471, 483 et 495). Or, on ne retrouve pas ce terme dans les «parenthèses». Quant à Diderot, il ne l'emploie que par exception dans ses «Salons». L'une des exigences primordiales de la langue noble, c'est le respect de la «bienséance» et il faut voir là précisément la raison essentielle pour laquelle le «texte» ne comporte pas les vocables ni les tours francs et même parfois osés dont témoignent «parenthèses» et «Salons» authentiques.

Contrairement à l'auteur des «parenthèses» et à Diderot,

l'auteur du «texte» s'emploie à mettre en œuvre les tournures et les petits mots susceptibles, d'une part d'affaiblir la virulence de certaines remarques critiques, d'autre part de modérer la louange dans les appréciations positives. C'est ainsi qu'il fait un sort à tous les verbes qui définissent une position prudente, presque humble, par laquelle il semble vouloir s'excuser:

«Paraître»: «-- ce qui me paraît vraisemblable, --» (p. 541).

«Sembler»: «Il me semble que ces enfants --- eussent été mieux --.» (p. 537).

«Empêcher»: «Je ne puis cependant m'empêcher de supprimer les louanges.» (p. 501).

«Avouer»: «J'avoue que cette observation ne peut faire de tort à un tableau qui est bon d'ailleurs.» (p. 501).

«Supposer»: «-- si l'on peut supposer qu'il ait fait des études.» (p. 519).

«Regretter»: «Je regrette, monsieur, que l'auteur ne se soit point attaché à terminer ces trois tableaux, --.» (p. 495).

Pour tempérer ses observations critiques et atténuer ses louanges, l'auteur du «texte» se sert encore de toute une série de mots courts, tels que les adverbes «un peu», «assez», «peut-être»:

«-- un peu plus de choix dans la nature, --.» (p. 472).

«Le dessin en est assez proprement fait. Je ne doute point qu'il ne pût être bâti solidement;» (p. 517):

«peut-être aussi y a-t-il une allégorie dans le bas de ce corps.» (p. 471).

Servent aux mêmes fins les nombreuses formules optatives dont le «texte» est émaillé:

«-- il serait à souhaiter que par sa pose elle fût plus liée avec le groupe.» (p. 466). «Je désirerais seulement un peu plus de chaleur dans la tête de la jeune sainte et plus de caractère.» (p. 468). «Avec plus d'étude, moins de manière, plus de réflexion sur les ouvrages du Titien, de Véronèse, du Carrache, M. Martin aurait pu faire un très-bon ouvrage de ce tableau. Par ce moyen il aurait évité cette étendue de longs bras; --.» (p. 530).

Et, quand il se propose de formuler un jugement favorable, l'auteur du «texte» fait montre, ainsi que nous l'avons vu, d'une

grande circonspection. Illustration supplémentaire de cette prudence, les propositions concessives dont il use pour atténuer la portée des éloges émis dans la principale :

«Quant au coloris, il est ici plus vigoureux, plus frais, quoique toujours trop égal de ton.» (p. 470). «Les draperies et les linges de ce tableau sont d'un pinceau gras et ferme, quoique touchées d'un peu trop de noir dans les dessous; —.» (p. 469). «Le premier est toujours du pinceau coulant de l'auteur, quoique d'une composition faible, —.» (p. 497).

Dans deux cas particuliers, l'auteur du «texte» va jusqu'à renoncer à prendre position, de peur de se méprendre :

«Je ne puis rien vous dire sur ce petit morceau, qui me paraît moitié lavis et moitié gouache.» (p. 485).

«Il y a sans doute beaucoup de mérite dans tous ces petits tableaux; mais je ne puis, monsieur, raisonner qu'en conséquence de mes lumières; ce qui fait que je ne vous en parlerai point, crainte de me tromper dans le jugement que j'en porterais.» (p. 494).

Parfois, l'auteur du «texte» s'enhardit à formuler une critique négative en des termes moins embarrassés, comme à propos de Restout fils (p. 508 et suiv.). Parfois, de même, la louange va jusqu'au dithyrambe (cf. le jugement sur Vernet: p. 482 et suiv.). Mais ces cas sont si rares qu'ils ne peuvent en rien modifier le ton général, fait de prudence et de circonspection.

L'auteur des «parenthèses», pour sa part, a recours, dans ses appréciations négatives, à quantité de tours particuliers et railleurs, sans équivalents dans le «texte». Ce sont, en revanche, les mêmes que l'on rencontre fréquemment sous la plume du Diderot des «Salons» :

Les portraits de Voiriot ne peuvent même pas — remarque l'auteur des «parenthèses» — se comparer aux toiles de basse qualité qui se vendent au «Pont Notre-Dame». (p. 487). Or, Diderot évoque lui-même le «Pont Notre-Dame», quand la pauvre valeur d'un tableau pour lui ne fait aucun doute. (X, p. 196 et XI, p. 297).

S'exerçant à l'encontre de «Rapporte ce Bouclier ou que ce Bouclier te rapporte» de La Grenée, la dure critique de l'auteur des «parenthèses» se traduit par un tour conditionnel soulignant les conséquences que pourrait avoir la suppression d'un seul détail :

«(Quoi! c'est là un Spartiate! c'est là un Lacédémonien! Supprimez le bouclier et vous ne verrez plus qu'un jeune homme qui fait des protestations à une femme qui n'est pas de son âge. — —.)» (p. 475).

Critiquant «La Peinture et la Sculpture» de Michel van Loo, Diderot recourt au même procédé:

«Pourquoi ce caractère de majesté — Supprimez la selle, l'ébauchoir et le buste; et vous prendrez la figure symbolique d'un art pour une impératrice.» (XI, p. 19).

Enfin, l'auteur des «parenthèses» et Diderot ont ceci de commun qu'ils utilisent une certaine terminologie esthétique, dont on ne trouve pas l'équivalent dans le «texte» du «Salon» de 1771:

Pour mettre un point final à sa diatribe contre «Le Martyre de Saint André» de Lépicié, l'auteur des «parenthèses» statue: «Pauvre idéal. Le Sueur, les Carrache n'auraient pas fait ainsi, Raphaël bien moins.» (p. 480).

Du contexte il ressort que le mot «idéal» est ici utilisé dans le sens de «idéalisation du sujet» — acception coutumière à Diderot dans les «Salons». Diderot assure, en effet, à propos du tableau de Fragonard, «Le grand prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé»:

«Il a toute la magie, toute l'intelligence et toute la machine pittoresque. La partie idéale est sublime dans cet artiste, à qui il ne manque qu'une couleur plus vraie et une perfection technique, que le temps et l'expérience peuvent lui donner.» (X, p. 406–407).

Rapport inversé chez Carle van Loo — affirme toujours Diderot: «beaucoup de technique, peu d'idéal.» (X, p. 254).

Il appert de ce contexte qu'«idéal» signifie également ici «faculté à idéaliser le sujet».

À propos de l'œuvre de Lépicié «Le Martyre de Saint André», déjà citée, la «parenthèse» note:

«Stérilité de tête.» (p. 480).

L'emploi d'un terme aussi peu technique que celui-là pour désigner un «manque d'imagination» ou une «infécondité imaginative» se rencontre aussi dans les «Salons» authentiques, par exemple dans la critique du tableau de Durameau «Le Triomphe de la Justice». La commixtion de divinités, d'êtres humains et d'animaux dans cette allégorie procède

«— d'une tête pauvre et stérile;» (XI, p. 310).

Commentant l'œuvre pauvre d'imagination, presque banale de Jollain, «L'Entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem», l'auteur des «parenthèses» note :

«De l'exagération poétique, oh! il n'y en a point; en quatre coups de pinceau on en ferait une parade.» (p. 520).

A plus d'une reprise dans ses «Salons», Diderot déplore chez les nombreux et souvent prosaïques peintres d'histoire de son époque une absence caractérisée d'«exagération poétique». (cf., par ex., X, p. 122). Dans son «Salon» de 1769, il fait grief à Greuze de manquer justement de cette «exagération poétique» dans sa toile: «Septime Sévère reproche à son Fils Caracalla 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 historique.» (XI, p. 441-42).

Par «exagération poétique», Diderot entend le résultat du processus combinatoire et éventuellement créateur de l'imagination. Et c'est dans un sens identique que l'auteur des «parenthèses» semble l'utiliser.

Un point retient particulièrement l'attention dans les «parenthèses», là où l'auteur dit qu'il n'y a pas de moyen terme dans l'inspiration relevant du genre antique. Ou c'est la réussite, ou c'est l'échec. Pour Bounieu, c'est le second cas:

«(Affectation de l'antique dans ses bas-reliefs; figures isolées. Il faut en ce genre être sublime ou plat. Bounieu est-il sublime? Non.)» (p. 525).

Dans les «Salons», Diderot a d'abord conscience que seule l'option «sublime/plat» vaut pour certains ressorts esthétiques. Ensuite, l'alternative posée, il pousse le raffinement jusqu'à laisser entrevoir une conclusion positive pour mieux mettre en exergue le terme négatif qui n'est ni plus ni moins qu'une négation du vocable laudatif:

«Alors point de milieu; sa composition est plate ou sublime. M. Hallé a choisi l'instant défavorable dans sa *Prédication de saint Vincent de Paul*; mais sa composition n'est pas sublime.» (X, p. 120).

Les tours métaphoriques: Le recours aux métaphores et plus spécialement à celles de nature directement comparative est un

trait stylistique commun aux «*parenthèses*» et aux «*Salons authentiques*». Ce langage métaphorique comporte d'autres emprunts au vocabulaire quotidien, encore plus caractérisés que ceux mentionnés plus haut. La langue terre à terre dont sont empreintes les comparaisons fait paraître l'image profane par rapport à la matière. C'est ainsi que fréquemment les «*parenthèses*» et les autres «*Salons*» mettent en jeu des éléments culinaires ou des phénomènes physiologiques. Quelquefois, le choix se porte sur le même thème de comparaison: l'exécution des deux «*Batailles*» de Louthembourg est si mauvaise – prétend *l'auteur des «parenthèses»* – que les deux tableaux finissent par ressembler à

«Deux grandes omelettes au beurre noir». (p. 490).

Dans sa critique de «*Groupes d'enfants dans le Ciel*» (Salon de 1767) de Fragonard, Diderot use rigoureusement de la même image:

«Monsieur Fragonard, cela est diablement fade. Belle omelette, bien douillette, bien jaune et bien brûlée.» (XI, 296).

L'auteur des «parenthèses» est rebuté par les tons jaunâtres de «*L'Intérieur d'un Cabaret*» de Le Prince. Ils évoquent par trop la «*suie*» et la «*bile délayée*» (p. 493). Même association chez Diderot commentant les paysages de Vernet en 1765: «– c'est la bile verte répandue.» (X, p. 315). On la retrouve encore à propos de «*Psyché qui visite l'Amour endormi*» de La Grenée. Dans sa critique, Diderot qualifie Psyché par la bouche d'une commère des Halles de: «– enfant de Savoie qui a une bile répandue;» p. 402).

D'un des diables du «*Combat de Saint Michel*» de Belle, *l'auteur des «parenthèses»* fait remarquer qu'il:

«– est d'une mollesse de chair à pétrir comme de la pâte.» (p. 476).

Et c'est cette expression imagée que Diderot fait sienne en censurant «*Têtes*» de Drouais:

«– hommes, femmes, enfants, pétris d'une pâte de chanoines, d'un même teint, d'une même chair, d'une même forme.» (XI, p. 419).

Diderot et l'auteur des «parenthèses» se rejoignent également en recourant à des images d'ordre commercial et artisanal, ce qu'ils font à plusieurs reprises:

Les pauvres de «*La Présentation au Temple*» de Restout

ressemblent plutôt à «des sacs à charbon», est-il dit dans la «parenthèse» (p. 510). Les échevins dans la peinture d'Hallé «Minerve conduisant la paix à l'Hôtel de Ville», Diderot les compare à «des sacs de laine» (XI, p. 27). Commun aussi à *Diderot* et à *l'auteur des «parenthèses»* le goût des comparaisons mettant en œuvre bois, papier, brique, faïence et autres matériaux :

Une forme anguleuse et gauche est souvent, dans les «parenthèses», comparée à du bois et ainsi dénommée. On lit de l'archange Saint-Michel de Belle que: «Sa jambe gauche est de bois;» (p. 476). Rapprochement identique à propos du tableau de Lépicie «Sainte Elisabeth et Saint Jean», où «— le mouton est de bois de buis;» (p. 479). Cette image est également goûtée par Diderot critiquant le «Trajan» de Hallé parce que ses jambes «sont de bois» (X, p. 265). Le commentaire qu'il donne du «Retour d'Ulysse et de Télémaque» de La Grenée renferme un exemple analogue: «c'est un enfant de bois;» (XI, p. 63). Les personnages dans «La Présentation au Temple» de Restout le fils provoquent les foudres de l'auteur de la «parenthèse» pour être «minces comme du papier;» (p. 510). Or, nous rencontrons souvent cette comparaison dans les «Salons» authentiques et, par exemple, dans celui de 1769, où Diderot déplore que le personnage principal de la «Jeune Fille qui envoie un baiser par la fenêtre» de Greuze soit «mince comme une feuille de papier,» (XI, p. 443). — Aux portraits de Voiriot échoit dans la «parenthèse» la remarque bien peu flatteuse: «Mauvais; chair de brique, surplis de faïence.» (p. 487). Même expression imagée chez Diderot, lorsque dans ses «Salons» il s'en prend à La Grenée: Amour dans «Persée, après avoir délivré Andromède» est traité de «monstre de faïence» (XI, p. 62), de même que la peinture de Jésus dans «Bain de l'enfant Jésus» rappelle, affirme Diderot, «un morceau de brique» (XI, p. 405).

Quand les figures des différentes œuvres exposées donnent une impression de transparence intégrale, elles sont qualifiées d'«ombres», aussi bien chez l'auteur des «parenthèses» que chez Diderot. Ainsi, décrivant l'enfant dans «Un Satyre jouant avec un Enfant», l'auteur de la «parenthèse» observe:

«L'enfant a l'air de l'ombre d'un enfant.» (p. 530).

A rapprocher avec la remarque de Diderot portant sur «Jeune Fille qui envoie un baiser par la fenêtre»:

«C'est une figure maniérée; — c'est une ombre légère, — —.» (XI, p. 443).

Trait supplémentaire commun à l'auteur des «parenthèses» et à Diderot, l'un et l'autre utilisent le mot «ombre» dans son sens figuré de «soupon, trace», acception privative. C'est ainsi qu'à propos de «Saint Paul prêchant dans l'Aréopage» de La Grenée le jeune, l'auteur des «parenthèses» souligne:

«Mauvais tableau, sans expression, sans ombre de génie; — —.» (p. 528).

Et Diderot écrit dans le «Salon» de 1781 sur «Piété de Fabius Dorso» de Lépicié:

«Aucune figure qui ait l'ombre de l'expression; — — —.» (XII, p. 35).

Même cette métaphore plus ordinaire, plus immédiate, l'auteur des «parenthèses» et Diderot sont aussi prompts l'un que l'autre à l'employer.

Pour donner à leurs lecteurs une image vivante de la façon caricaturale dont sont traités sous le pinceau de certains peintres d'histoire les héros et les divinités grecques, l'auteur des «parenthèses» et Diderot n'hésitent pas à comparer ces figures à des malandrins, des ivrognes, des courtisanes, des noyés et des êtres maltraités. Dans cet ordre d'idées, «Mars et Vénus» de La Grenée suscitent dans la «parenthèse» un commentaire des plus caustiques:

«(Vénus, cela! c'est une jolie catin. Cela un Mars! c'est un beau Savoyard.» (p. 472). Mêmes qualificatifs hautement dépréciatifs sous la plume de Diderot dans sa critique de La Grenée en 1769, où Vénus dans «Mars et Vénus surpris par Vulcain» est traitée de «catin» (XI, p. 401), tout comme Amour dans «Psyché qui visite l'Amour endormi» n'est qu'«un de ces vilains Savoyards qui se lavent l'été au bas du Pont-Neuf,» (XI, p. 402).

Amphitrite dans «Neptune et Amphitrite» de Bounieu est modelée si mollement que l'auteur des «parenthèses» n'hésite pas à avancer:

«Amphitrite enfumée, à bras plats, à chairs molles, comme si elles avaient été macérées dans l'eau de mer.» (p. 524).

Diderot, jugeant la «Descente de Croix» de Pierre, use d'une image semblable:

«Pierre, mon ami, votre Christ, avec sa tête livide et pourrie, est un noyé qui a séjourné quinze jours au moins dans les filets de Saint-Cloud. Qu'il est bas! qu'il est ignoble!» (X, p. 114).

Saint-Joseph dans «L'Adoration des Bergers» de Hallé n'évoque pour l'auteur des «parenthèses» rien de moins qu'un «charlatan qui montre la curiosité.» (p. 468). Dans ses remarques critiques sur «Abraham reçoit les Anges, ils annoncent à Sara qu'elle sera Mère d'un Fils» du même peintre, Diderot s'autorise d'une comparaison du même genre :

«Votre Abraham est un vieux paillard qui a le sourire indécemment, — —.» (X, p. 174).

L'auteur des «parenthèses» aussi bien que *Diderot* met en relief l'aspect ridicule et grotesque du rendu d'un personnage de la mythologie grecque sous le pinceau d'un peintre, en marquant le rapprochement d'une telle figure avec un type biblique :

Le Narcisse de Lépicicié, aux dires de la «parenthèse», ressemble plutôt à «une mauvaise Madeleine». (p. 480 et L. p. 35). De même, Diderot se gausse de l'Andromède de La Grenée en la mettant en parallèle avec la Madeleine de la Bible. (XI, p. 62).

Pour donner à la critique d'art plus d'attrait et en rendre la lecture plus distrayante, *l'auteur des «parenthèses»* et *Diderot* adoptent des comparaisons riches d'allusions aux aventures galantes et aux faits-divers qui passionnent l'époque :

Afin de définir plus clairement le bleu criard qu'il observe dans «La Nymphé Écho amoureuse de Narcisse» de La Grenée, l'auteur des «parenthèses» évoque l'Abbé Vert. Cette allusion procède de l'anecdote suivante : L'ecclésiastique en question s'était épris de l'épouse d'un marchand de couleurs et lui rendait visite en toute clandestinité. Un jour, pour éviter qu'on le découvrit, il se cacha dans un baquet plein de couleur verte. Il fut cependant démasqué et reçut le sobriquet d'Abbé Vert. Or, la »parenthèse« dit :

«(— C'est l'Abbé Vert en action . . . au bleu. Au sortir de là il sera teint en bleu. . .)» (p. 474).

Diderot, pour sa part, dans le «Salon» de 1767, compare le Christ du tableau de Brenet «Jésus-Christ sur la Montagne des Oliviers» avec M. de Vaneck — joueur excentrique, quelque peu frivole, assez notoire au XVIII^e siècle :

«C'est un Christ si sec, si long, si ignoble, qu'on le prendrait pour M. de Vaneck travesti.» (XI, p. 266).

En somme, l'auteur des «*parenthèses*» et Diderot ont comme trait commun (entre autres) cette prédilection pour la comparaison, procédé stylistique qui chez eux vise à éclairer, préciser, souligner et qui par là sert admirablement l'étude descriptive et le jugement. La métaphore au sens propre du terme, cet élément qui au premier chef confère variété et beauté, l'auteur des «*parenthèses*» et Diderot l'évitent l'un et l'autre. Tous deux ne tendent qu'à la caractérisation précise et au jugement bien défini. La langue imagée en tant que moyen de style purement ornemental ne les retient guère.

Il en va tout autrement du «*texte*», dans le «*Salon*» de 1771. Cette partie comporte en effet toutes les métaphores traditionnelles à but décoratif qui ne recherchent la clarté et la précision que dans une faible mesure: «— en possession du sceptre en ce genre.» (p. 506); «un monument solide à la gloire de M. Casanove, —.» (p. 490) et «il passe de beaucoup mes lumières.» (p. 528). L'auteur du «*texte*» est même si peu imaginatif qu'il a plusieurs fois recours à la dernière métaphore précitée, bien conventionnelle s'il en fut. (p. 465 l. 17–18 et p. 494 l. 17). Il est peu vraisemblable que Diderot soit l'auteur de ces formules trop traditionnelles et fumeuses, lui qui dans le «*Salon*» de 1767 condamne les «*images triviales*» et les «*épithètes générales*» de son temps et dont l'idéal est de:

«trouver l'expression singulière, individuelle, unique, qui caractérise, qui distingue, qui attache et qui frappe.» (XI, p. 187).

Le langage figuré de Diderot, son style en tant que tel démontre, comme nous l'avons vu, qu'il est capable de s'élever au niveau de ses propres idéals.

Quand nous tombons çà et là, dans le «*texte*», sur des formes métaphoriques plus claires — des comparaisons surtout —, il est extrêmement rare qu'elles soient puisées dans la vie quotidienne. De ces rarissimes comparaisons plus empreintes de langage ordinaire, l'exemple suivant nous en offre une:

«Le nourricier de Bacchus a l'air d'un jeune homme à barbe blanche;» (Compte rendu de «*Silène dans sa Grotte*» de Hallé). (p. 466).

Et là encore, l'auteur du «texte» ne répugne pas à utiliser la même métaphore plusieurs fois. (p. 472 l.20).

Les diverses comparaisons que le «texte» met en œuvre sont généralement empruntées à l'univers mythologique, et plus précisément là où ne se manifeste point de phénomène vulgaire ou d'expression triviale susceptible d'être préjudiciable à la noblesse du langage: La figure de Mars chez La Grenée est comparée à «un des apprentis de l'atelier du mari de Vénus». (p. 471). Les peintres d'histoire, incapables de maîtriser leur sujet, sont traités de «Phaétons en peinture – –.» (p. 526). Dans d'autres contextes les artistes sont rapprochés de l'oiseau Phénix. (p. 507 l.4). Lorsque exceptionnellement l'auteur du «texte» n'utilise pas de comparaison de nature mythologique, il se tourne généralement, non pas vers le commun des gens, mais vers la haute aristocratie contemporaine: Du Pluton de Bounieu il remarque que:

«il est envers elle (*Proserpine*) comme la plupart de nos jeunes gens du bel air, qui tiennent plusieurs maîtresses et ne s'occupent sérieusement que de leurs chevaux.» (p. 524).

Le «texte» ne comporte qu'un nombre limité de métaphores, en somme. Et quand elles s'y trouvent, il s'agit en fait, ainsi que nous venons de le voir, des formes traditionnelles empruntées à la mythologie, sinon de parallèles élégants. Cette constatation prouve que l'auteur du «texte» ne possède nullement les dons des créateurs d'images que sont Diderot et l'auteur des «parenthèses».

Les figures de rhétorique: Le style des «parenthèses» d'un côté, celui des autres «Salons» de l'autre, révèlent un gros apport de rhétorique. Y dominent principalement les figures dramatiques et les diverses formes de répétition. Cet élément de rhétorique a pour fonction, dans les «parenthèses» comme dans les «Salons» authentiques, de rendre le style vivant et original (c-à-d: anti-traditionnel) et d'établir un lien d'intimité entre l'auteur et le lecteur. En revanche, les figures ne visent pratiquement jamais à un effet de style pompeux et virtuose, ce qui fait qu'elles s'harmonisent avec les images empruntées à la vie quotidienne et avec le vocabulaire de la langue usuelle.

Presque toutes les «parenthèses» – de même que les «Salons» authentiques – se présentent sous la forme d'interrogations, d'exclamations ou d'apostrophes fictives, ce qui confère aux propos un caractère d'entretien improvisé:

Voulant souligner un point particulier, l'auteur des « parenthèses » et Diderot le font souvent à l'aide d'une formulation impliquant question et réponse. Significatif à cet égard est l'exemple suivant pris dans une « parenthèse » :

« Bounieu est-il sublime? Non. » (p. 525).

Jugeant La Grenée, Diderot se pose le même genre de question : « Qu'est-ce que cela signifie? Rien, ou pas grand'chose. » (XI, p. 48).

Au moyen d'exclamations épousant volontiers une forme anaphorique, l'auteur des « parenthèses » et Diderot traduisent leur plus vif enthousiasme et leur non moins vif mécontentement. Le jugement, qu'il soit positif ou non, ne s'en trouve que plus marqué, plus frappant, plus décisif :

« Quel ciel! quelles eaux! quelles roches! quelle profondeur! Comme cette lumière éclaire ces eaux! » (p. 482).

Ces exclamations admiratives amorcent dans la « *parenthèse* » le commentaire consacré à « Une Tempête » de Vernet, tandis que l'entrée en matière à « Rapporte ce Bouclier » de La Grenée, toujours sous forme exclamative, traduit une irritation qui frise l'indignation :

« Quoi! c'est là un Spartiate! c'est là un Lacédémonien! » (p. 475).

La plupart de ces exclamations ont leurs parallèles dans les « Salons » authentiques. Ainsi, *Diderot* manifeste son enthousiasme pour l'art de Vernet en des anaphores exclamatives :

« Quelle immense variété de scènes et de figures! quelles eaux! quels ciels! quelle vérité! quelle magie! » (X, 201).

Lui non plus ne peut s'empêcher d'adresser ses observations critiques à La Grenée sous une forme méprisante en s'exclamant :

« Quoi! c'est là cette tête majestueuse, cette fière Junon? » (XI, 58).

Il arrive aussi que les nombreuses questions et exclamations relevant de la rhétorique soient conçues comme des apostrophes directes, fictives. *L'auteur des « parenthèses »* et *Diderot* se placent dans les conditions d'un entretien amical avec les artistes, les lecteurs et leurs amis. Le ton lui-même de ces apostrophes donne l'impression que les deux écrivains considèrent les artistes comme d'excellents amis et les lecteurs comme des gens de connaissance. Et le « monsieur » auquel ont droit parfois peintres et sculpteurs

ne procède pas chez l'écrivain des « parenthèses » ou chez Diderot d'une froide réserve mais bien d'une taquinerie entre intimes.

Commentant « La Présentation au Temple », l'auteur de la « parenthèse » reproche à Restout fils son traitement des ombres en lui jetant d'un ton quelque peu condescendant :

« Monsieur Restout, est-ce que l'ombre noircit? Une blonde est blonde dans l'ombre, — — — (p. 510).

Envers Madame Roslin, cela prend l'allure d'une exhortation : « Courage, madame Roslin! ce n'est pas encore La Tour; il est aussi grand coloriste et il est plus harmonieux. » (p. 514).

Chez *Diderot*, les apostrophes mises en œuvre dans les « Salons » authentiques, sont presque identiques à celles que nous venons de voir. Dans le « Salon » de 1767, Restout fils est déjà gratifié d'une réprimande au ton professoral :

« Monsieur Restout, je reviens à vous. Que pensez-vous du contraste de cette tête ignoble d'Anacréon avec les vases précieux — — » (XI, 302).

Le cas échéant, Diderot ne ménage pas non plus ses compliments aux peintres exposants, à Hallé par exemple :

« Monsieur Hallé, je vous en félicite; ma foi, ni moi, ni personne ne s'y attendait. Voilà un tableau! » (X, p. 267).

Se tournant vers le lecteur, *l'auteur des « parenthèses »* et *Diderot* quêtent son appui et son assentiment aux opinions qu'ils expriment. Là aussi, le ton est simple et direct, souvent confidentiel.

Dans la « parenthèse », « Sainte Elisabeth et Saint Jean » de Lépicié inspire au commentateur les propos suivants :

« Et le sujet, qui le devinera? Imaginez à droite Joachim debout, à gauche Anne assise, entre ses jambes le petit Jean regardant son père: y entendez-vous quelque chose? » (p. 479).

Rendant compte de « Le Clergé » de La Grenée, Diderot interroge :

« Eh bien, mon ami, y avez-vous jamais rien compris? Ça, mettez votre esprit à la torture, et dites-moi le sens qu'il y a là dedans. » (XI, 50).

Il advient même que *Diderot* et *l'auteur des « parenthèses »* apostrophent les personnages des œuvres, s'adressant à eux comme à des familiers. La critique y gagne en variété, de même que le lecteur se sent plus proche du sujet :

Au personnage central du tableau de Jollain «Le Sommeil dangereux» *l'auteur des «parenthèses»* assure :

«(Dormez, dormez, maussade créature. Je vous jure qu'on ne vous fera rien, avec vos jambes grêles et votre visage long d'une aune.)» (p. 521).

Le ciel dans «Un Naufrage» de Louthembourg ressemble, lit-on, «plutôt à un incendie qu'à un soleil couchant;», et le commentateur poursuit :

«— on est tenté de crier à cette bergère assise : «Fuyez, si vous ne voulez être brûlée.»» (p. 502).

De la même manière, *Diderot* garantit à la bacchante endormie de Pierre :

«Dormez, personne ne sera tenté d'abuser de votre état et de votre sommeil.» (X, 177).

Procédé que l'on retrouve dans l'analyse du «Serpent» de Poussin, où *Diderot* exhorte les personnages à fuir devant le reptile :

«Que faites-vous là? fuyez, mes amis, fuyez.» (XI, 281).

De pareilles invites aux figures des tableaux dénotent une faculté remarquable à s'intégrer dans l'univers de l'œuvre et à y faire pénétrer à son tour le lecteur par le truchement d'un texte clair et poétique. Ce don de la pénétration est un attribut original de *Diderot* et de *l'auteur des «parenthèses»*. Il trouve sa plus claire illustration dans les petits tableaux de situations fictifs ou fidèles à la vérité, où sont peints les artistes et relaté leur sort.

A ce stade, il n'est plus question d'une simple formulation esthétique et ces descriptions comme taillées au scalpel, ces véritables dissections psychologiques se font jour dans les romans et les nouvelles «réalistes» de *Diderot*. Celui-ci a coutume, par exemple, de mettre à nu l'âme d'un de ses héros ou de dévoiler une simple disposition passagère chez celui-ci en indiquant ses jeux de physionomie et ses actes. C'est ainsi que dans «La Religieuse» il décrit la folie d'une des religieuses :

«— elle traînait des chaînes de fer; ses yeux étaient égarés; elle s'arrachait les cheveux; elle se frappait la poitrine avec les poings, elle courait, elle hurlait;» (V, p. 17).

C'est précisément cette méthode de caractérisation que nous retrouvons dans un passage des «parenthèses», où il est question des difficultés qu'il y a à créer un art de qualité. La forme, à cet endroit, est narrative :

« — et le jeune artiste, qui voit et sent les défauts et qui a une autre idée de son art dans la tête, s'émeut, se décourage ou se mord les lèvres de rage, incertain s'il pliera son talent à l'éloge, ou s'il continuera de bien faire, — — —. » (p. 540).

Diderot a recours à la même technique de l'élucidation psychologique dans son portrait situatif imaginaire de La Grenée (XI, p. 399 et suiv.) et dans sa peinture instantanée, bien véridique celle-là, de Greuze (XI, p. 439).

On trouve fréquemment dans les « *parenthèses* » comme dans les « *Salons* » authentiques diverses formes de la répétition. Aussi bien dans les unes que dans les autres, cette figure de style a pour fonction d'accentuer, mais l'effet musical qu'elle produit entre également en jeu. Ça et là, on tire parti des ressources de la répétition pour lier les phrases entre elles. L'anaphore est le mode le plus indiqué pour renforcer, moduler et unir. Dans les « *parenthèses* », nous rencontrons des anaphores légères et aisées comme celle-ci :

« (Chaud, mais rouge, mais monotone, mais papillotant, mais outré — —.) » (L., p. 74 et XI, 501).¹

Diderot fait également appel à de tels tours anaphoriques qui coulent sans heurt :

« Le Christ est assez bien dessiné, le tableau pas mal composé ; mais la couleur en est sale et grise ; mais cela est monotone, — — — mais cela ressemble à une croûte — —. » (XI, 336).²

Dans le « *texte* » les passages de rhétorique sont destinés avant tout à soutenir le style courtois et prudent ainsi qu'à souligner les rapports déferents entre l'auteur et le lecteur — à l'inverse des « *parenthèses* » et des « *Salons* » authentiques, où la rhétorique contribuait à un langage verbal, dénué de toute formule protocolaire.

Se tenant sur la réserve, l'auteur du « *texte* » confère fréquemment à sa critique une forme interrogative, laissant au lecteur le choix de l'appréciation définitive :

« N'y aurait-il plus de sujets à prendre dans l'histoire ou dans la nature ? Ou bien l'amour-propre persuade-t-il que l'on réussira mieux que nos anciens ? *Quid rides ?* » (p. 503).

Il est parfois si verbeux que sa rhétorique interrogative s'embrouille et perd pratiquement toute portée :

¹ Exemples parallèles : XI, p. 479 l. 17-19 et p. 521 l. 3-5.

² Exemples parallèles : XI, p. 151 l. 27-30 et p. 153 l. 26-28.

«Quoi! tant de chefs-d'œuvre des anciens et des modernes que nous avons sous les yeux, de si longues études, un travail continu, de tout cela ne peut-il résulter une habitude de voir avec des yeux qui sachent comparer, et d'exécuter avec une main sûre et toujours conduite par ces mêmes yeux? Non; le jugement fait tout, et la main gâte tout.» (p. 478).

Les exclamations, au demeurant employées avec parcimonie, prennent souvent un tour invocateur et solennel:

«O mânes des Rubens, des Boullongne, des Le Brun —.» (p. 509).

Bon nombre d'interrogations et d'exclamations mises en œuvre dans le «texte» se présentent comme des apostrophes fictives à un certain «monsieur», de même que les «Salons» authentiques sont conçus comme un dialogue imaginaire entre Diderot et son «ami», c'est-à-dire Grimm. A cet égard, Dresdner fait remarquer combien il serait étrange de voir Grimm gratifié soudain d'un «monsieur»¹, lui qui est ordinairement désigné par «mon ami». Ce qui semble si peu dans la manière de Diderot, ce n'est pas tant le qualificatif de «monsieur» que la façon extrêmement prudente et conventionnelle dont l'auteur en use. Il n'y a, là, absolument rien qui puisse évoquer les vivants et joyeux échanges de Diderot avec son ami Grimm. Bien au contraire:

«— mais, je ne puis, monsieur, raisonner qu'en conséquence de mes lumières; ce qui fait que je ne vous en parlerai point, crainte de me tromper dans le jugement que j'en porterais.» (p. 494).²

L'auteur du «texte» ne s'adresse que rarement aux artistes de l'époque, encore moins aux figures des tableaux. Autant l'usage de l'apostrophe est familier à Diderot et à l'auteur des «parenthèses», autant il lui est étranger et ce n'est qu'en une seule occasion qu'il s'adresse directement aux personnages d'une œuvre (p. 524 l. 9–12). De même, on ne relève en tout et pour tout que deux apostrophes de lui aux artistes (p. 478 l. 10–13 et p. 510 l. 2–12) et on constate, en l'occurrence, moins de raideur et plus de pompe dans le style qu'en maint autre endroit.

¹ (op. cit. p. 340). En réalité ce «monsieur» ne désigne pas — comme Dresdner le croit — Grimm, mais selon toute probabilité Diderot. C'est en effet ce dernier et non pas Grimm qui assumait la rédaction de la «Correspondance littéraire» en 1771. Voir p. 7–8.

² Exemples parallèles: p. 480 l. 3–5 et p. 484 l. 8–11.

Les diverses formes de répétitions, l'auteur du «texte» ne les emploie que rarement. A l'opposé de Diderot, il n'a manifestement pas le sens de l'effet musical que produit la répétition, pas plus qu'il ne tire parti des ressources de l'anaphore pour construire des périodes élégantes et fluides.

En somme, il se montre assez hésitant à manier la rhétorique. Il arrive toutefois que, par-ci, par-là, l'on découvre dans le «texte» une forme de rhétorique plus imagée et plus affective qui s'apparente davantage à celle de Diderot, témoin le passage suivant:

«Quel Génie, monsieur! et quel Apollon! Que celui-là ne nous inspire jamais, et ne montons jamais le cheval de celui-ci; l'un et l'autre ont trop mal servi M. Brenet, dans le temps même qu'il suait pour les célébrer.» (p. 505).

Néanmoins, le ton révérencieux qui empreint le commentaire consacré à Brenet confère à ce passage une teinte stylistique guindée qui fait un net contraste avec la manière dénuée d'emphase, presque familière dont usent l'auteur des «parenthèses» et Diderot. Au demeurant, le «texte» comporte trop peu de passages de rhétorique émotionnelle pour qu'on puisse parler d'un cachet déterminé.

La syntaxe: Dans les passages de rhétorique mis en lumière plus haut se dégagent d'ores et déjà les idéals syntaxiques professés par *Diderot* et *l'auteur des «parenthèses»*. Leur goût des interrogations, des exclamations et des apostrophes fictives démontrait ainsi leur prédilection pour une ferme construction parataxique. L'un et l'autre faisaient, dans le même sens, appel à de nombreuses dispositions anaphoriques. Parallèlement à cela, on trouve en de nombreux endroits des «parenthèses» et dans la plus grande partie des «Salons» authentiques les mêmes procédés de syntaxe.

L'auteur des «parenthèses» évite toujours les longues périodes débouchant sur tout un réseau de subordinées enchaînées. Il préfère les indépendantes succinctes. La plupart du temps, sa période consiste en une proposition unique à laquelle viennent parfois s'attacher une ou deux subordinées. (p. 510 et p. 480). Il affectionne l'asyndète dans ses principales: les impressions s'égrènent sans se combiner:

«(Sa jambe gauche est de bois; sa draperie l'enculotte. Ce Satan renversé, la tête en bas et les pieds en l'air, n'est qu'une

académie; cependant assez chaud de couleur. Mais pourquoi l'avoir enchaîné? – –)» (p. 476).

Souvent, l'auteur des « parenthèses » a recours à un style nominal tout de sobriété:

«(Mêmes qualités, mêmes défauts; trop rouges, outrés de couleur. Défaut d'expression, ressemblant à toutes les autres figures du même peintre.)» (p. 500).

«(– – Beau, très-beau et d'un autre faire. Filles de Loth, filles sans expression. Nul désir ni dans le père, ni dans les enfants; – – –.)» (p. 470).

Autrement dit, ses préférences vont aux constructions syntaxiques les plus simples et les plus courtes. Le style en acquiert densité et caractère oral de même que le rythme gagne en nervosité et se marque de staccatos.

Les « Salons » authentiques appliquent les mêmes principes de syntaxe, tant pour la construction des phrases que pour l'ordonnance des articulations. Diderot aime les rythmes asyndétiques et parataxiques:

«Ce Télémaque n'a pas quatre ans de moins que sa mère; et puis il est froid, plat, sans caractère, sans expression, sans grâce, sans noblesse, sans aucun mouvement; et cela, c'est un fils qui revoit sa mère! c'est un enfant de bois; – – –.» (XI, p. 63).

Souvent il se tourne aussi vers un style nominal concis et vigoureux:

«Mauvaises mains, mauvaises et lourdes draperies, barbe monotone, livre relié en parchemin, sans ton, sans illusion; tête faible de touche.» (XI, p. 305).

Ce style coupé, plein d'audace, prédomine dans le dernier écrit de Diderot en critique d'art, le « Salon » de 1781:

«Fort joli, effet très-piquant, bonne couleur sans être très-vraie; figures bien dessinées; composition bien entendue, draperies faites largement et avec esprit.» (XII, p. 62).

Dans la majeure partie des « Salons » de Diderot, nous retrouvons le vivant style oral ainsi que le rythme presque fébrile qui caractérisent les « parenthèses ». Toutefois, celles-ci donnent l'impression de notes beaucoup plus rapidement rédigées que les « Salons » authentiques, où les réflexions critiques de Diderot procèdent – malgré le style capricieux et décousu – d'une élaboration et d'un agencement supérieurs. Cela ne modifie en rien le

ton et le rythme, car Diderot a l'art de conférer élégance et fluidité même aux constructions les plus délicates, par exemple dans les écrits théoriques des «Salons», où une mise en place logique de la matière s'avère plus souhaitable. Il en va ainsi du «Préambule du Salon de 1767» (XI, p. 14).

Dans les passages de rhétorique que nous avons dégagés plus haut, l'auteur du «*texte*» faisait preuve d'un goût prononcé pour les constructions empesées et complexes. Cette phraséologie, nous la rencontrons encore plus accentuée à d'autres endroits. De plus, le «*texte*» comporte très fréquemment des périodes alambiquées, où l'hypotaxe fait loi :

«Je ne puis vous faire comprendre l'ordonnance de ce tableau, parce qu'il paraît que l'auteur a placé ses figures selon qu'il les a trouvées dans son portefeuille et à mesure qu'elles se sont présentées, si l'on peut supposer qu'il ait fait des études.» (XI, p. 519).¹

Dans de tels passages, le rythme est lourd, carrément «poussif» et contraste fortement avec la cadence rapide et aisée qui distingue les «Salons» authentiques jusque dans les constructions hypotaxiques les plus difficiles. Cependant, le «*texte*» renferme aussi des périodes parataxiques (p. 535)²; mais il est rare que l'on y relève les phrases brèves et le style nominal concis et énergique qui illustrent les «parenthèses» et les «Salons» authentiques.

Eléments de style humoristiques: «*Parenthèses*» et «*Salons*» authentiques revêtent souvent une forte teinte humoristique, qui imprègne surtout le vocabulaire et les images.³ L'effet comique est ici obtenu du contraste que forme l'élévation du sujet (celui d'une œuvre d'histoire héroïque, par exemple) avec la quotidienneté du ton souvent osé dans les descriptions. Le comique prend ainsi un caractère un peu gros et frise même parfois la vulgarité :

L'auteur des «parenthèses» assimile le Saint-Paul de La Grenée le jeune à «un paysan ignoble, gros et court; —.» (p. 528); mais avec la Lucrèce de Beaufort dans «*Brutus, Lucrétius*» il s'enhardit davantage dans l'irrévérence :

¹ Autres exemples: XI, p. 475 l. 13–19 et p. 514 l. 16–22.

² Autres exemples: XI, p. 533 l. 2–6 et p. 519 l. 7–9.

³ Voir l'étude du choix des termes et des constructions métaphoriques dans les «parenthèses» et les «Salons» authentiques, p. 45 et suiv. et p. 52 et suiv.

«(O la vilaine Lucrèce! meilleure à tuer qu'à violer. --)»
(p. 516).

Diderot, pour sa part, fait usage de tournures comparables, souvent aussi lestes. C'est ainsi qu'à propos du «Repas de Tantale» de Taraval, il qualifie Mercure de:

«-- -- paysan ignoble, quelque satellite déguisé qui les (*c-à-d. les ailes*) lui a volées.» (XI, 298).

Critiquant «Le Chaste Joseph» de La Grenée, il affirme de Madame Putiphar:

«-- belles formes, belle peau, belles cuisses, belle gorge, belles chairs, beaux bras, beaux pieds -- --. Je ne sais, pour moi, ce qu'il fallait au fils de Jacob; je n'en aurais pas demandé davantage; et je me suis quelquefois contenté de moins. Il est vrai que je n'ai pas l'honneur d'être fils d'un patriarche.» (XI, 53).

Il est rare que Diderot et l'auteur des «parenthèses» mettent en œuvre une forme d'humour plus raffinée ou encore des sous-entendus croustilleux et élégants.

Quant au ton du «texte», il est surtout incolore et peu engagé dans une direction ou dans une autre. Parfois, l'auteur se hasarde à pimenter ses remarques monotones d'humour choisi mais assez plat. En l'occasion, il a recours à des comparaisons littéraires: le Brutus de Beaufort est baptisé par lui de «vrai don Quichotte à qui il ne manque que l'armet de Mambrin.» (p. 515).¹ – A plusieurs reprises, l'auteur du «texte» commente les personnages du tableau en termes dénués de sens imaginaire mais galants et spirituels, ce qui contribue à donner au style une tonalité humoristique: analysant «Le Sommeil dangereux» de Jollain, il va jusqu'à oser la remarque: «Je ne sais pourquoi il pourrait l'être». A propos de «Mademoiselle en Dryade» du même artiste, il s'aventure encore plus avant: «Elle peut rester seule aux bois.» (p. 521).

Cette touche comique est apposée d'une plume prudente et respectueuse et contraste avec l'humour alerte et inquisiteur des «parenthèses». Le comique insipide du «texte» fait pendant à son style circonspect et déférent, au même titre que l'humour débridé des «parenthèses» en épouse le style direct et haut de couleurs.

Ainsi, la marque stylistique du «texte» est d'un tout autre caractère que celle des «parenthèses» et des «Salons» authentiques. La

¹ Cf. plus haut, les formes métaphoriques dans le «texte», p. 57 et suiv.

différence est même parfois si grande que l'on peut à juste titre parler de deux styles absolument distincts.

D'une part, nous trouvons un vocabulaire, des métaphores et des figures de rhétorique qui traduisent des tendances fidèles à une prose classique retenue et assez terne, rehaussée de quelques pointes d'élégance et d'humour.

Dans les « parenthèses », en revanche, le choix des termes, les métaphores, les figures et la syntaxe procèdent d'un idéal qui met en œuvre un style oral, familier, agrémenté d'éléments imaginatifs et d'un comique plein d'à-propos mais à l'effet souvent un peu gros.

Les traits stylistiques que l'on relève dans la plus grande partie des « parenthèses », métaphores et figures surtout, visent à la clarté et à la précision, participent même de la méthode de critique artistique.

Le « texte », au contraire, renferme bon nombre d'éléments et de niveaux qui n'ont qu'une fonction purement décorative.

Et ce n'est que dans les « parenthèses » que l'on trouve – en quantité étonnante – tous les éléments de style typiques de Diderot. D'ailleurs la ressemblance ne s'arrête pas là : elle s'étend fréquemment au sens même du contenu. A plus d'un endroit, l'auteur des « parenthèses » et Diderot ont recours aux mêmes expressions et aux mêmes images. Et si par extraordinaire le « texte » révèle des traits de style que nous connaissons de Diderot, ceux-ci y assument presque toujours une autre fonction que dans les « parenthèses » et les « Salons » authentiques.

Nous avons cependant rencontré des particularités stylistiques du « texte » qui s'apparentaient à la manière des « parenthèses » et des « Salons » authentiques. Mais, là encore, il ne s'agissait que de procédés et non pas d'éléments susceptibles de modifier la structure d'ensemble. Et, lorsqu'il y avait analogie, elle ne se rapportait qu'à la forme, les expressions et les images propres à Diderot n'apparaissant jamais dans le « texte ».

C'est pourquoi il est fort probable que Diderot a composé les « parenthèses », et aussi douteux qu'il soit l'auteur du « texte », dont les principes de style sont non seulement différents des siens mais encore tout à fait inconciliables avec sa manière.

La préface du « Salon » de 1771 contient les traits essentiels qui définissent le niveau stylistique du « texte » (p. 465). De même, la préface du « Salon » de 1769, par exemple, met en exergue les caractéristiques de la facture de Diderot. (XI, p. 385 et suiv.).

Une mise en parallèle de ces deux avant-propos donnera une idée d'ensemble beaucoup plus précise de l'indéniable antinomie qui règne entre «texte» et «Salons» authentiques.

Il va sans dire que le fond et le style des «parenthèses» se distinguent aussi nettement qu'il est possible de ceux du «texte». Mais, par endroits, les «parenthèses» vont jusqu'à marquer une *réaction directe* – et pleine de verve – contre les jugements du «texte». La «parenthèse» consacrée aux «Ruines» de H. Robert débute ainsi:

«(Un mot sur Robert. Si cet artiste continue à esquisser, il perdra l'habitude de finir; sa tête et sa main deviendront libertines. – – –)». (p. 496).

Or, pourquoi l'auteur du «texte» aurait-il à dire «un mot sur Robert», après lui avoir consacré tout un commentaire? Si *Diderot* avait rédigé «texte» et «parenthèses», il s'y serait, en l'occurrence, pris autrement, en écrivant quelque chose de comparable à ce qu'il avait dit du même Robert en 1767:

«Au sortir des esquisses de Robert, encore un petit mot sur les esquisses. – –.» (XI, p. 254).

Ce qui implique que ce passage est un addenda faisant suite à un commentaire où il a déjà été question des esquisses.

3

Il nous reste maintenant à examiner un certain nombre de méthodes descriptives et de critères d'appréciation qui n'entrent pas en jeu dans les données stylistiques, ni dans les figures prises séparément.

Comparaison avec d'autres peintres: Pour souligner la caractérisation, «texte» et «parenthèses» s'appuient fréquemment sur des peintres de styles divers ou plus particulièrement sur certains tableaux. De fait, un style, deux ou trois œuvres isolées, peuvent servir de critères. C'est ce que nous avons déjà vu lors de notre exposition des tendances et des styles à l'époque de *Diderot*.

Les comparaisons mises en œuvre dans les «parenthèses» évoquent singulièrement celles dont use *Diderot* dans les «Salons», témoin les parallèles entre les «Batailles» de Louthembourg et celles de Casanova (p. 502 et XI, pp. 186 et 432), entre Vernet et Louthembourg¹, entre les tenants du «retour à l'antique» comme

¹ Voir ici p. 39.

Lépicié et Raphaël ou Le Sueur¹, entre Chardin et ses imitateurs (p. 513 et XI, pp. 197 et 424), entre La Tour et les autres pastellistes du temps (p. 514 et XI, p. 151), enfin entre Boucher et ses disciples (p. 478 et X, p. 95). Dans le «texte», par contre, la comparaison fait souvent intervenir des artistes que Diderot n'a jamais mentionnés dans ses «Salons» comme Panini (p. 496), Vouet (p. 508) et Jordaens (p. 520).

Parallèles littéraires: Seul, l'auteur des «parenthèses» recourt à des parallèles littéraires pour préciser ses vues, comme à propos du «Combat de Saint Michel» de Belle:

«Il faut être bien hardi pour faire ce sujet après Raphaël. J'en suis bien aise, et je voudrais que ce fût un plus habile homme qui l'eût tenté, comme *Phèdre* après Racine.» (p. 476).

Or, ce procédé, dans une application presque analogue, est souvent utilisé dans les «Salons» authentiques; par exemple, dans l'analyse du «Bélisaire» de Jollain («Salon» de 1767):

«Quand je vois des Jollain tenter ces sujets après un Van Dyck, un Salvator Rosa, je voudrais bien savoir ce qui se passe dans leurs têtes; car, enfin, refaire Bélisaire après ces hommes sublimes, c'est refaire *Iphigénie* après Racine, *Mahomet* après Voltaire. Monsieur Jollain, cela n'est pas modeste.» (XI, p. 304).

Etudes de motifs: Pour permettre au lecteur de mieux juger l'interprétation que donne un peintre d'un sujet littéraire, l'auteur des «parenthèses» cite le passage de littérature d'où est emprunté ce motif. Ainsi, le thème choisi par La Grenée dans «Eglé, jeune Nymphé» est défini au moyen d'une citation des «Eglogues» de Virgile (p. 474 et L., p. 22).

On retrouve ce procédé chez *Diderot* mais pas dans le «texte». Analysant «Hector reprochant à Pâris sa lâcheté» de Challe, Diderot se réfère au passage de «L'Illiade» qui traite de cet épisode. (X, p. 295-296).

Jugements émis par des artistes: Seuls, l'auteur des «parenthèses» et *Diderot* appuient leurs jugements de l'avis d'un artiste autorisé. Fréquemment, cette démarche reste du domaine de la fiction, en ce sens que l'auteur des «parenthèses» prête à un certain artiste ce qu'il aurait pu dire d'une œuvre s'il avait eu à

¹ Voir ici p. 32.

la juger. Il imagine par exemple ce que ferait Houdon du «Sommeil» de Restout fils :

«(Dormeur ignoble, mine de supplicié; sans vigueur, sans dessin; on ne sait ce que c'est. Oh! la vilaine tête! n'est-il pas vrai, monsieur Houdon? Je gage que vous chassez cela de l'Académie et du Salon à coups de pied.)» (p. 510–511).

De même, Diderot justifie son appréciation défavorable de «Un Milon de Crotone qui essaie ses Forces en ouvrant un Tronc d'arbre», sculpture de E. Dumont, en conjecturant ce qu'en penseraient les artistes dignes de ce nom :

«C'est une figure académique dont j'abandonne le jugement aux maîtres, aux yeux desquels le ciseau et le dessin pourront faire tout le mérite. Mais qu'en disent les maîtres? Que cela n'est ni franc, ni pur; que c'est un emprunt fait de droite et de gauche; que la position est mauvaise; que cela n'excelle ni par les formes ni par le sentiment, et que le marbre est coupé durement, surtout aux rotules.» (XI, p. 456).

Par «maîtres», Diderot entend les sculpteurs (et les peintres) enseignant alors à l'Académie des Beaux-Arts.

Cette analyse des méthodes descriptives et des normes appréciatives ne faisant pas appel aux niveaux et aux figures de style a permis d'établir une nette différence entre «texte» et «parenthèses» du «Salon» de 1771, différence qui apparaît également entre «texte» et «Salons» authentiques. Cela tendrait à prouver que Diderot peut être l'auteur des «parenthèses», mais en tout cas pas celui du «texte».

On pourrait faire une objection sérieuse à l'argument qui consiste à nier l'authenticité du «texte» parce que celui-ci met en avant des peintures que Diderot ignore dans ses «Salons», en soutenant que ce même Diderot pourrait avoir soudain eu recours, aux fins de comparaison, à des peintres jusque là négligés par lui. Mais il est bien troublant de constater que c'est *toujours* dans le «texte» et *jamais* dans les «parenthèses» que se manifestent les peintres non cités par les «Salons».

Excursus: Importance de l'analyse pour résoudre les questions de critique textuelle encore en suspens.

Nous avons jusqu'à présent écarté de notre étude les huit passages suspects de L. et les six de V. notés au § c (p. 12–15), toute lumière n'ayant pas été faite quant à la position exacte des signes de parenthèses. De même pour les passages relevés au § d (p. 15),

Assézat ayant placé des signes que ne justifiait apparemment pas la teneur des manuscrits. Néanmoins, les *huit* « parenthèses » sujettes à caution de L. ainsi que *cinq* des six de V. s'apparentent si nettement aux autres « parenthèses » authentifiées avec certitude que l'on doit les y assimiler et non pas au « texte ». Cela vaut aussi pour les « parenthèses » que *Assézat* a implantées par adjonction d'ouvertures et de fermetures là où il estimait que les manuscrits avaient été défaillants. Une analyse critique de la matière et du style va nous permettre de vérifier ces assertions.

Analyse du contenu: Quatre des passages entre parenthèses en L. (et chez A.) mais qui ne le sont pas en V., renferment des jugements en nette contradiction avec ceux du « texte » immédiatement précédant:

Il s'agit des « parenthèses » concernant successivement:

« Silène dans sa grotte » de *Hallé* (V., p. 6–7 cf. A., p. 467).

« Télémaque rencontre Termosiris » de *La Grenée* (V., p. 23–24 cf. A., p. 475).

« Une Dame faisant faire son Portrait » de *Bounieu* (V., p. 118 cf. A., p. 525).

« Œdipe détaché par un Berger de l'arbre où il avait été exposé » de *Le Comte* (V., p. 147–48 cf. A., p. 539–540).

Ces oppositions entre « texte » et « parenthèses » douteuses plaident pour le maintien des signes de parenthèses dans L. (et dans A.).

Analyse du style: Le style propre aux « parenthèses » caractérise de façon frappante *tous* les passages sujets à caution de L. (et de A.) ainsi que *cinq* sur six des passages notés dans V., car dans tous nous retrouvons:

Les tournures claires et nettes empruntées à la langue familière:

« Étude d'un peintre de bataille qui nous menace de quelque grande bêtise. » (V., p. 131 et A., p. 531).

« Tu décroches cet enfant sans le soutenir; ne l'entends-tu pas qui te crie que tu es une bête? » (V., p. 147 et A., p. 539–540).

« Oh! pour le coup, il faut avouer que les peintres ont bien barbouillé ce sujet! » (V., p. 127 et A., p. 529).

Les métaphores humoristiques empruntées au parler quotidien: « Autre chose, c'est qu'il s'est corrigé de ses draperies crues et

dures comme au sortir de la cuve du teinturier.» (V., p. 19 et A., p. 473).

«Autre mauvaise académie de bois, raide comme un mannequin.» (V., p. 131 et A., p. 531).

Les figures de rhétorique étayant le style oral :

«Cela est beau; mais qu'est-ce que cela signifie? Il fallait l'asseoir et la faire rêver. Pourquoi nue? Que dit-elle? Je n'en sais rien, ni La Grenée non plus.» (V., p. 11 et A., p. 469).

«(Comme cela est froid! Et ces arbres, quels arbres! Quel caractère de Termosiris! Il n'y avait qu'à en lire le portrait dans Télémaque.» (V., p. 23-24 et L., p. 24 – cf. A., p. 475).

«Mais si Mlle Vallayer en sait jusque-là toute seule, pourquoi est-elle si mesquine ailleurs? Un jour cela se découvrira.» (V., p. 96 et A., p. 513).

«Ne souffrez pas qu'il se lève, car, je me trompe fort, ou il s'en manquerait d'un demi-pied que sa jambe droite ne touchât à terre, tant la jambe et la cuisse gauches sont longues.» (V., p. 79 et A., p. 504).

La construction parataxique simple et le style nominal concis :

«Chèvre-pied, à droite, vieux, sec et hideux. Arbre, à droite, raide, dépouillé et de mauvais choix. Du reste, composition assez bien ordonnée. La tête du Silène prise de Coytel. Sujet tiré des Eglogues de Virgile: — — —.» (V., p. 6-7 et A., p. 467).

«Droit, bien sur les pieds, très-détaché du fond, qui n'est pourtant pas noir; vigoureusement peint. Broderie lourde et mate parce qu'elle est monotone. Il fallait toucher ces bottines d'humeur, et ces chausses et ces vêtements. Avec tout cela, très à louer.» (V., p. 46-47 et L., 47 – cf. A., p. 486).

«(Je ne les ai point vus)». (V., p. 113 et A., p. 522).

«(Il fait illusion.)» (V., p. 95 et A., p. 512).

«(Il ressemble.)» (V., p. 152 et A., p. 542).

«(Elle est d'un beau caractère.)» (V., p. 154 et A., p. 543).

«(Il est ressemblant)». (V., p. 146 et L., p. 152 – cf. A., p. 539).

Les «parenthèses» dont la critique textuelle garantit l'authenticité accusent fréquemment – ainsi que nous l'avons vu plus haut – une réaction contre les jugements formés par le «texte». Il en va de même pour les «parenthèses» douteuses :

La «parenthèse» consacrée dans A. (et dans L.) à «Œdipe

détaché par un Berger de l'arbre où il avait été exposé» de Le Comte s'amorce par une prise de position tranchée par rapport au «texte» :

«Tout cela est vrai, mais le sens commun y manque. Tu décroches cet enfant sans le soutenir; ne l'entends-tu pas qui te crie que tu es une bête? — — —).» (V., p. 147 et A., p. 539-540).

La «parenthèse» de A. (et de L.) sur «Un Faune jouant avec des Enfants» de Brenet démontre clairement qu'un autre auteur s'est efforcé de suppléer les remarques critiques du «texte» :

«Ce sujet, bon en lui-même, pouvait faire un agréable tableau s'il eût été traité, peint et fini, c'est-à-dire s'il eût eu de la composition, du dessin, du coloris vrai et de la touche (et une autre expression; il a l'air non d'un homme ivre, mais d'un personnage souffrant. Et puis cette petite échappée en carré de peau de tigre fait un mauvais effet. — —.)» (V., p. 78-79 et A., p. 504).

Cette analogie prononcée de style entre les «parenthèses» douteuses relevées ci-dessus et les «parenthèses» authentiques nous autorise à maintenir : les *huit* «parenthèses» figurant uniquement dans L. (et A.); les «parenthèses» créées par *Assézat* en adjoignant ouvertures et fermetures au texte; et enfin *cing* des six «parenthèses» notées dans V. et non dans L. Ce n'est que dans le cas de la *sixième* «parenthèse» appartenant à ce dernier groupe qu'il y aura lieu de *supprimer* les signes.

En effet, le contenu de cette «parenthèse» douteuse constitue un prolongement logique du «texte» qu'elle parachève. L'usage de tours recherchés et le ton réservé et déférent qu'on y décèle appartiennent en propre au «texte» :

«Voilà en bref, monsieur, ce que je pense de ce tableau, qui d'ailleurs est piquant. (Désirons, pour la gloire de M. La Grenée, qu'il veuille redessiner le pied droit de la jeune fille, qui n'est sûrement pas fait d'après nature.)»

Les deux signes de parenthèses ne figurent pas dans L. (p. 11), ni dans A. (p. 469) mais uniquement dans V. (p. 11).

Toutes les autres «parenthèses» sûres ou douteuses du «Salon» de 1771 se font l'interprète de vues qui divergent indéniablement, et par le fond, et par le style, de celles adoptées par le «texte».

De tout ce qui précède, nous avons vu qu'il y a fort à parier que Diderot soit l'auteur des « parenthèses » du « Salon » de 1771. Les « parenthèses » sujettes à caution ayant démontré – à une seule exception près – leur filiation avec les autres « parenthèses » et leur incompatibilité à être assimilées au « texte », il est légitime de les imputer à un seul et même auteur : Diderot. Cette hypothèse, nous allons à présent la vérifier en confrontant quelques unes des « parenthèses » contestées avec des passages des « Salons » authentiques. Nous ferons entrer en ligne de compte d'une part quelques jugements, d'autre part certaines expressions et constructions métaphoriques.

Jugements :

Dans le « texte » du « Salon » de 1771, « Télémaque rencontre Termosiris » de La Grenée est l'objet d'une critique mesurée et compréhensive :

« Comme ces deux arts très-difficiles, je crois, ne peuvent guère s'apprendre en courant les champs, vous conviendrez, monsieur, que ce sujet ne peut être rendu en peinture avec quelque effet sensible, et qu'en voyant ces deux voyageurs se rencontrer et se parler, je ne puis deviner de quoi ils s'entretennent, surtout un vieillard grand prêtre avec un marmot. C'est donc se faire tort que d'entreprendre de tels sujets. » (p. 475).

La « parenthèse » subséquente, dont l'authenticité n'est pas formellement avérée, donne libre-cours à une critique tout autre qu'amène et obligeante :

« (Comme cela est froid ! Et ces arbres, quels arbres ! Quel caractère de Termosiris ! Il n'y avait qu'à en lire le portrait dans Télémaque. » (V., p. 23–24 et A., p. 475).

Dans le « Salon » de 1769, Diderot fait preuve de la même sévérité envers la façon dont La Grenée traite les sujets mythologiques. (XI, p. 398 et suiv.).

L'auteur du « texte » vante les mérites de « Une Dame faisant faire son Portrait » de Bounieu en ces termes :

« Ce sujet, déjà traité de bien des façons, est neuf ici par deux raisons : 1° c'est le peintre qui est le principal objet, car la dame est vue à peine de profil ; 2° M. Bounieu n'y a point voulu suivre le costume français, ou plutôt la politesse française. » (p. 524–525).

Inversement, on lit à propos de cette œuvre dans la « parenthèse » douteuse :

«(Quatre figures raides; rien de fini. Le chevalet cache au peintre la femme à peindre qu'il ne peut voir, à moins que sa toile ne soit transparente.» (V., p. 118 et A., p. 525)

– ce qui concorde pleinement avec ce qu'inspire à la plume de Diderot «Un Enfant endormi sous la Garde d'un Chien», scène de genre du même Bounieu, présentée au Salon de 1769 :

«Monsieur le marquis de Seran -- je ne demanderais pas mieux que de dire du bien de votre protégé Bounieu et de son *Enfant endormi sous la garde d'un chien*; mais tout ce que je puis faire pour vous c'est de m'en taire. ---.» (XI, p. 448).

A la critique indulgente et circonspecte du «texte» envers «Silène dans sa Grotte» de Hallé, répond le jugement sans appel de la «parenthèse» sujette à caution (V., p. 6–7 et A., p. 467) – à rapprocher des appréciations souvent dures et moqueuses que Diderot émet sur les peintures de Hallé.¹

Style:

Les tours familiers :

«Un Soldat renversé» de Martin donne lieu dans la «parenthèse» non-sûre qui lui est consacrée au jugement suivant : «Étude d'un peintre de bataille qui nous menace de quelque grande bêtise.» (V., p. 131 et A., p. 531).

Dans une autre «parenthèse» sujette à discussion, l'auteur non content de tutoyer le sculpteur Le Comte, le qualifie de «bête». (V., p. 147 et A., p. 539–540).

Diderot, dans ses «Salons», use des mêmes familiarités expressives. Dans le «Salon» de 1765, il écrit, par exemple, à propos d'une toile de Monnet :

«Je ne parle de ce morceau, que pour montrer combien on peut rassembler de bêtises sur un espace de quelques pieds.» (X, p. 410).

Il n'hésite pas non plus à tutoyer les artistes et à les quereller en les traitant de «bêtes», comme il le fait de Cochin dans le «Salon» de 1767. (XI, p. 363 l.37 et p. 364 l.6). Le ton cavalier que Diderot adopte envers les artistes s'explique par ce qu'il les

¹ Voir ici p. 26.

connaissait personnellement. Il en va certainement de même de la part de l'auteur des « parenthèses » mises en doute.

Les expressions métaphoriques :

Dans l'une des « parenthèses » dont l'authenticité n'est pas formellement prouvée, l'on trouve une expression imagée qui est du ressort artisanal :

« Autre chose, c'est qu'il s'est corrigé de ses draperies crues et dures comme au sortir de la cuve du teinturier. » (V., p. 19 et A., p. 473).

Diderot qui s'était penché sur les différents métiers en travaillant à l'Encyclopédie fait souvent appel dans les « Salons » à des métaphores puisées dans cette sphère d'activité. Il note, par exemple :

« — pauvre, sale, mou de touche, papier barbouillé sous la presse de Gautier ; —. » (XI, p. 29).

Autre trait commun aux « parenthèses » douteuses du « Salon » de 1771 et aux « Salons » de Diderot en matière de langue imagée, c'est l'emploi d'expressions très « parlantes » appartenant au jargon des ateliers de peinture nombreux alors. Le vocable « mannequin » désignait ainsi une figure académique au modelé manquant de plastique et aux draperies sans grâce. « Un Soldat renversé, Figure Académique » de Martin est qualifié dans une « parenthèse » incertaine de :

« Autre mauvaise académie de bois, raide comme un mannequin. » (V., p. 131 et A., p. 531).

Ce grief de « raideur », on le retrouve sous la plume de Diderot qui dans le « Salon » de 1767 décrit ainsi un des personnages féminins de Bounieu (« Le Jugement de Midas ») :

« Elle écoute ; mais elle est bien froide, bien raide, bien immobile ; bras, jambes et cuisses bien parallèles, grand mannequin, —. » (XI, p. 337).

Qu'un critique d'art fasse usage de termes particuliers au monde des peintres n'est pas chose courante dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cela suppose de sa part commerce avec les artistes et l'on sait que Diderot était un hôte assidu des ateliers. L'auteur des « parenthèses » douteuses devait apparemment y avoir aussi ses entrées.

III. Le «Salon» de 1771 et les autres écrits de Diderot dans les années 1770-1780.

Les diverses études auxquelles nous venons de procéder ont démontré des divergences d'idées et surtout de style particulièrement frappantes entre le «texte» du «Salon» de 1771 et les autres «Salons». Et une fois admise cette vérité première que c'est par le style que s'exprime le plus proprement l'individualité d'un écrivain, la paternité du «texte» semble difficilement imputable à Diderot. On n'ignore pourtant pas l'étendue du champ d'activité de Diderot écrivain et styliste, et on est en droit de se demander s'il n'existe pas dans le reste de sa production, plus spécialement dans celle des années 70, quelque parenté de style avec le «texte» qui ferait malgré tout de lui l'auteur de cette partie du «Salon» de 1771.

1.

D'emblée, nous pouvons exclure, ou presque, de notre examen toute la prose de fiction de Diderot dans les années 1770-1780. *Les romans, nouvelles, dialogues* dénotent une orientation stylistique qui va à l'encontre du «texte» mais en revanche prolonge les «parenthèses».

Au début des années 70, Diderot compose deux nouvelles réalistes: «Les deux Amis de Bourbonne» (écrit en 1770, publié en 1773) et «Ceci n'est pas un Conte» (écrit vers 1772, édité en 1798), dans lesquelles il décrit les états d'âme et les conflits intérieurs par la peinture sensible et nuancée des réactions émotives de ses personnages, comme l'atteste ce passage de «Ceci n'est pas un Conte»:

«A ces mots une pâleur mortelle se répandit sur son visage; ses lèvres se décolorèrent; les gouttes d'une sueur froide, qui se formait sur ses joues, se mêlaient aux larmes qui descendaient de ses yeux; ils étaient fermés; sa tête se renversa sur le dos de son fauteuil; ses dents se serrèrent; tous ses membres tressaillaient; à ce tressaillement succéda une défaillance qui me parut l'accomplissement de l'espérance qu'elle avait conçue à la porte de cette maison.» (V., p. 325).

Dans l'un et l'autre récit, la structure syntaxique est sobre, le rythme est rapide et quelquefois presque hâché. La charpente, ce sont des indépendantes ou des principales juxtaposées, ou des

coordonnées, comme en témoigne cet extrait des «Deux Amis de Bourbonne» :

«Olivier apprit le sort de Félix. Une nuit, il se lève d'à côté de sa femme, et, sans lui rien dire, il s'en va à Reims. Il s'adresse au juge Coleau; il se jette à ses pieds, et lui demande la grâce de voir et d'embrasser Félix. Coleau le regarde, se tait un moment, et lui fait signe de s'asseoir. Olivier s'assied.» (V., p. 266).

Or, dans le «Salon» de 1771, seules les «parenthèses» possèdent ces deux caractéristiques de style: description psychologique indirecte et construction simplifiée des phrases.¹

Les grandes œuvres de fiction qui viennent immédiatement après 1771, «Jacques le Fataliste et son maître» et «Le Neveu de Rameau» s'éloignent encore plus par leur style oral, presque impressionniste, de la facture conventionnelle et monotone du «texte» que les «Salons» eux-mêmes – ce qui ne peut que corroborer notre double thèse: Diderot n'est pas l'auteur du «texte» du «Salon» de 1771, mais en a rédigé les «parenthèses».

2.

Les *ouvrages philosophiques* et *les récits de voyage* composés par Diderot au seuil des années 70, ne révèlent pas non plus de style qui puisse rappeler celui du «texte», qu'il s'agisse aussi bien de la «Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme» (écrit en 1773–1774 et publié en 1875) que du «Supplément au voyage de Bougainville ou Dialogue entre A et B.» (écrit en 1772, publié en 1796) ou encore du «Voyage à Bourbonne et à Langres» (écrit en 1770, publié en 1831). Le sujet de ces écrits a beau être spéculatif ou aride, Diderot s'entend toujours à le rendre accessible et prenant. Et, ce faisant, il recourt à des procédés de style que seules les «parenthèses» mettent en œuvre dans le «Salon» de 1771: tournures et images familières, style du dialogue oral, volontiers humoristique, rhétorique procédant de tous les ressorts de l'esprit, syntaxe sobre et élégante.

3.

La *correspondance* de Diderot, pourtant si vaste, n'apporte pas davantage de parallèles stylistiques avec le «texte» du «Sa-

¹ Voir p. 61–62 et p. 65.

lon» de 1771. Que l'on ne trouve pas dans les lettres aux familiers comme Grimm et Falconet, aux amies intimes comme Sophie Volland, les éléments de style particuliers au «texte», n'a rien d'étonnant. Plus symptomatique, en revanche, ce fait que les lettres de Diderot à des personnalités officielles voire princières aient si peu de points communs avec la prose convenue et académique du «texte». Si nous prenons, par exemple, la lettre du 3 avril 1771 adressée à la noble princesse russe Dashkoff, nous constatons qu'en dépit des nombreuses formules de politesse et de galanterie rappelant celles du «texte», le style est dans l'ensemble tout autre. La lettre n'a rien de la raideur et du conformisme propres au «texte». Les éléments de style confèrent élégance à la douceur et alacrité au rythme :

«Le ciel sait les reproches que vous devez m'avoir faits. Je vous entends d'ici vous écrire : «Non-seulement il avait promis de m'écrire, mais encore il paraissait jaloux de garder une place dans mon souvenir; et voici trois mois passés sans qu'une seule ligne soit tombée de sa plume.» Et Mlle Caminski, aussi, qui peut-être aurait eu bonne envie de glisser un mot en ma faveur, n'était que les apparences sont si fort contre moi, n'aura-t-elle pas perdu de la bonne opinion qu'elle entretenait à l'égard de ma nation et mis à son compte une faute dont je suis seul coupable? Si le philosophe Diderot est surpris en flagrant délit d'inconstance, de légèreté; s'il prodigue les promesses et semble ne les faire que pour y manquer, quelle opinion, dira-t-elle, pourra-t-on se former des autres? On peut remarquer que c'est là le sophisme particulier à tous ceux qui ont été déçus en amour ou en amitié. — — —». (XX, p. 26).

4.

Dans maint *compte rendu littéraire* des années 70, Diderot a analysé et surtout critiqué les parangons stylistiques de ses contemporains, et par là même désapprouve les normes que suit l'auteur du «texte» du «Salon» de 1771.¹ Cela ressort notamment du commentaire qu'il consacre à «L'Éloge de Fénelon» de La

¹ Dans plusieurs ouvrages antérieurs, Diderot a déjà controversé les idéals stylistiques que l'auteur du «texte» fait siens. C'est ainsi que dans sa «Lettre sur les Sourds et Muets» (1751), il s'en prend à «cette noblesse prétendue qui nous a fait exclure de notre langue un grand nombre d'expressions énergiques.» (I, p. 388).

Harpe (1771) et qui parut dans la «Correspondance littéraire» de novembre 1771. (T. t. 9 p. 383 et suiv.). Dans l'ensemble, La Harpe applique les mêmes principes de style, traditionnels et académiques, que l'auteur du «texte». Toutefois, son habileté à les manier est de loin supérieure. Diderot dit de lui qu'il

«a du nombre dans le style, de la clarté, de la pureté dans l'expression, de la hardiesse dans les idées, de la gravité, du jugement, de la force, de la sagesse;»

«mais», s'empresse-t-il d'ajouter:

«il n'est point éloquent et ne le sera jamais. C'est une tête froide; il a de l'oreille, mais point d'entrailles, point d'âme. Il coule, mais il ne bouillonne point;» (T. t. 9 p. 384).

La Harpe, précise Diderot, ne sait ni brider ni varier son style, et il va jusqu'à qualifier de «maudit phrasier» celui qui obtint le prix de l'Académie pour sa prose dans «L'Éloge de Fénelon» (T. t. 9, p. 385)! De fait, Diderot ne fait ni plus ni moins qu'inviter La Harpe à retourner quelques années à «l'école de Jean-Jacques». (T. t. 9 p. 386). Ces observations acerbes dévoilent à elles seules – et avec quelle netteté! – combien Diderot répudie les normes stylistiques chères à La Harpe comme à l'auteur du «texte» du «Salon» de 1771. Le registre mélodieux et très imagé de Rousseau répond beaucoup plus à ses vœux, sans doute parce qu'à maints égards il correspond au sien.

Diderot et Rousseau appartenaient, aussi bien en pratique qu'en théorie, aux réformateurs les plus audacieux de la langue française de leur temps. La Harpe, en revanche, était un adversaire acharné de ces tendances rénovatrices. La dernière partie du XVIII^e siècle fut même témoin d'un violent antagonisme linguistique entre les néologistes et les partisans de l'académisme traditionnel. Cette querelle a été relatée par F. Gohin dans «Les transformations de la langue française pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle» (1903).

Le clan des réformateurs se proposait d'enrichir la langue littéraire de termes et de tournures empruntées à la «langue populaire». (op. cit. p. 149). Il voulait également faire appel au langage des artisans et des hommes de science. Ce mouvement allait dans le sens d'un idiome parlé, vigoureux et pittoresque.

L'auteur des «parenthèses» et celui du «texte» suivant, l'un les principes rénovateurs de Diderot, l'autre les normes acadé-

miques embrassées par La Harpe, sont ainsi amenés à prendre position dans la controverse linguistique.

Le compte rendu qu'inspire à Diderot «L'Éloge de Fénelon» renferme du reste la plupart des composantes stylistiques qu'on trouve dans les «parenthèses»:

Les tours familiers:

«Je n'use point, dit M. de La Harpe, du droit des panégyristes. Eh! de par tous les diables, je le sens bien, et c'est ce dont je me plains.» (T. t. 9 p. 386).

Les constructions métaphoriques empreintes de carté:

La Harpe styliste est ainsi portraituré: «Il coule, mais il ne bouillonne point; il n'arrache point sa rive, et n'entraîne avec lui ni les arbres, ni les hommes, ni leurs habitations. Il ne trouble, n'abat, ne renverse, ne confond point. Il me laisse aussi tranquille que lui: je vais où il me mène, comme dans un jour serein, lorsque le lit de la rivière est calme, j'arrive à Saint-Cloud en batelet ou par la galiote.» (T. t. 9. p. 384).

Les figures de rhétorique: apostrophes fictives, confidentielles et moqueuses; interrogations:

«Eh oui, mon ami, tout ce que tu dis du *Télémaque* est vrai; mais c'est ton goût et non ton cœur muet qui l'a dicté;» (T. t. 9 p. 385). «Je vous atteste ici, lecteurs, tous tant que vous êtes, soyez vrais, et dites-moi si l'on n'est pas toujours le maître de quitter cet Éloge, de recevoir une visite, de faire un wisk, de se mettre à table et de le reprendre, et si cela fera passer une nuit sans dormir.» (T. t. 9 p. 386).

Les brèves et souples périodes au rythme coulant:

«Son ton est partout celui de l'exorde; il va toujours aussi compassé dans sa marche, également symétrisé dans ses idées, jamais ni plus froid, ni plus chaud. Il ne réveille aucune passion, ni le mépris, ni la haine, ni l'indignation, ni la pitié; et s'il vous a touchée jusqu'aux larmes, c'est que vous avez l'âme sensible et tendre.» (T. t. 9 p. 384).

Les autres articles de Diderot dans la «Correspondance littéraire» en 1771 sont empreints du même style que le compte rendu de «L'Éloge de Fénelon». Il en va ainsi du commentaire consacré aux «Observations sur la statue de Marc-Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux beaux-arts», étude de critique artis-

tique par E. Falconet (T. t. 9 p. 344 et suiv.), également des «Observations de M. Diderot sur le discours de réception de M. l'abbé Arnaud.» (T. t. 9 p. 329 et suiv.).

La plupart des articles que Diderot compose pour la «Correspondance littéraire» en 1771 comportent un jugement succinct sur le théâtre, la poésie et l'esthétique de l'époque. Le compte rendu de la comédie «Les Amants sans le savoir» (T. t. 9 p. 357) ou celui du poème galant «Sainval à Rose. Épître» est révélateur à cet égard. Les remarques critiques de Diderot sont aussi ironiques et cinglantes que celles qu'on relève sous la plume de l'auteur des «parenthèses». Ironie que Diderot exerce aux dépens du poème amoureux, «Sainval à Rose»:

«Monsieur Sainval, parlez en prose. Je vous jure, moi, que Rose, qui a senti le mérite des vers d'Héloïse à Abailard, trouvera que les vôtres sont plats. L'amour a de tous les temps fait des poètes, et ce n'est pas un de ses moindres forfaits.» (T. t. 9. p. 397).

On cherchera en vain dans ces articles quelque trait qui puisse évoquer le ton prudent et retenu de l'auteur du «texte».

Nous aboutissons donc à la constatation que dans les écrits de Diderot des années 1770–1780 il n'y a rien qui rappelle de façon significative la prose académique quelque peu exsangue du «texte» du «Salon» de 1771, alors que les points communs avec le style alerte et familier des «parenthèses» de ce Salon sont nombreux.

IV. Le «Salon» de 1771 et la critique d'art de l'époque.

En rapprochant les «parenthèses» et le «texte» du «Salon» de 1771 avec la critique artistique¹ du temps, l'on découvrira derechef quantité d'arguments en faveur de la thèse selon la-

¹ Par critique d'art, nous n'entendons que les écrits et les articles rendant compte des diverses expositions artistiques du temps, plus spécialement de celles du Louvre.

La littérature relative à la critique d'art du XVIII^e siècle est peu fournie. On doit les études les plus sérieuses à A. DRESNER («Die Entstehung der Kunst-kritik», Munich, 1915, pp. 149–284) et à A. FONTAINE («Les Doctrines d'art en France de Poussin à Diderot», Paris, 1909, pp. 252–298).

L'«Histoire anecdotique des Salons de Peinture depuis 1673» de T. GOSSELIN (Paris, 1881) et l'«Essai sur la critique d'art» (Thèse, Paris, 1877) de A. BOUGOT n'apportent que des informations fragmentaires sur le sujet. Les «notes historiques» très concentrées de J. SEZNEC et de J. ADHÉMAR dans leur édition des premiers «Salons» (t. 1, 1957 et t. 2, 1960) renferment des indications essentielles pour les recherches sur la critique artistique au XVIII^e siècle.

quelle les «*parenthèses*» et elles seules sont dues à Diderot. Ce parallèle pourra en outre nous mettre sur la voie du véritable auteur du «*texte*».

1.

A l'époque de Diderot, la critique d'art se répartit en trois composantes traditionnelles, nettement démarquées: d'abord, *la critique journalistique*, puis *la critique épistolaire et de revues* – l'une et l'autre à tendance littéraire – enfin, *la critique de brochures*, elle dans le ton de la langue parlée.

La critique journalistique: Au milieu du XVIII^e siècle, la critique d'art se trouve admise pour de bon dans la presse et notamment dans le «*Mercure de France*» ainsi que dans «*L'Année Littéraire*»¹. La plupart des critiques et chroniqueurs ne se risquent pourtant pas à affronter les censeurs de l'Académie des Beaux-Arts chez qui la critique amateur n'est pas en odeur de sainteté. C'est pourquoi les journalistes spécialisés se montrent très circonspects à *juger* l'art de leur temps. Toutefois, vers 1760, se dessine, surtout dans les deux journaux précités, un mouvement tendant à remplacer l'éloge superficiel et le compte rendu neutre par un *examen critique*, qui demeure néanmoins excessivement prudent et parfois même insignifiant. A cet effet, les différents journalistes chargés de la critique d'art ont recours à des procédés de style, que nous connaissons bien par le «*texte*» du Salon de 1771, comme, par exemple, les nombreuses tournures avisées et conventionnelles, rendant la forme empruntée et pédante; l'usage parcimonieux des métaphores et des figures de rhétorique, enfin la syntaxe lourde et presque maladroite, d'où un style officiel et incolore.

La critique épistolaire et de revues: Contrairement à la critique d'art journalistique, celle que l'on trouve dans les lettres et les périodiques fait totalement fi des opinions dédaigneuses de l'Académie à l'égard de la critique amateur. Son promoteur, *La Font de Saint-Yenne* estime² que la critique d'art, bien loin de constituer louanges dithyrambiques ou censure perfide, procède

¹ Sur la critique journalistique, consulter Dresdner (op. cit. p. 183–186).

² «*Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*». La Haye, 1747 (p. 2).

de l'analyse sobre et approfondie. Cet idéal, il s'est employé à le léguer et à le perpétuer dans trois ouvrages, dont deux se présentent sous la forme de lettres fictives à un certain «monsieur».¹ Dans ces écrits, La Font donne une description minutieuse et pertinente des œuvres exposées, de même qu'il étale ses jugements par des analyses précises du sujet et de la composition. Il fonde aussi ses critères sur d'autres œuvres. Chez lui, cependant, lorsque la critique se fait plus péjorative, elle se trouve «renfermée étroitement dans les bornes de la politesse».² L'emploi de la forme épistolaire, dans l'ensemble, ne marque pas de rupture avec le style officiel, assez gauche dont est empreinte la critique journalistique et La Font ne fait que très rarement usage de métaphores et de figures de rhétorique. Ses idéaux en matière de critique d'art sont repris par *Mathon de la Cour*, *Beaucousin* et bon nombre d'autres critiques le plus souvent *anonymes* chez qui l'analyse du fond l'emporte sur celle de la forme, plus encore que chez La Font lui-même. Les deux revues manuscrites les plus connues à l'époque transmettent la tradition critique de La Font. Il s'agit de la «*Correspondance littéraire*» de *Grimm*, suite aux «*Nouvelles Littéraires*» de *Raynal*³, et des «*Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France*» de *Bachaumont*. Ce dernier mourant au printemps de 1771, c'est *Pidansat de Mairobert* qui continue d'assurer la critique d'art dans les «*Mémoires secrets*»⁴. A l'exemple de La Font, Raynal, Grimm, Bachaumont et Mairobert attachent une importance déterminante à la description des œuvres, tout en poursuivant sa méthode résolument *appréciative*.

Cependant, Grimm et Bachaumont se différencient de La Font par une connaissance plus étendue de l'histoire de l'art, ce qui leur permet d'approfondir davantage leurs analyses et de donner plus de pertinence à leurs parallèles. Bachaumont et Mairobert présentent leurs réflexions sous la forme de lettres qui demeurent néanmoins tout aussi protocolaires et fades que le

¹ «Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture de l'Année 1747» (A Monsieur R.D.R.). Paris, 1747.

«Sentimens sur quelques ouvrages de *peinture*, sculpture et gravure, écrits à un particulier en Province.» Paris, 1754.

² «Réflexions», p. 153.

³ Raynal assure le compte rendu des Salons de 1748 et de 1750 (T., t. 1) et Grimm traite de ceux de 1753, 1755 et 1757 (T., t. 2 et 3).

⁴ Bachaumont rend compte des Salons de 1767 et 1769, Mairobert de ceux de 1771, 1773, 1775 et 1779. «*Mémoires secrets*». Londres, 1780, t. 13.

reste des écrits de ce genre. Toutefois, leur style conventionnel et plutôt emprunté s'émaille par endroits d'observations ironiques et d'à-côtés peu formalistes. Les comptes rendus de Grimm font également apparaître convention, voire sécheresse de style, mais comme chez Bachaumont et Mairobert l'ironie de certaines tournures et l'humour des digressions viennent heureusement trancher sur la solennité compassée de l'ensemble.

La critique de brochures: Les brochures du style de la langue parlée qui se font de plus en plus nombreuses à partir de 1755 suivent, en matière de critique artistique, des principes autres que ceux sur lesquels reposaient les deux traditions mentionnées plus haut. Là, en effet, la critique se fait mordante, parfois même impitoyable: le style en est oral, emprunté directement au parler familier. Elle est souvent superficielle et ne recule pas devant l'impertinence – elle donne souvent l'impression d'être de la «critique pour la critique». En 1769, *Daudé de Jossan* publie une brochure qui se présente comme une lettre du peintre Raphaël au marchand de tabac Jérôme¹. Rien qu'au titre, l'on peut déjà voir ce que Jossan apporte à la critique de brochures: la forme originale et pleine de fantaisie inventive aux échos souvent personnels et poétiques, en quelque sorte une manière tout à fait nouvelle de captiver et de recréer le lecteur. Daudé de Jossan fait école puisque son ouvrage suscite de nombreux émules et que les années suivantes voient naître toute une floraison de brochures de critique d'art qui cherchent à dépasser Jossan en imagination et en originalité.² Malheureusement, chez beaucoup, la fantaisie s'exerce au détriment de l'objectivité et de la pertinence.

2.

a) La critique d'art dans les *journaux* de l'époque et celle qui se fait jour dans les «parenthèses» du «Salon» de 1771 n'ont pratiquement aucun point commun de fond ou de forme. En revanche, les «parenthèses» rejoignent sous certains aspects la *critique épistolaire et de revues*, notamment sous l'angle des méthodes d'appréciation. Leur est en effet commun le procédé qui

¹ «Lettre sur les Peintures, Gravures et Sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre; Par M. Raphael, Peintre, de l'Académie de S. Luc, Entrepreneur Général des Enseignes de la Ville, Fauxbourgs et Banlieue de Paris; à M. Jérôme, son Ami, Rapreur de Tabac et Riboteur.» Paris 1769.

² A. Dresdner op. cit. p. 197 et suiv.

consiste à motiver les jugements par une analyse du modelé ou par la mise en parallèle d'éléments significatifs puisés dans l'histoire de l'art. Ces deux traits – connaissance de l'univers formel de l'art et compétence en matière d'histoire artistique – constituent dans l'ensemble un dénominateur commun aux « parenthèses » et à la critique épistolaire et de revues.

b) Sur de nombreux points, les « parenthèses » du « Salon » de 1771 s'inscrivent dans la ligne de *la critique de brochures*. Ainsi que nous le démontrerons plus loin, un tiers des « parenthèses » n'est ni plus ni moins qu'une *transcription* de la critique la plus virulente que nous ayons du Salon de 1771 – dont l'auteur n'est autre que *Daudé de Jossan*, le plus inventif et le plus redouté des chroniqueurs de brochures de l'époque. C'est sous le pseudonyme de « Raphael le jeune » que Jossan publie son compte rendu du Salon de 1771 intitulé: « Lettre de M. Raphael le jeune, Eleve des Ecoles gratuites de Dessin, Neveu de feu M. Raphael, Peintre de l'Académie de St. Luc, A un de ses Amis, Architecte à Rome; Sur les Peintures, Sculptures et Gravures qui sont exposées cette année au Louvre. », 1771.¹

Raphaël le jeune, dans sa lettre, commence par regretter qu'aient été perdues ses petites observations critiques sur les œuvres exposées au Salon de 1771. Mais il console son destinataire, l'ami romain, en lui faisant parvenir à la place un écrit fort distrayant, dont la genèse a pour origine une anecdote non moins divertissante: par une nuit d'août, le concierge du Louvre a été témoin d'une violente querelle entre les diverses œuvres destinées à être exposées au Salon et a chargé son fils de rapporter cet événement et de le publier sous le titre: « Relation de moi *Henri-Nicolas Brandhals*, Souisse du Louvre, de se que j'ai su et ententou la nouit du 25 Aou 1771 ». La fiction s'exerce ici doublement par un récit découvert fortuitement, placé dans le cadre d'une lettre.

Dans ses « Salons », Diderot a recours, plusieurs fois, à de semblables cadres de fiction. C'est ainsi qu'il donne à son jugement sur « La jeune Fille qui pleure son Oiseau Mort » la forme d'une conversation fictive et sensible entre la jeune fille éplorée et lui (X, p. 343 et suiv.). De même, l'analyse du tableau de

¹ Par une étrangeté orthographique, Raphael dans les écrits de Jossan se trouve presque toujours amputé par lui du tréma sur le e.

Fragonard, «Le grand Prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé» devient par transposition un drame aux péripéties nombreuses incorporé dans un dialogue imaginaire entre Grimm et Diderot (X., p. 396 et suiv.). Rien d'étonnant dans ces conditions que Diderot encense la «Lettre de Raphael» dans le numéro d'octobre 1771 de la «Correspondance littéraire» (T., t. 9 p. 375 et suiv.)¹, au détriment d'autres ouvrages de critique artistique contemporains et plus prudents comme : «Plaintes de M. Badigeon, marchand de couleurs, sur les critiques du Salon de 1771». (T., t. 9, p. 377). Ce que Diderot admire surtout dans la «Lettre de Raphael», c'est le cadre fictif plein d'originalité et de fantaisie inventive, les dialogues par endroits admirablement tournés et la disposition de Jossan à faire valoir une forme de critique sévère qui n'hésite pas à se montrer impitoyable. Or, il s'agit précisément là des trois principaux traits par lesquels se distingue sa *propre* œuvre de critique artistique. C'est ainsi qu'il souligne dans son compte rendu les passages de la «Lettre de Raphael» qui répondent à ses idéals. Combien révélateur au surplus que les emprunts de l'auteur des «parenthèses» à la «Lettre de Raphael» dénotent un penchant pour les éléments (de la brochure) que Diderot se plaît à mettre en relief dans son article de la «Correspondance»! Les emprunts ne jurent pas avec le reste des «parenthèses», étant donné que l'auteur de celles-ci s'ingénie à ne reproduire que les éléments qui cadrent avec ses propres idées et son style à lui et ce, au point qu'on peut se demander si les ressemblances entre les «parenthèses» et la «Lettre de Raphael» proviennent vraiment d'emprunts effectués dans cet écrit de Jossan. Et si l'on considère la parenté déjà démontrée entre les «parenthèses» et les «Salons» authentiques, on ne s'étonne point de voir les emprunts de l'auteur des «parenthèses» dans la «Lettre de Raphael» accuser des ressemblances frappantes avec les «Salons» authentiques et des disparités non moins flagrantes avec le «texte» du «Salon» de 1771.

Pour qu'il n'y ait pas la moindre équivoque, indiquons ici que *tous* les passages des «parenthèses» du «Salon» de 1771 dont on est sûr qu'ils tirent leur origine de la «Lettre de Raphael» ne sont pas pris en considération par nous dans l'analyse com-

¹ Diderot n'a pas été le seul à composer ce compte rendu de la «Lettre de Raphael». Il s'inspire d'un écrit de Madame d'Épinay, sa collaboratrice, mais qu'il a tellement modifié et augmenté qu'il devient impossible d'y reconnaître le texte original. (Sur ce document et les modifications de Diderot, voir appendice I, p. 151-57.

parative (effectuée au chapitre I) entre «texte» et «parenthèses». Dans ce qui suit, nous traiterons de quelques unes des 18 «parenthèses» sujettes à caution examinées dans notre *excursus* (voir p. 71–77) et tenues jusqu'à présent en dehors de notre analyse. Nous avons vu dans l'*excursus* qu'il était tout à fait légitime de regarder 17 des 18 «parenthèses» comme authentiques. 5 des 17 «parenthèses» douteuses ayant en commun avec les «parenthèses» authentiques (mais pas avec le «texte») des emprunts à la «Lettre de Raphael», nous voici devant un argument supplémentaire nous autorisant à accorder la même valeur probatoire à ces cinq-là qu'aux autres, dans nos recherches de «paternité».

La «Lettre de Raphael» sera ci-après désignée par l'abréviation «Let.». Nous allons donc examiner à présent l'importance des emprunts que l'auteur des «parenthèses» du «Salon» de 1771 a effectués dans la «Lettre de Raphael»¹, en même temps que nous signalerons les oppositions frappantes entre les passages «reproduits» dans les «parenthèses» et le contenu du «texte». Pour plus de clarté, il vaut mieux répartir les emprunts à la «Lettre de Raphael» en deux groupes: d'un côté, les *emprunts de jugements* relatifs aux diverses tendances de style et aux genres: peinture d'histoire, portrait, peinture de genre; de l'autre, les *emprunts purement stylistiques*, répartis par catégorie: vocabulaire, métaphores, etc.

Dans un *excursus* ultérieur², nous étudierons les différences qu'on note entre les «parenthèses» du «Salon» de 1771 et la «Lettre de Raphael», voire entre les emprunts eux-mêmes et leur emplacement, traits qui excluent que Jossan puisse être l'auteur de certaines parties sinon de la totalité des «parenthèses».

En ce qui concerne les *emprunts de jugements*, l'auteur des «parenthèses» se fait surtout l'écho des appréciations de Jossan qui s'inscrivent dans la ligne de Diderot – sans se préoccuper des contradictions qu'elles apportent avec le «texte».

Peinture

Dans les «parenthèses» du «Salon» de 1771, les nombreux et assez médiocres talents historiques, mythologiques et religieux

¹ Seznec, dans son étude mentionnée plus haut et parue pendant l'impression de la nôtre, a brièvement traité de quelques uns des emprunts de Diderot à la «Lettre de Raphael». (op. cit. p. 114–115). En réalité, ces emprunts sont beaucoup plus importants que ne le laisse croire Seznec.

² Voir plus loin, p. 113 et suiv.

sont l'objet d'une sévère critique dont Hallé, Belle et Monnet font notamment les frais. Cette critique, l'auteur des «parenthèses» la souligne par des paraphrases du jugement non moins négatif que Jossan porte sur ces trois peintres. Jossan écrit dans la «Lettre de Raphael» à propos du tableau de Monnet, «Feu Monseigneur le Dauphin et feu Madame la Dauphine occupés de l'Éducation des trois Princes leurs Enfants» (N° 171):

«-- ne savez-vous pas qu'il (*le n° 171*) est sans ame et sans chaleur; ne vous rappelez-vous pas que le Peintre, au lieu d'exprimer cet enthousiasme qui devoit briller sur le visage des illustres Parents et des autres personnages de la scène --- leur a donné une expression froide et dure? A-t-il sçu rendre le caractere de tête d'une Mere, d'une Dauphine? . . . Et nos Princes! . . . Et le Buste du Roi qu'on a placé sur ce poêle de fayance, et toute cette couleur grise qui est répandue sur le fond du Tableau ----.» (Let. p. 47-48).

Ce que la «parenthèse» paraphrase ainsi dans le «Salon» de 1771:

«(-- Sans âme, sans chaleur; expression froide et dure; --- Il n'y a là ni père, ni mère, ni enfants; -- Buste du roi sur un poêle de faïence. Couleur grise du fond.)» (Monnet, n° 171, p. 518-519).

Les remarques que l'auteur des «parenthèses» a transcrites à partir des jugements de la «Lettre de Raphael» sur Hallé et Belle, sont citées par ailleurs.¹

Dans le «texte» du «Salon» de 1771, Hallé et Belle donnent, en revanche, matière à des propos plus favorables – en dépit, çà et là, de quelques réserves prudentes (p. 466 et suiv. et p. 475 et suiv.). Le n° 171 de Monnet n'est pas du tout traité par l'auteur du «texte».

Nous trouvons une analogie incontestable entre les «Salons» de Diderot et les appréciations sévères de l'auteur des «parenthèses» et celles que Jossan émet sur Belle et Hallé.² Monnet aussi est jugé défavorablement par Diderot. (X., p. 410; XI., p. 297-298 et XII., p. 55).

¹ Sur Hallé: p. 467-468 cf. Let. p. 14. – Ces passages sont cités au paragraphe relatif au vocabulaire et aux tournures métaphoriques. (Voir ici, p. 100-1 et 102-03).
Sur Belle: p. 476-477 cf. Let. p. 24-25. – Ces jugements sont cités au paragraphe relatif à la syntaxe. (Voir ici, p. 105-07).

² Voir ici p. 26 et 30-31.

Commentant «Le Portrait de M. Le Marquis de l'Hopital» de Duplessis, l'auteur de la «parenthèse» note:

«(Ressemblance, expression, caractère, vérité, sans regarder les passants.)» (p. 525).

Il ne s'agit encore une fois ni plus ni moins que d'une transposition de la «Lettre de Raphael» qui fait dire au n° 22 de Belle sur le n° 208 de Duplessis:

«Voilà une tête frappante de ressemblance, une expression, un caractère, une vérité dans les chairs singulière; eh bien! elle ne nous regarde cependant pas. . .» (Let. p. 24).

Dans le commentaire sur «Gustave, Roi de Suède», portrait de Roslin, la «parenthèse» comporte plusieurs remarques critiques empruntées à la «Lettre de Raphael». ¹ Ces observations concordent avec la critique souvent peu indulgente dont témoigne Diderot à l'égard de Roslin portraitiste. (X., p. 316 et suiv.; XI., p. 155). L'auteur du «*texte*» du «Salon» de 1771 trouve, pour sa part, le portrait du roi de Suède par Roslin si réussi qu'il n'hésite pas à le comparer à ceux bien connus de Rigaud. (p. 483–484).

La peinture des portraits de P. Pasquier est sévèrement jugée dans les «parenthèses»:

«(Le roi n'est pas ressemblant)» (Compte rendu de «Portrait du Roi», n° 127);

«(Ressemblance sans âme)» (Compte rendu de «Portrait de M^{me} la Dauphine», n° 128);

«(Voltaire sans caractère)» (Sur «Portrait de M. de Voltaire», n° 129);

«(Ouvrages pointillés, pointillés, recherchés et froids.)» (Comptes rendus des nos 130–135). (p. 507).

Tous ces brefs commentaires critiques sont pris presque textuellement dans la «Lettre de Raphael»:

«— est-ce de n'avoir pas fait le Roi (*dans le n° 127*) assez ressemblant? — en général vos ouvrages (*les portraits de Pasquier*) — sont pointillés, pointillés, avec beaucoup de recherche; mais ils sont froids: voilà un Portrait de Madame la Dauphine qui n'est pas animé; cette tête de M. de Voltaire n'a pas le caractère du Chantre de Henri IV: —.» (Let., p. 48–49).

¹ p. 484 cf. Let., p. 23. Ces passages sont cités dans le paragraphe sur les figures de rhétorique (Voir ici, p. 104).

Diderot, dans les «Salons», n'est guère mieux disposé à l'égard des portraits de Pasquier. Dans le «Salon» de 1769, par exemple, il affirme que jusqu'à ce jour Pasquier a fait montre «plus de philosophie que de talent». (XI, p. 449). Plus tard, dans le «Salon» de 1781, il ira jusqu'à écrire que la plupart des portraits de Pasquier ne valent rien. (XII, p. 46). Il en va tout autrement de l'auteur du «texte» qui fait l'éloge de Pasquier, à qui il trouve «de la finesse et de la légèreté dans le pinceau, —.» (p. 507).

Dans le commentaire très succinct qu'il consacre au «Portrait en pied de M^{me} la Comtesse du Barry» de Drouais, l'auteur de la «*parenthèse*» reprend presque mot pour mot certaines remarques de la «*Lettre de Raphael*». ¹

De même, il puise dans la «Lettre de Raphael» ces observations sur le «Portrait de M^{me} la Comtesse de Provence» (n° 58) du même Drouais :

«(Bien de tête et de buste; mauvais bras; main dans la poche. —)» (p. 486).

Dans la «*Lettre de Raphael*», en effet, le n° 212 de Duplessis fait remarquer au n° 58 de Drouais :

«— vous avez très-bien réussi pour la tête et le buste — — — mais voilà un bras . . . un bras . . . et cette autre main que vous lui faites mettre dans la poche, n'est pas d'une invention bien brillante et bien relevée. . .» (Let., p. 44).

L'annotation rapide de la «*parenthèse*» sur le «Portrait de M. Jeaurat» par Aubry (n° 226) :

«(Jeaurat, excellent tableau).» (p. 531).

— dérive de la «*Lettre de Raphael*», où le n° 61 de Drouais commente le portrait de Jeaurat par Aubry ainsi :

«Oh! pour celui-là, il a double droit d'être ici, et comme homme du métier, et comme excellent Tableau.» (Let., p. 46-47).

Toute la «*parenthèse*» consacrée aux tableaux de genre à la Watteau de M. B. Olivier (nos 182-187) est inspirée de la «Lettre de Raphael». ²

A propos de «Un Loup percé d'une Lance» (n° 119) de J. B. Huet, l'auteur des «*parenthèses*» émet la critique suivante :

«(Nature outrée; trop de fougue.)» (p. 506)

¹ p. 487 et Let., p. 45. Ces deux passages sont cités dans l'excursus, p. 138.

² p. 521 et Let., p. 36. Passages cités dans l'excursus, p. 125.

– nouveau raccourci tiré de la «Lettre de Raphael», où le n° 152 de Beaufort adresse quelques observations au n° 119 de Huet:

«N° 119. Vous outrez toujours la nature, — — —. C'est dommage qu'avec tant de talens vous ne sçachiez pas mieux vous modérer. . .» (Let., p. 39).

Ayant à juger trois des tableaux de genre de Mademoiselle Vallayer (nos 141, 142 et 145), l'auteur des «parenthèses» se tourne une fois de plus vers la «Lettre de Raphael».

Les trois «parenthèses» sont ainsi libellées:

«(Surprenant)» (n° 141); «(Loué comme plein de vérité, de vie et de grâce).» (n° 142); «(Magie d'imitation.)» (n° 145). (p. 512).

– et toutes trois sont des emprunts au passage suivant de la «Lettre de Raphael»:

«— — — votre N° 142 est de la plus grande vérité, plein de vie et de graces, votre N° 141 est surprenant, ainsi que le 145 et le 149, par la magie que vous avez mis dans vos imitations;» (Let., p. 18).

Dans une «parenthèse» assez substantielle commentant le tableau de genre, «Un Médecin» (n° 72) par Le Prince, on peut lire notamment:

«(— Manque de finesse dans l'expression. Figures ressemblantes; même visage à des hommes, à des femmes, à des enfants, à la maîtresse, à la servante; mêmes traits, mêmes yeux.)» (p. 493).

– expressions que l'on retrouve mot pour mot dans la «Lettre de Raphael», où «Un Médecin» de Le Prince suscite les critiques suivantes chez le n° 101 de Louthembourg:

«— il falloit mettre plus de finesse dans votre expression. On dit que je ressemble à toutes mes camarades, mais, ma foi, vos figures sont encore plus ressemblantes; vous avez eu le secret de faire servir le même visage à des hommes, à des femmes, à des enfans, à la maîtresse, à la servante; oui le même visage, les mêmes traits absolument, les mêmes yeux en l'air; — —». (Let., p. 15–16).

Dans ses «Salons», Diderot adresse la même critique aux tableaux de genre de Le Prince, pour le modelé monotone des personnages et l'anonymat des visages. (X, p. 382 et XI., p. 210–211).

Les emprunts de l'auteur des «parenthèses» à la «Lettre de

Raphael» ne sont pas moins nombreux quand il s'agit de juger les paysages et les batailles exposés au Salon. «Une Tempête avec le Naufrage d'un Vaisseau» (n° 40) de Vernet lui inspire un commentaire flatteur au début, mais il s'empresse d'ajouter que le peintre se répète trop souvent dans ses «scènes de naufrage» :

«(— mêmes figures, monotonie d'attitude et de situations. Perdu dans les petits sujets; alors paysages sans âme et sans vérité, arbres sans tons ni nuances.)» (p. 482).

Cette critique de Vernet qui se trouvait alors être le peintre de marines et de paysages le plus adulé et le plus inattaquable, c'est, à peine retouchée, de la plume de Jossan qu'elle provient :

«— Vos figures (*le n° 101 s'adresse au n° 40*) sont presque toujours les mêmes dans vos grands tableaux; c'est une monotonie très-fréquente d'attitudes et de situations; vous vous perdez, quand vous traitez de petits sujets, vos paysages sont sans ame et sans vérité, vos arbres n'ont ni tons, ni nuances, — — —.» (Let., p. 20).

Ces remarques critiques rejoignent le jugement assez négatif que prononce *Diderot*, dans ses derniers «Salons», à l'encontre de Vernet. Déjà dans le «Salon» de 1769, il déplore cet «air de manufacture» qui est en train de s'insinuer dans l'art de Vernet (XI., p. 415). En revanche, le «*texte*» du «Salon» de 1771 loue sans réserve «Une Tempête» du même peintre, qui, y lit-on, s'est presque surpassé (p. 482). La «parenthèse» qui traite du tableau de Vernet, «Une Marine au clair de la Lune» (n° 42), consacre une description détaillée aux effets de lumière de l'œuvre :

«(Frais, vrai; silence de la nuit; reflet, ondulations de la lumière argentées; feu artificiel contrastant avec la lumière de la lune et surtout avec les masses noires du ciel, contraste pittoresque et frappant.)» (p. 483).

— rien que des emprunts à la «*Lettre de Raphael*» :

«— vous avez près de moi votre N° 42, devant lequel je me mettrois à genoux, tant il est frais, tant vous avez su bien imiter le silence de la nuit, le reflet et les ondulations argentées de la lune dans l'eau, tant votre contraste de ce feu allumé dans le coin de votre tableau, avec ces masses noires qui sont opposées dans votre ciel, est pittoresque et frappant;» (Let., p. 20-21).

La «Bataille de Lens» de Casanova est dans la «*parenthèse*» critiquée pour son coloris – nouvel emprunt à la «*Lettre de Raphael*»! –¹, tandis qu'elle inspire chez l'auteur du «*texte*» des réflexions flatteuses, notamment en raison du coloris (p. 490).

Le «Premier des trois Combats de Fribourg» du même donne lieu dans la «*parenthèse*» à quelques remarques négatives qui presque toutes procèdent d'une interprétation tantôt plus libre, tantôt plus textuelle de la critique formulée par Jossan dans la «*Lettre de Raphael*».² Dans le «*texte*», par contre, ce tableau fait l'objet d'un commentaire verbeusement élogieux. (p. 488–489).

Les batailles de Loutherbourg sont aussi réussies que celles de Casanova, et ses paysages meilleurs, prétend l'auteur des «*parenthèses*»:

«(Les batailles de Loutherbourg approchent des siennes et ses paysages valent mieux. Voyez la *Bataille des cuirassiers*. – – –)» (p. 490).

Ces propos sont une transposition du passage de la «*Lettre de Raphael*», où «Une Bataille de Cuirassiers» de Loutherbourg rétorque aux batailles et aux paysages du maître (Casanova):

«– – Elève tant que vous voudrez, mes batailles approchent des vôtres, et mes paysages valent mieux; – – –» (Let., p. 11).

Dans la «*Lettre de Raphael*», le n° 53 de De Machy s'en prend au n° 80 de Robert:

«– – vous imitez peut-être mieux la pierre, le marbre, mais j'entends plus la perspective, ma composition est plus riche . . .» (Let., p. 37).

Ce à quoi le n° 80, vexé, réplique:

«N'allez-vous pas ajouter que vous placez mieux vos figures; voyez comme elles sont collées dans votre N° 57.» (Let., p. 38).

Ces commentaires, l'auteur des «*parenthèses*» les reprend, en leur donnant une portée critique plus générale sur les «Ruines» de De Machy et de Robert:

«(Robert imite mieux la pierre, le marbre que Machy; Machy entend mieux la perspective, est plus riche. Figures collées.)» (Compte rendu des nos 53, 54 et 55 de De Machy – –. p. 486).

¹ XI, p. 490 et Let., p. 12–13. Passages cités dans l'analyse des tournures métaphoriques. Voir ici, p. 102–03.

² XI, p. 489 et Let., p. 11–12. Passages cités dans l'exkursus, p. 122–23.

Les comparaisons entre les »Ruines» de De Machy et celles de Robert ne se trouvent pas dans le «*texte*» du «Salon» de 1771. En revanche, *Diderot* en est coutumier dans ses «Salons». ¹ – Dans la «*Lettre de Raphael*», le n° 80 de Robert coupe la parole au n° 155 de De Wailly par des propos ironiquement flatteurs, en prenant le n° 154 à témoin :

«Ah! s'il (*un escalier*) ressemble à votre modele, ce sera une magnifique chose 154. J'ai cru d'abord que c'étoit notre petite Halle que vous aviez modelée en petit: n'aurez-vous pas l'esprit d'y mettre des Figures Athéniennes, comme vous avez fait à votre dessein de l'escalier de la Comédie Française; plaisante idée de travailler pour Paris et d'habiller les gens à la Grecque.» (Let., p. 38–39).

L'auteur des «*parenthèses*» a cueilli quelques phrases de ce passage pour les subordonner à sa critique du tableau de De Wailly «Modèle d'un Escalier qui doit être exécuté a Mont-Musart» (n° 154) – sans d'ailleurs se soucier du contexte de la «*Lettre de Raphael*». La fausse louange fait place à une attaque directe :

«(Pauvre chose. Figures athéniennes . . . à un escalier de la Comédie française.)» (p. 516).

Sculpture et gravure

Dans les lignes que consacre le «Salon» de 1771 aux sculptures de J. B. d'Huez, il y a deux courtes «*parenthèses*» empruntées à la «*Lettre de Raphael*», et qui sont les suivantes :

«(Bien dessiné.)» (Compte rendu du n° 252);

«(Vénus louée.)» (n° 254). (p. 537).

Ces compliments correspondent exactement à ce que dit la «*Lettre de Raphael*» :

«-- bien dessinés 252 et 256; j'ai entendu louer une Vénus 254, ---.» (Let., p. 55).

Dans la «*Lettre de Raphael*», le n° 231 interroge le n° 229 de Lemoyne, «Une jeune Fille représentant la Crainte» en ces termes :

«-- mais je vous demanderai de quoi a peur votre jeune fille 229? --- il faut que le danger qui la menace ne soit pas bien violent, car elle a la mine riante; --» (Let., p. 52). Critique que l'auteur des «*parenthèses*» reprend à son compte,

¹ Voir par ex. XI., p. 240, 254–256 et 159.

mais en lui adjoignant une remarque brutale, dont on ne trouve pas l'équivalent dans la «Lettre de Raphael»:

«(Peur de rien, peur avec mine riante; absurde.)» (p. 533).

L'auteur du «*texte*», pour sa part, émet une critique infiniment plus mesurée:

«Cette figure est d'une grande légèreté d'ébauchoir; la pose en est aisée et simple; mais je trouve qu'elle exprime plutôt l'admiration ou la surprise que la crainte. — — —.» (p. 533).

Jossan confie au n° 231 de Vassé le soin de juger le n° 240 (trois esquisses aux sujets empruntés à la mythologie grecque) et le n° 241 («Deux Têtes de Femmes») de Pajou:

«— — — ces 3 esquisses N° 240 sont jolies, mais ces deux têtes de femmes 241 ne sont pas trop finies. . .» (Let., p. 54).

Ces annotations de la «Lettre de Raphael», l'auteur des «*parenthèses*» les a également copiées:

«(Esquisses jolies)» (n° 240); «(Pas trop finies)» (n° 241) (L. p. 143, A. p. 534–535).

Analysant l'esquisse de Vassé pour «Le Mausolée du Roi Stanislas», l'auteur des «*parenthèses*» remarque:

«(Composition maigre. Trois figures formant un triangle de mauvais effet.)» (p. 533).

Or, il s'agit là encore d'un emprunt à *Jossan*, puisque ce dernier écrit:

«— — une composition trop maigre: le triangle que forment ces trois figures — — — me semblent faire un mauvais effet;» (p. 52–53).

L'auteur du «*texte*», lui, rend justice à cette œuvre, dont il souligne la composition. (p. 533).

Quant aux *emprunts d'éléments stylistiques* (vocabulaire, tours métaphoriques, figures de rhétorique et syntaxe), ils donnent lieu à une constatation des plus instructives. En effet, certains emprunts des «*parenthèses*» à la «Lettre de Raphael» sont des citations presque textuelles, d'autres des paraphrases plus ou moins librement interprétées. Or, si l'on se penche de plus près sur la question, l'on s'aperçoit que partout où le style de *Jossan* correspond à l'idéal manifeste de l'auteur des «*parenthèses*», les emprunts effectués par ce dernier sont pour ainsi dire du mot à mot. Mais, là où le style de *Jossan* diffère du sien, il s'arrange pour conférer à ses emprunts une forme qui s'adapte au moule général des «*parenthèses*».

Vocabulaire

Nous avons déjà vu que les « parenthèses » du « Salon » de 1771 sont dues à un auteur qui affectionne toutes sortes de termes familiers, clairs et inapprêtés. Chez *Jossan*, nous retrouvons dans plus d'un passage, les mêmes expressions empruntées à la langue de tous les jours, comme l'atteste l'extrait suivant :

« — votre Vierge a l'air de faire la culebutte sur sa chaise ; votre grand Ange Gabriel, long, droit, sec et froid, n'est pas trop solidement assis sur le bord de ce nuage ; vous avez sûrement été chercher au fond de la Vestphalie ces figures Germaniques, quarrées et blaffardes ; » (Let., p. 28).

Rien d'étonnant que, dans ces conditions, l'auteur des « *parenthèses* » y fasse quelques emprunts :

« (Vierge qui culbute sur sa chaise. Ange long, droit, sec et froid. Figures germaniques, carrées et blafardes.) » (p. 485).

Quand l'auteur des « parenthèses » reprend un passage de la « Lettre de Raphael » qui contient des tournures conventionnelles, il se plaît à les remplacer par des expressions plus recherchées. C'est ainsi qu'il substitue au verbe vague « envelopper », dont use *Jossan*, le terme plus précis de « affubler ».

Voici ce qu'on lit dans la « Lettre de Raphael » :

« — mais je n'aime pas qu'il ait mis au bas du tombeau de M. de Brou Garde des Sceaux 235 (*Vassé* : « *Petit Tombeau* »), la tête de ce Magistrat enveloppée dans son énorme perruque, et coëffée par-dessus le marché d'une espece de voile de crêpe, qui donne un ton ridicule à cette tête : — c'est, je crois, mal remplir l'intention du Fondateur, que de faire un tombeau risible. » (Let., p. 53).

Et comparons-y ce qu'écrivit l'auteur des « parenthèses » :

« (Tête de magistrat affublée d'une énorme perruque et coiffée par-dessus d'un voile de crêpe ; ton ridicule à la tête, à faire rire devant un tombeau.) » (p. 534).

Dans les manuscrits de Leningrad et de Vandeuil, on lit « offusquée » (L., p. 141 et V., p. 137) à la place de « affublée ». On ne peut pas dire que le premier de ces deux vocables soit moins précis que l'autre. Quoi qu'il en soit, c'est dans l'édition de Walferdin du « Salon » de 1771 qu'Assézat a pris le mot « affublée ». (op. cit. p. 244).

En plus d'un endroit, la « Lettre de Raphael » renferme des

descriptions plus crues de personnages des diverses œuvres d'art. Dans ces passages, Jossan ne fait aucun cas des exigences de ses contemporains en matière de «bienséance». Et comme nous l'avons observé plus haut, l'auteur des «parenthèses» ne s'en soucie pas davantage.¹ Il n'est donc pas surprenant qu'il ait souvent recours aux tournures adoptées sans ambages ni pruderie par Jossan dans la «*Lettre de Raphael*». Dans celle-ci, le n° 214 de La Grenée le jeune imagine la critique que les tableaux de Bounieu adresseront à ses «Deux académies» («Un jeune Homme faisant une libation à Bacchus» et «Un Satyre jouant avec un Enfant», n° 216):

«-- vous regardez d'un œil de pitié mon N° 216, vous trouvez l'attitude de mon Satyre vilaine, vous n'aimez point ce croupion pointu; vous trouvez qu'il souffle deux vents contraires dans mon tableau, qui sont opposer les cheveux du Satyre et de l'enfant. Je vous l'abandonne pour peu que cela vous fasse plaisir; convenez au moins que ma libation n'est pas sans mérite, ne hochez pas la tête . . . il lui manque une fesse; mais il a été au siege avec la vieille de Cunegonde, on l'a mangée, ce n'est pas sa faute. . .» (Let. p. 35).

Ce passage audacieux, l'auteur des «parenthèses» le reprend à son compte, mais après y avoir supprimé les remarques laudatives et atténuantes:

«(-- Il manque une fesse au jeune homme qui fait la libation à Bacchus. Vilaine attitude du satyre, croupion pointu; deux vents contraires, cheveux du satyre poussés d'un côté, ceux de l'enfant de l'autre. ---)» (p. 529-530).

Dans la «*Lettre de Raphael*», le n° 198 de Bounieu critique ainsi «La Métamorphose d'Alphée et d'Aréthuse» (n° 12):

«Quel écart de cuisses vous faites faire à cette pauvre Aréthuse! N° 12. La draperie bleue que vous faites revenir est très-chaste, mais contre nature: ---.» (Let., p. 34).

Propos qui ne s'embarrassent guère de bienséance et que l'on retrouve transcrits dans une «parenthèse»:

«(-- Quel écart de cuisse! --- Draperie mal amenée.)» (p. 472).

Quant à la critique presque scabreuse qui suit, c'est le n° 119 de Huet qui dans la «*Lettre de Raphael*» la formule à l'encontre

¹ Voir ici, p. 45-46.

du n° 177 de Jollain («Jupiter sous la forme de Diane séduit Calisto»):

«— il s'agit que si votre tableau N° 177 étoit exposé dans une autre salle mieux éclairée, on verroit mieux que votre Diane est mal dessinée, que son teton lui tombe sous le coude jusqu'à la ceinture;» (Let., p. 40).

— encore un passage qui a tenté l'auteur des «*parenthèses*»:

«(Diane mal dessinée, sein tombant sous le coude jusqu'à la ceinture.)» (p. 520).

Les critiques défavorables, dans la «Lettre de Raphael», sont çà et là enrobées des tournures prudentes qui sont le propre du «texte» du «Salon» de 1771. Mais quand l'auteur des «*parenthèses*» ressort de tels jugements, il prend toujours soin de les amputer d'abord de leurs termes courtois, ce qui non seulement corse la critique mais empêche ces emprunts de détonner avec l'âpreté générale des «*parenthèses*».

Jossan, dans sa «*Lettre de Raphael*», prête au n° 45 de Roslin une critique très mesurée à l'égard de «La Sculpture» (n° 33) de Lépicicé:

«— je suis plus content du N° 33, dont l'expression est plus vraie, le sujet plus heureux, encore desirerois-je une draperie plus agréable à la Sculpture. . .» (Let., p. 27-28).

Or, cette réflexion, une fois privée de son enveloppe courtoise, prend dans la «*parenthèse*» une tournure plus sèche:

«(Expression plus vraie, sujet plus heureux. Mauvaise draperie.)» (p. 481).

Dans d'autres passages de la »Lettre de Raphael», ce sont des remarques élogieuses qui viennent atténuer la portée du ton critique — encore une manière de faire prisée de l'auteur du «texte». De son côté, chaque fois qu'il emprunte de tels passages, l'auteur des «*parenthèses*» a coutume d'en retrancher les termes positifs pour donner plus de force à sa critique. C'est un jugement plutôt défavorable à l'égard de «L'Adoration des Bergers» de Hallé que Jossan assigne aux tableaux de genre (n^{os} 96 et 97) de Loutherbourg, mais le ton en est déférent:

«— pardonnez la liberté de nos réflexions; mais, en rendant toute la justice possible à vos figures qui ont de l'expression — — —, nous ne pouvons nous empêcher de blâmer dans votre adoration un ton de couleur grisâtre, violet-pâle, qui n'est

brin agréable; vos nuages sont collés contre vos anges, — — —.» (Let., p. 14).

Ces réserves, l'auteur des «*parenthèses*» les fait siennes, mais en exclut formes et louanges:

«(Couleur grisâtre, violet pâle; nuages plaqués, comme les anges.)» (p. 468).

Le n° 101 de Louthembourg, dans la «*Lettre de Raphael*», prononce cette critique d'ensemble contre les tableaux de genre (n° 190–197) de Caresme:

«— en général, mon cher Monsieur, vous voudrez bien nous céder le pas; on voit bien que vous voulez prendre notre coloris, — — —. En attendant, étudiez-vous à faire de plus beaux fonds, imitez la nature dans vos arbres, qui ne sont ni feuillés, ni ressemblans, dessinez souvent des animaux, pour que, quand vous en ferez, ils soient plus naturels; ne faites pas des figures si larges à vos femmes, car cela n'est pas agréable, — — —.» (Let., p. 16–17).

Ce commentaire critique, nous le retrouvons sous la plume de l'auteur des «*parenthèses*», mais transposé, car toutes les expressions mesurées ont cédé la place à des termes purement négatifs. Là, l'auteur des «*parenthèses*» s'en prend aux portraits du peintre (n° 196–197):

«(Caresme affecte le coloris de Louthembourg. Mauvais fond, mauvais arbres, mauvais animaux, peu vrais. Femmes à larges figures et déplaisantes.)» (L., p. 119 et A., p. 523).

En revanche, il reproduit plus textuellement les brèves et sèches remarques de la «*Lettre de Raphael*». Que de tels passages soient pris mot à mot se concilie parfaitement avec les jugements généralement concis et entiers des «*parenthèses*», ce qui explique pourquoi l'auteur de ces dernières y recourt. C'est ainsi qu'il reproduit pour ainsi dire à la lettre le jugement expéditif de *Jossan* sur les trois portraits (n° 245, 246 et 247) et «*Une Naïade*» (n° 249) de Caffieri. On lit dans la «*Lettre de Raphael*»:

«N° 245, vos trois têtes sont fort bien; — — — mais votre Naïade 249 ne dit rien;» (Let., p. 54).

Ce qui donne dans la «*parenthèse*»:

«(Ces trois têtes sont fort bien.)» et «(Naïade qui ne dit rien)» (p. 535–536).

A propos du «*Saint Sébastien*» (n° 111) et de l'«*Apollon*

avec le Génie des Arts» (n° 116) de Brenet, *Jossan* fait dire au n° 7 de La Grenée :

« — — — je vois dans votre Tableau N° 111 un ton de couleur gris et blanc, une expression sans chaleur; — — — Vos Génies, votre Apollon (*dans le n° 116*), n'ont ni grâces ni figure; » (Let., p. 29–30).

Cette concision appréciative, c'est quasi mot pour mot qu'on la retrouve dans la «*parenthèse*» :

«(Ton de couleur gris et blanc, sans expression. — — —.)» (Sur le n° 111); (p. 503).

«(Génie, Apollon n'ont ni grâces ni figures.)» (n° 116). (p. 505).

Constructions métaphoriques

Çà et là, *Jossan* introduit dans sa «Lettre» une langue imagée, humoristique, de style oral. L'auteur des «parenthèses» emprunte plusieurs de ces images sans doute parce qu'elles s'assimilent aux métaphores dont il fait lui-même usage.

Jossan prête au «Silène dans sa Grotte» de Hallé un tour imagé aux résonances moqueuses pour définir la manière de Casanova, maître de Louthembourg :

« — — il y a une grande exécution dans ces deux morceaux (*il s'agit des batailles de Casanova*), un très-beau faire; le N° 65 sur-tout mérite des éloges pour la dégradation de lumière, les lointains et les détails infinis. . . — — — votre maître a affecté un *ton de couleur de caramel* et d'un rouge vif qui n'est pas bien; — — —. » (Let., p. 12–13).

«Le Mouton chéri» et «L'Amant curieux» de Louthembourg défendent leur maître en procédant, dans leur critique du «Silène dans sa Grotte», par un langage parlé aux images aussi cocasses :

« — — votre Eglé n'est pas trop bien dessinée, son attitude est guindée; vos ciels, vos arbres, vos eaux, *tout est à l'amidon*, et nous vous conseillons en amis de prendre une de nos chevres pour mettre à la place de la vôtre, qui ne vaut pas grand'chose — — —. » (Let., p. 14).

L'un et l'autre de ces passages sont repris par l'auteur des «*parenthèses*» :

«(— — — Grande exécution; très-beau faire à tout par la dé-

gradation des lumières, les lointains, les détails. *Ton de couleur de caramel, rouge vif qui blesse. — — —.*)» (p. 490).

«(— Églé mal dessinée, attitude guindée. Ciel, arbres, eaux à l'amidon. Mauvaise chèvre.)» (p. 467).

Nous trouvons un dernier exemple d'emprunt de métaphores relevant du langage usuel dans le jugement négatif que porte l'auteur de la «*parenthèse*» sur «Vénus et l'Amour couronné par les Grâces» de Van Loo fils :

«(— Grâce vue par le dos, mauvaise hanche; cerceau au lieu de couronne, empoigné durement et maussagement. *Nuages, pans de murs récrépis.* Amour, physionomie d'ange.)» (p. 478 - 479).

La métaphore ci-dessus provient de la «*Lettre de Raphael*», où le n° 45 de Roslin tance l'œuvre précitée de Van Loo fils en ces termes :

«— — — qu'est-ce que cette hanche que vous avez faite à cette Grace qui a le dos tourné? Quel cerceau vous avez été prendre pour couronner Vénus! comme il est empoigné durement et maussagement par ces trois Graces, qui doivent être si sveltes, si délicates dans tous leurs mouvements — — — elles sont déjà très-mal *sur ces pans de murs récrépis, que vous voulez nous donner pour des nuages*; si votre petit Amour se dégourdit, s'il quitte cette physionomie d'Ange adorateur pour prendre le minois d'un Espiègle, il pourra bien faire une nouvelle infidélité à sa mere; — — —.» (Let., p. 26).¹

Figures de rhétorique

Ainsi que nous l'avons indiqué et qu'il découle de ce qui précède, la «*Lettre de Raphael*» affecte la forme d'une discussion au ton inégal entre les différentes œuvres exposées au Salon. L'auteur des «*parenthèses*» qui puise à pleines brassées dans ce cadre de fiction est par conséquent obligé de passer du discours direct à l'indirect. Cependant, pour garder au dialogue son ton vif et animé, il utilise une partie des figures de rhétorique dont nous avons parlé au chapitre I.² C'est ainsi qu'il transpose en simple interrogation :

¹ Les italiques dans les citations de ce paragraphe sur les «*tours métaphoriques*» sont de nous.

² Voir ici, p. 58-62.

«(Trop noir. Où est le roi?)» (p. 546)
toute la substance du jugement que *Jossan* fait prononcer aux «Offres réciproques» de Wille sur «La Revue de la Maison du Roi au Trou d'Enfer» de Le Bas:

«— Et votre Trou d'enfer 288, qu'en dirons-nous? Voilà qui est bien noir; dites-moi je vous prie, où est le Roi, qui doit être principalement vû dans ce Tableau? . . .» (Let., p. 49-50).
Ailleurs, l'auteur des «*parenthèses*» recourt aux apostrophes fictives à l'adresse des peintres, de Roslin, par exemple:

«(Une conversation? cela vous plaît à dire; ils se montrent et regardent. Tête du roi mal coupée en deux parties: l'une claire, l'autre obscure. Dos de la chaise fait de manière que le prince ne peut être assis. Il ne sait pas mettre plusieurs têtes dans un même cadre avec harmonie. — — — Tout est beau, têtes, étoffes; — — —)» (p. 484).

Cette apostrophe n'est qu'un remaniement du début de la querelle entre «Le Combat de Saint Michel» de Belle et le portrait (n° 45) de Roslin:

«— Vous parlez de conversation entre vos Princes; vous faites bien de nous en avertir, car il me semble que ces trois têtes qui regardent chacune de leur côté ce qui se passe dans la salle, n'ont pas trop l'air de converser ensemble; — — Voilà de belles étoffes, j'en conviens, — — mais la tête du Roi est mal coupée en deux parties égales, l'une claire, l'autre obscure; le dos de la chaise du Prince Charles, est représenté de façon qu'il est impossible que ce Prince soit dessus . . . consultez les fameux Maîtres, et vous apprendrez l'art de faire des Portraits, de mettre plusieurs têtes dans un même cadre, et de leur donner de l'harmonie;» (Let., p. 23).

Nous avons déjà eu l'occasion de noter que l'auteur des «*parenthèses*» — pour donner plus de fantaisie et de clarté à sa critique — s'adresse volontiers aux figures des tableaux comme à des personnes en chair et en os. Et ce procédé, il l'applique notamment dans les passages empruntés à la «Lettre de Raphael», où il désire conserver le caractère vivant du propos de *Jossan* dans son contexte fictif. L'auteur de la «Lettre» prête à «Une sainte Famille» de La Grenée une question qui s'adresse au tableau de Brenet représentant «Vénus»:

«— — — votre Vénus a l'air de sanglotter, dites-moi qu'est-ce

qui la fâche? Est-ce d'être si mal peinte? Qu'est-ce que ces creux qui font un si vilain effet? Cette cuisse droite est-elle correcte? Pourquoi avez-vous été si prodigue de cette mauvaise couleur d'ocre jaune?» (Let., p. 30).

Retravaillé par l'auteur des «*parenthèses*», ce passage donne : «(Vénus qui sanglote, fâchée d'être si mal peinte. Prodige d'ocre, creux qui font un vilain effet, cuisse droite incorrecte.)» (p. 504).

De même, l'auteur des «*parenthèses*» apprécie la demande que dans la «Lettre de Raphael» le n° 136 de Restout fils adresse au n° 111 à propos du n° 4 de La Grenée («Saint Germain») :

«N° 111. Avertissez, je vous prie, l'Evêque du N° 4 de ne point se lever, sans cela il pourroit aller frapper de sa tête contre la corniche de son architecture.» (Let., p. 31).

Il ne la réitère pas sous sa forme d'apostrophe directe, se contentant d'imaginer ce qui adviendrait à l'évêque, s'il venait à se relever :

«(Si l'évêque se lève, il se cassera la tête contre la corniche — — —.)» (p. 468).

Syntaxe

En plusieurs endroits de la «Lettre de Raphael», l'auteur use d'une construction syntaxique orale qui se distingue par de brèves principales suivies de rares subordonnées, sinon par des indépendantes, concises également. Mais on rencontre aussi chez Jossan – et à plus d'une reprise – de longues constructions nanties de tout un réseau de subordonnées. Souvent, dans ces cas-là, la «Lettre de Raphael» n'est pas loin d'égaliser en lourdeur et en maladresse la période du «texte» du «Salon» de 1771. Et si l'auteur des «*parenthèses*» s'inspire de tels passages, il prend le soin préalable de les remanier en fonction de son propre idéal stylistique, souple et familier.

Jossan, dans sa «Lettre», charge le n° 45 (un portrait de Roslin) d'assumer la critique de «Psyché et l'Amour endormi» de Belle :

«– faites-lui un pied qui ne soit pas estropié, et montrez-nous le bas d'une jolie jambe; ne faites pas coucher votre grand Amour dans un aussi vilain lit, réformez ces fleurs de carosse, qui sont peu agréables et qui entêteroient le pauvre

enfant; couchez-le un peu plus à son aise, afin qu'il n'ait pas la crampe; mettez de l'huile dans la lampe de Psyché, pour qu'elle jette une lumière plus pure et plus vraie; et envoyez au garde-meuble de l'Amour ces vilains rideaux rouges et jaunes, qui font un si triste effet . . .» (Let., p. 25).

Jugement qui réapparaît dans une «*parenthèse*», mais bien abrégé et recomposé:

«(— — — Vilain lit. Psyché, pied estropié. Amour mal couché. Fleurs de carrosse. Lampe sans lumière. Triste effet des rideaux rouges et jaunes.)» (p. 477).

Partout dans les «*parenthèses*», les formulations de Jossan sont resserrées. Dans la «Lettre de Raphael», «Silène dans sa Grotte» de Hallé fait aux peintures de Louthembourg les remarques suivantes:

«— — vous cherchez trop à séduire les yeux, et vous sortez quelquefois de la nature.» (Let., p. 13).

Les tableaux de Louthembourg ne ripostent pas à cette attaque, quoique le n° 96 reconnaisse:

«il est vrai que nous (*moi et mon pendant le N° 97*) sommes un peu rouges, — — —.» (Let., p. 13).

Ces réflexions, *l'auteur des «parenthèses»* les combine en leur donnant une concision plus frappante:

«(Rouge. Séduit les yeux et sort de la nature.)» (p. 498).

Fréquemment, *l'auteur des «parenthèses»* synthétise les jugements de Jossan en un style nominal péremptoire:

«(Ce petit bouquet de roses, joli.)» (p. 522) constitue une formule ramassée du jugement que Jossan émet sur «Une vue de Jardin» (n° 190) de Caresme, par le truchement du n° 101 de Louthembourg:

«— — votre petit bouquet de roses du N° 190 est joli;» (Let., p. 16).

Il en est de même de la critique du «Combat de Saint Michel» de Belle, que Jossan place dans la bouche de Roslin par l'entremise de son portrait n° 45:

«— — tâchez de donner ce caractère céleste à votre Archange, essayez d'être correct dans la figure racourcie du Diable;» (Let., p. 24)

et à laquelle *l'auteur des «parenthèses»* prête une forme plus concentrée et tranchée:

«(— Point de noblesse à l'ange. Figure du diable, mauvais raccourci.)» (p. 476).

Il arrive aussi qu'un passage de la «Lettre», qui dans sa forme originale correspondrait parfaitement par son caractère oral et aisé au style de l'auteur des «parenthèses», subisse de ce dernier un remaniement supplémentaire et acquière par un style nominal au débit monotone un rythme saccadé. C'est le cas notamment du jugement que le n° 45 de Roslin émet, dans la «*Lettre de Raphael*», sur le n° 7 («Une sainte Famille» de La Grenée):

«— N° 7. Voilà qui est suave, fini, précieux, d'un dessein correct, et que les grands Maîtres ne désavoueroient pas;» (Let., p. 28).

Cette formule déjà très resserrée, prend sous la plume de l'auteur des «parenthèses» une allure tout à fait lapidaire, elliptique: «(Suave, fini, précieux, dessin correct, digne des grands maîtres. . . — — —.)» (p. 470).

On lit dans la «parenthèse» consacrée aux «Offres réciproques» (n° 296) de Wille:

«(Pas si bien que de coutume, pourtant.)» (p. 546),

remarque incontestablement extraite de la «*Lettre de Raphael*» qui indique:

«— — — vous ne trouvez pas que j'aye aussi bien réussi cette fois-ci (*dans le n° 296*) que de coutume, — — —.» (Let., p. 49).

Le remaniement que l'auteur de la «parenthèse» a imposé à son emprunt est dû à ce que ledit passage doit être subordonné à une polémique contre le «*texte*», où il est dit à propos de la gravure en question:

«Vous connaissez la beauté du burin de M. Wille; que vous dirai-je de plus? c'est connaître la beauté de cette estampe.» (p. 546).

Peu de temps après avoir publié la «Lettre de Raphael», Daudé de Jossan édite un nouvel ouvrage de critique d'art: «*L'Ombre de Raphael*, Ci-devant Peintre de l'Académie de Saint Luc, A son Neveu *Raphael*, Elève des Ecoles Gratuites de Dessin, En Réponse à sa Lettre sur les Peintures, Gravures et Sculptures exposées cette Année au Louvre.» (1771)¹. Jossan traite dans cet écrit de toute une série de peintres sur lesquels il avait passé

¹ Abrégé ci-après en «*L'Ombre*».

rapidement dans sa «Lettre». Il précise en outre nombre de jugements émis dans celle-ci. En somme, on peut considérer «L'Ombre de Raphael» comme un complément de la «Lettre de Raphael». Le contexte fictif y est pratiquement le même, bien que certaines modifications y aient été pratiquées.¹ Ainsi, le vieux Raphaël dont le neveu avait déploré la mort dans la «Lettre de Raphael», (p. 6–7), ressuscite dans «L'Ombre», ou presque, nous verrons comment. Ce Raphaël-là n'est ni plus ni moins que l'auteur de la «Lettre sur les Peintures, Gravures et Sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre; Par M. Raphael, Peintre, de l'Académie de S. Luc, Entrepreneur Général des Enseignes de la Ville, Fauxbourgs et Banlieue de Paris; à M. Jérôme, son Ami, Rapeur de Tabac et Riboteur», parue en 1769. Et dans l'introduction de «L'Ombre», c'est ce Raphaël, admis maintenant à l'Élysée, qui lit avec enthousiasme l'écrit de son neveu, la «Lettre de Raphael» (1771), ouvrage dont il souligne «la finesse et la solidité des jugemens.» («L'Ombre», p. 5). Étrange façon chez Jossan de se tresser indirectement des couronnes! Une fois que Raphaël (l'oncle) a terminé la lecture de la «Lettre de Raphael» (1771), c'est Michel-Ange en personne qui apparaît à son tour, surpris de ne pas voir Raphaël, ce fier buveur, participer aux élyséennes orgies. Ce dernier narre alors avec fierté à Michel-Ange les brillants débuts de son neveu comme critique d'art, sur quoi Michel-Ange lui demande de lire à haute voix l'écrit de ce neveu. Et lui non plus ne peut cacher son ravissement. Il n'est pourtant pas entièrement satisfait de la sévère critique qui se fait jour dans la «Lettre de Raphael». En conséquence, il propose à Raphaël de retourner en sa compagnie sur terre étudier de plus près l'École française, dont lui ont si souvent parlé Mignard et Le Brun. Il va de soi que tout élyséen possède «ce pouvoir merveilleux de voler comme un corbeau»:

« nous voilà par les airs; nous arrivâmes au Salon le 15 Septembre à sept heures trente-sept minutes, le Soleil commençoit à entrer dans l'intérieur et à répandre sur les tableaux un éclat pur et favorable. » («L'Ombre», p. 9).

Y succède un long dialogue entre Raphaël et Michel-Ange sur

¹ «Raphaël», dans ce qui suit, désigne toujours Raphaël l'oncle. Dans «L'Ombre de Raphael», Raphaël ne représente pas le célèbre peintre de la Renaissance, mais un parent éloigné de lui. Le peintre est, lui, appelé «*Raphaël d'Urbin*» (p. 25). Dans cet ouvrage, Raphaël s'écrit tantôt avec le tréma, tantôt sans.

les œuvres présentées au Salon. Tandis que Michel-Ange se montre tour à tour élogieux ou prudemment réprobateur, Raphaël émet des critiques plus acerbes et plus railleuses. Ce dialogue fait pendant aux disputes et aux démêlés des diverses œuvres d'art dans la «Lettre». La remarque conclusive de Raphaël l'ancien dans «L'Ombre» s'adresse à son neveu :

«Ici, mon garçon, finit notre entretien, dont je t'envoie la copie de mot-à-mot.» («L'Ombre», p. 59).

Alors que la «Lettre de Raphael» est dédiée à un ami romain, «L'Ombre de Raphael» est écrite à l'intention du neveu de Raphaël, lui-même auteur de la «Lettre». Ainsi, dans «L'Ombre» comme dans la «Lettre», le cadre fictif est double et fait intervenir une discussion sur les œuvres du Salon, enchâssée dans une lettre personnelle.

Dans huit cas, l'auteur des «parenthèses» a emprunté des passages à «L'Ombre de Raphael». ¹ C'est presque toujours des jugements âpres et moqueurs de Raphaël qu'il s'est, en l'occurrence, inspiré, tout en dédaignant volontiers les panégyriques et les critiques mesurées de Michel-Ange.

Plusieurs observations sur le modelé de Hallé dans son «Adoration des Bergers» (n° 2) sont tirées par l'auteur des «parenthèses» de la «Lettre de Raphael». ² Ce ne sont d'ailleurs pas là les seuls emprunts. On conçoit ainsi que l'auteur des «parenthèses» n'ait pu résister à l'envie – lui qui affectionnait les termes imagés de la langue usuelle – de tirer parti du passage suivant de «L'Ombre» :

«N° 2 . . . Elle est singulièrement coloriée; comme elle est sombre! Cela ne ressemble pas mal aux panneaux d'un carrosse de Médecin, je n'y connois rien. — — — Voilà un bon vieux Berger à genoux sur le devant du tableau, il est parlant; c'est l'expression touchante d'une candeur et d'une vénération rustique. — — —.» («L'Ombre», p. 30–31).

et de le resservir sous une forme remaniée et raccourcie :

«(— — — Triste de couleur comme les panneaux d'un carrosse de médecin. — — — Le berger sur le devant est rustique et bien.)» (p. 468).

¹ Dans l'article cité plus haut, Sez nec mentionne deux des passages empruntés par Diderot à «L'Ombre de Raphael». (op. cit. p. 116).

² Voir ici, p. 100–01.

La critique que l'auteur des « parenthèses » formule à propos du « Saint Germain » de La Grenée (n° 4), ne renferme qu'un emprunt à la « Lettre de Raphael »¹. En revanche, les termes flatteurs qu'on relève sur l'exécution de La Grenée, dans la même « parenthèse » :

« (--- Sa touche est légère et sa couleur très-agréable; ---.) »
(p. 468)

sont transposés de « L'Ombre de Raphael » :

« N° 4 --- dont la touche légère et le coloris brillant avoient fixé ses regards: ---. » (« L'Ombre », p. 16).

« Saint Paul prêchant dans l'Aréopage » (n° 214) de La Grenée le jeune n'est que cité en passant dans la « Lettre de Raphael » (Let., p. 22 et 35), mais dans « L'Ombre de Raphael » Jossan se penche de plus près sur cette œuvre religieuse et place dans la bouche de Raphaël des propos destinés à Michel-Ange :

« Ma foi --- j'ai cru que c'étoit un Martyr cité devant le Tribunal d'un Proconsul, car rien de tout cela ne ressemble à l'Aréopage; ---. » (« L'Ombre », p. 14).

Ce préambule, l'auteur des « parenthèses » l'insère, après l'avoir nettement repris, dans son commentaire critique sur le tableau de La Grenée le jeune :

« (--- Tableau de martyr; rien qui désigne le sujet. Où est l'aréopage? non peint; ---.) » (p. 528).

Jugeant « Psyché et l'Amour endormi » de Belle (n° 23), l'auteur des « parenthèses » procède à un nouvel emprunt dans « L'Ombre de Raphael », tout en reproduisant par dessus le marché plusieurs observations de la « Lettre de Raphael »² En tout cas, l'expression :

« (--- Le fils de Vénus sur un lit de sultane. ---.) » (p. 477)

est bien originaire de « L'Ombre de Raphael », où on lit en effet :

« --- Quelle idée! quel violement du costume de placer le fils de Vénus dans le lit d'une Sultane, ---!) » (« L'Ombre », p. 20).

Dans « L'Ombre de Raphael », Michel-Ange traite presque en termes dithyrambiques du tableau de Beaufort : « Brutus, Lucrétius, Père de Lucrèce, et Collatinus, son Mari, jurent sur le Poignard dont elle s'est tuée de venger sa mort et de chasser les Tarquins de Rome ». Raphaël prête une oreille complaisante à

¹ Voir ici, p. 105.

² Voir ici, p. 105-06.

ce «beau panégyrique», mais ose néanmoins, après coup, quelque objection:

«— j'osai cependant lui représenter que le bras du père (*Lucretius*), qui est entre Brutus et Collatin, me paroissoit un peu estropié et s'avançoit mal; — — — C'est un défaut, je l'avoue, ce bras cependant est aisé à redresser, c'est une bagatelle, — — —.» («L'Ombre». p. 13).

L'auteur des «parenthèses» renouvelle ce jugement, mais substitue aux termes apaisants dont se sert Raphaël pour atténuer ses objections, une critique impitoyable et presque inconvenante:

«(O la vilaine *Lucrece*! meilleure à tuer qu'à violer. Ce n'est pas dessus, c'est dessous le poignard qu'ils jurent. — — — bras de *Lucretius* estropié.)» (p. 516).

«Une Descente de Croix» de Martin ne donne lieu qu'à un commentaire des plus succincts dans la «Lettre de Raphael» (Let., p. 41). Dans «L'Ombre de Raphael», elle fait l'objet d'une analyse plus substantielle. Raphaël dit en effet de ce tableau:

«Arrête! voilà une descente de Croix qui me paroît bonne, n° 221; le corps de l'Homme-Dieu, quoiqu'un peu court, a l'air bien roide et bien mort; — — —.» («L'Ombre», p. 38-39).

Réitérant l'observation défavorable qui se fait jour dans la deuxième partie de cette citation, l'auteur des «parenthèses» se contente de remplacer l'adjectif «court» par «étroit». En revanche, il élimine les termes positifs du début, pour y substituer un commentaire tout à fait neutre:

«(Empalé patient dans son supplice; corps du Christ un peu étroit. — — —.)» (p. 530).

L'examen très approfondi que l'auteur des «parenthèses» consacre à «La Présentation au Temple au Moment où Siméon prononce le *Nunc Dimitis*» de Restout fils comporte un seul et petit emprunt à «L'Ombre de Raphael», dans laquelle Michel-Ange blâme le modelé de Restout fils pour le personnage de Siméon:

«— — — Siméon, dont le corps plafonne mal-à-propos, n'est pas en équilibre, il va tomber sur les degrés: — — —.» («L'Ombre», p. 23).

Et ce passage, nous le retrouvons quasi-inchangé sous la plume de l'auteur des «parenthèses»:

«(— — — son corps (*celui de Siméon*) plafonne et n'est pas en équilibre, il va tomber sur les degrés. — — —.)» (p. 510).

Environ la moitié de la « parenthèse » qui traite de « Gustave, Roi de Suède, dans son Cabinet d'Etude, s'entretenant sur des Plans de Fortifications avec les Princes Charles et Adolphe, ses Frères » (n° 45) provient de la « Lettre de Raphael ». ¹ Mais on y trouve également une allusion à « L'Ombre » dans ce passage curieux :

« (— — — Ils (*le roi et les princes*) ont tous l'air d'avoir entendu quelque bruit subit qui a attiré leur attention et suspendu leur entretien; ils sont ébahis. — — —.) » (p. 484).

Dans « L'Ombre », en effet, Michel-Ange reproche à Raphaël d'avoir parlé trop fort, et ainsi troublé les princes qui tournent leur regard vers le spectateur :

« — Oh bien! puisqu'ils étudient, laisse-les donc; car depuis que tu as parlé si haut, les deux Princes cadets te regardent et le Roi a la mine de leur dire: *Messieurs, si vous ne voulez pas être plus attentifs et regarder pour moi les lignes que je vous montre, il vaut autant lever la séance et nous en aller!* » (« L'Ombre », p. 27-28).

Le bruit auquel l'auteur des « parenthèses » fait allusion est certainement celui que l'on a accusé Raphaël d'avoir commis dans « L'Ombre de Raphael » avec « sa voix de Stentor ». (« L'Ombre », p. 27).

Dans le numéro d'octobre 1771 de la « Correspondance littéraire », Diderot n'analyse pas seulement la « Lettre de Raphael », mais aussi « L'Ombre de Raphael ». Il écrit notamment à propos du second ouvrage : « Raphaël conserve assez bien son ton grivois; mais il était plus difficile de donner du caractère à Michel-Ange et de le faire parler: aussi l'auteur s'en est-il médiocrement tiré. » (T., t. 9, p. 377). Diderot souligne encore le courage dont fait preuve Jossan en critiquant les œuvres du Salon et son art à se gausser des craintes qu'éprouvent les artistes devant pareille critique. (T., t. 9, p. 377). L'auteur des « parenthèses », comme nous venons de le voir, préfère les remarques négatives et moqueuses de Raphaël aux réflexions plus flatteuses et toujours courtoises de Michel-Ange. Or, Diderot, pour sa part, met précisément en relief, dans son compte rendu de « L'Ombre de Raphael », les côtés qui dans cet écrit ont tenté l'auteur des « parenthèses ».

¹ Voir ici p. 104.

Excursus: Jossan est-il l'auteur des « parenthèses » du « Salon » de 1771 ?

Puisque maintenant il est établi qu'environ la moitié du contenu des « parenthèses » du « Salon » de 1771 émane de la « Lettre de Raphael » et de « L'Ombre de Raphael », on peut envisager que le reste des « parenthèses » soit aussi dû à Jossan. Ce dernier – et non Diderot – serait-il donc l'auteur légitime des « parenthèses » ?

Une étude comparative portant à la fois sur les jugements et sur le style mis en œuvre, d'un côté dans les passages entre parenthèses qui ne comportent pas d'emprunts à la « Lettre » ni à « L'Ombre », de l'autre côté dans les parties de ces deux écrits que l'on ne retrouve pas dans les « parenthèses », devrait nous permettre de confirmer ou d'infirmer cette hypothèse.

En 11 endroits différents, les « parenthèses » renferment certains termes et expressions qui semblent apparemment provenir de la « Lettre » ou de « L'Ombre ». Mais l'auteur des « parenthèses » les place dans des contextes si radicalement éloignés des contextes originaux (qu'ils soient de la « Lettre » ou de « L'Ombre »), que la théorie selon laquelle l'auteur des « parenthèses » se serait, dans ces 11 cas-là, inspiré directement des écrits de Jossan devient proprement indéfendable. Néanmoins, ces 11 passages que nous avons volontairement écartés de notre précédente analyse parce qu'ils nous semblaient trop sujets à caution en tant qu'emprunts, peuvent présenter un intérêt dans l'étude comparative que nous allons entreprendre à présent: celui de servir à réfuter la thèse de ceux qui verraient en Jossan l'auteur des parties de « parenthèses » où n'apparaît pas d'emprunt à la « Lettre » ni à « L'Ombre ».

Nous découvrons, dans plusieurs des passages entre parenthèses qui ne font pas d'emprunt aux deux écrits de Jossan de 1771, une formelle *opposition de jugements* entre l'auteur des « parenthèses » et Jossan, et dans ces parties, ce sont les appréciations de l'auteur des « parenthèses » – et non celles de Jossan – qui s'inscrivent dans la ligne du Diderot des « Salons » authentiques.

Le jugement porté sur « Mars et Vénus, Allégorie sur la Paix » (n° 11) de La Grenée est dans la « Lettre de Raphael » confié à l'allégorie (n° 198) de Bounieu :

« – votre idée de l'Allégorie de la Paix, N° 11, est délicieuse,

— — — N'y eût-il pas eu moyen de trouver un Mars plus agréable pour cette jolie Venus?» (Let., p. 33–34).

Cette appréciation est réitérée dans «L'Ombre de Raphael», où elle est mise dans la bouche de Michel-Ange et de Raphaël («L'Ombre», p. 34–35). Quant à l'auteur des «parenthèses», il formule une critique bien plus négative de ce tableau allégorique:

«(Vénus, cela! c'est une jolie catin. Cela un Mars! c'est un beau Savoyard. Et puis, que dit-il? que fait-il? que regarde-t-il? ce n'est ni sa compagne ni les pigeons. Beau insignifiant.)» (p. 472).

— jugement qui contraste fortement avec l'appréciation de Jossan, mais qui par ailleurs paraphrase, ou peu s'en faut, les réflexions de Diderot sur la peinture d'histoire galante de La Grenée.¹

Dans «L'Ombre de Raphael», Michel-Ange laisse éclater son enthousiasme pour la toile de La Grenée, «Loth enivré par ses Filles» (n° 9):

«... le visage, l'air, la taille et l'habillement de la fille de Loth est à ravir, N° 9: —.» («L'Ombre», p. 47).

Raphaël n'a rien à objecter à cette déclaration flatteuse, franche et nette. La «Lettre de Raphael», elle, ne fait pas mention de cette œuvre, et l'auteur des «parenthèses», pour sa part, n'est rien moins que satisfait du n° 9.² Il trouve que le modelé des filles de Loth ne mérite nul compliment, bien au contraire:

«(— — — Filles de Loth, filles sans expression. — — —)» (p. 470).

Cette remarque et ce qui y fait suite:

«— — Nul désir ni dans le père, ni dans les enfants; on ne sait d'où est venue la corruption. Lemoyne s'en est tiré bien autrement; il en a fait un morceau plein de volupté: l'une baise les mains de son père; l'autre a une cuisse passée sous la sienne; — — —)» (p. 470)

— forment un prolongement aux réflexions négatives de Diderot sur les tableaux d'histoire empreints d'érotisme de La Grenée. Ainsi, dans le «Salon» de 1767, il ne dissimule pas sa réprobation devant «Le Chaste Joseph». Il estime, en effet, que le peintre a fait de Joseph un «sot» dénué de passion et représenté Madame Putiphar également:

¹ Voir ici, p. 55.

² Dans l'édition d'Assézat, cette œuvre reçoit par erreur le n° 8 au lieu du n° 9. Inversement, «Une Baigneuse» de La Grenée est désignée par le n° 9 au lieu du 8.

«— — — sans passion, sans chaleur d'âme, sans feu dans ses regards, sans désir sur ses lèvres;» (XI., p. 53).

L'auteur des «parenthèses» recopie des passages entiers du commentaire que dans «L'Ombre de Raphael» Jossan consacre à «Saint Paul Prêchant dans l'Aréopage».¹ Toutefois, il prend soin d'en exclure la précision suivante:

«Cependant voilà au bas du Tribunal de bonnes têtes, ces vieillards ont de l'expression. . .» («L'Ombre», p. 15).

— car son avis est tout autre:

«(— Mauvais tableau, sans expression, sans ombre de génie; quelques grosses têtes de Juifs plutôt que de philosophes et qu'on voit partout.)» (p. 528).

Ces «grosses têtes» qui n'ont pas l'heur de plaire à l'auteur des «parenthèses», ce sont les «bonnes têtes» vantées par Raphaël.

Il arrive en outre à l'auteur des «parenthèses» de substituer des expressions imagées et railleuses aux réflexions de Raphaël qu'il n'estime pas assez fortes et tranchées dans la critique. Et ces tournures n'ont leurs équivalentes que chez Diderot, quand celui-ci juge les nombreux peintres d'histoire contemporains qui n'ont pas de talent.² De tels parallèles ne s'appliquent pas à La Grenée le jeune, car cet artiste apparaît pour la première fois dans le «Salon» de 1771, et ce n'est que dans le «Salon» de 1781 que Diderot le caractérisera pour de bon. Les personnages de «La Conversion de Saint Paul» de ce peintre sont en tout cas accusés de former «un paquet brouillé» et toutes les femmes dans «Les Fils de Tarquin» sont qualifiées d'«ignobles». (XII, p. 38). Critiquant les œuvres historico-religieuses de La Grenée le jeune, l'auteur des «parenthèses» se sert pratiquement des mêmes vocables: Saint Paul est dit ressembler à «un paysan ignoble», tandis que la draperie dans le même tableau évoque un «énorme paquet» (p. 528).

Le jugement sur «Audience donnée à M. le chevalier de Saint-Priest» de Favray (n° 63), Jossan, dans sa «Lettre de Raphael», laisse au tableau le soin de le porter lui-même:

«— — — — il n'est pas admirable pour la composition, mais il est curieux. . .» (Let., p. 42).

¹ Voir ici, p. 110.

² Voir ici, p. 114.

Aucune des autres toiles ne trouve à redire de ce modeste compliment, et dans «L'Ombre» cette œuvre n'est même pas mentionnée. Quant à l'auteur des «parenthèses», il se borne à l'exécuter d'un sommaire:

«(Mauvaise composition.)» (p. 487).

Ce bref commentaire ne peut guère être une paraphrase de «il n'est pas admirable pour la composition» – surtout du fait que dans la «parenthèse» on ne retrouve pas l'élément positif, même voilé, de la «Lettre». – En ce qui concerne l'analyse et l'appréciation des peintures historiques et religieuses de Restout le fils, les «parenthèses» ne contiennent qu'un emprunt à «L'Ombre de Raphael»,¹ celui-ci figurant dans le commentaire sur «La Présentation au Temple». Cependant, les passages de la «parenthèse» qui avoisinent cet emprunt comportent nombre de remarques aux antipodes de celles que formule Michel-Ange dans «L'Ombre de Raphael». C'est ainsi qu'aux éloges de Michel-Ange:

«-- La tête du vieillard est admirable et son expression ravissante: on voit que toute son ame est dans ses yeux et dans son action, elle semble être prête à prendre son essor vers les tabernacles éternels. . .» («L'Ombre», p. 22).

– la «parenthèse» oppose:

«(-- L'enthousiasme de Siméon est sans noblesse, ou plutôt il n'y en a point; la tête est d'un homme qui prie; --)» (p. 510).

Dans la «Lettre de Raphael», la figure de Siméon est passée sous silence. Il saute également aux yeux que le texte de la «parenthèse» qui encadre l'emprunt que nous venons d'indiquer contient dans presque chaque phrase des tours et des expressions propres à Diderot. Les comparaisons où il est question de «sacs à charbon» ou de «papier» abondent dans les «Salons» authentiques.² Quant à la méthode qui consiste à tourner en ridicule les personnages mal rendus:

«(-- Dans le ciel, c'est un grand ange bien allongé, bien sec; --- allongez-lui les mamelles, mettez-lui une torche à la main et ce sera la Discorde. ---.)» (p. 510)

– Diderot y fait aussi fréquemment appel dans ses «Salons»,

¹ Voir ici, p. 111.

² Voir ici, p. 54.

comme lorsqu'il écrit d'Ulysse du tableau de La Grenée «Retour d'Ulysse»:

«Mettez-lui une coquille à la main, et jetez-lui une peau de mouton sur les épaules; et vous aurez un saint Jean prêt à baptiser le Christ.» (XI, p. 63).

La paternelle réprimande, sous forme d'interrogation, de l'auteur des «parenthèses» à Restout fils:

«(--- Monsieur Restout, est-ce que l'ombre noircit? ---.)» (p. 510)

– a également sa réplique dans les «Salons»:

«Ah! monsieur Restout, que dirait votre père s'il revenait au monde et qu'il vît cela? ---.» (XI, p. 301–302).

Ni les comparaisons de ce genre, ni le procédé qui consiste à tourner des figures picturales en dérision, pas plus que l'apostrophe directe aux peintres – traits bien caractéristiques des «parenthèses» et des «Salons» authentiques –, rien de tout cela n'apparaît dans les deux écrits de Jossan de 1771.

Dans la «Lettre de Raphael», les élégants tableaux d'histoire de La Grenée le jeune sont sévèrement jugés par le n°198 de Bounieu, «La Peinture, La Sculpture et La Gravure», mais se vengent en attaquant vivement les peintures d'histoire et les allégories de Bounieu:

«C'est bien vrai ce que vous dites là N° 198; mais la vôtre doit être furieuse, si on y met vos dessus-de-porte comme ils le méritent; c'est sûrement quelqu'un de vos élèves qui aura barbouillé cela, car il n'est pas possible qu'on fasse des figures, des génies, des draperies dans ce goût-là; --- ces cinq N^{os} 198, 199, 200, 201, 202 au feu, ---.» (Let., p. 34–35).

Aux n^{os} 198 et 199, l'auteur des «parenthèses» adresse ces brèves remarques critiques:

«(Dessus de porte barbouillés.)» (p. 524).

Quant au n° 200, il fait l'objet d'un commentaire sans recours:

«(Au feu! sans harmonie.)» (p. 524).

Il est possible que l'auteur des «parenthèses» ait emprunté «dessus de porte» et «barbouillés» à la «Lettre de Raphael»; en tout cas, il a réuni ces deux termes d'une façon qui leur donne une portée nouvelle et marquante. Il se peut également qu'il ait emprunté l'expression «au feu», mais, dans ce cas, il n'a pas

trouvé le jugement défavorable de Jossan suffisamment motivé et a pour cette raison ajouté «sans harmonie». Jossan n'a pas justifié davantage sa critique du n° 201, comme il aurait pu le faire en s'appuyant sur l'exécution du motif et le modelé manqués. L'auteur des «parenthèses» a remédié à cette défection par une courte analyse critique :

«(Neptune à tête de Faune. Amphitrite enfumée, à bras plats, à chairs molles, comme si elles avaient été macérées dans l'eau de mer. Enfant qui présente je ne sais quoi. Composition insignifiante.)» (p. 524).

Dans son commentaire sur les œuvres de Brenet, l'auteur des «parenthèses» introduit plusieurs jugements de la «Lettre de Raphael»¹. Dans ce dernier ouvrage, le compte rendu consacré à «Diane» se résume à une question unique, adressée au tableau lui-même :

«Pourquoi votre Diane a-t-elle un bras si mal dessiné?» (Let., p. 30).

L'auteur des «parenthèses» s'est peut-être inspiré de cette phrase. Il a en tout cas senti que la critique qu'elle impliquait n'était pas suffisante et l'a par conséquent suppléée par un jugement extrêmement sévère de l'exécution et du modelé :

«(Détestable, froid, monotone, sans effet, offusqué de vapeurs. Tableau mauvais sur le chevalet, effacé par le temps et pas assez effacé par le temps, chairs peintes avec du fromage mou, un bras de Diane mal dessiné, — —.)» (p. 505).

«Diane» ne donne lieu à aucun commentaire dans «L'Ombre de Raphael». Critiquant le «Saint Sébastien» de Brenet, l'auteur des «parenthèses» ajoute à ses remarques quelques phrases empruntées à la «Lettre de Raphael».² Il est possible que le passage suivant, inclus dans la «parenthèse» consacrée au tableau de Brenet :

«(— C'est une ébauche pour la couleur. — —.)» (p. 503) — provienne de «L'Ombre de Raphael», où l'œuvre représentant le martyr est notamment jugée par Michel-Ange en ces termes :

«— ce pinceau n'est ni ferme ni moëlleux, cela n'a la mine que d'un dessin ou d'une esquisse à la première couche; — —.)» («L'Ombre», p. 20).

¹ Voir ici, p. 101-02 et 104-05.

² Voir ici, p. 102.

Ces observations critiques succèdent dans «L'Ombre» à un commentaire relativement élogieux qui s'applique au personnage même de Saint Sébastien :

«-- le corps du Saint n'est pas mal ici, et la pâleur de la mort est passablement imitée, ---.» («L'Ombre», p. 19-20).

Cette appréciation formulée dans «L'Ombre de Raphael» sur «Saint Sébastien» constitue en fait un supplément à l'analyse de la «Lettre», où la figure même du martyr ne donne lieu à aucun commentaire. (Let., p. 29-30).

Les propos favorables de Michel-Ange ne sont nullement partagés par l'auteur des «parenthèses» :

«(- Cachez le Saint, et je vous défie de deviner l'action de cette femme. ---)» (p. 503).

L'auteur des «parenthèses» use ici d'un procédé («Cachez . . .») que Jossan n'emploie jamais dans ses deux écrits de 1771, mais qui est fréquent dans les «Salons» de Diderot. C'est ainsi qu'on lit dans le «Salon» de 1767 à propos du «Massacre des Innocents» d'Olivier :

«Cachez la tête de la femme, et découvrez celle du soldat, vous ne verrez plus à celle-ci que la douleur et la résignation immobile d'un malade entre les mains d'un oculiste qui lui fait une opération chirurgicale.» (XI, p. 323).

La «parenthèse» consacrée au tableau de Roslin, «Gustave, Roi de Suède, dans son Cabinet d'Étude, s'entretenant sur des Plans de Fortifications avec les Princes Charles et Adolphe, ses Frères» contient quelques emprunts à la «Lettre de Raphael» et une allusion seulement à «L'Ombre de Raphael».¹ Mais rien que les passages qui dans cette «parenthèse» enchaînent les emprunts aux deux écrits de Jossan, comportent expressions et tournures propres à Diderot lorsqu'il fait la critique du portraitiste suédois. Par exemple, l'auteur des «parenthèses» trouve «ridicule» le maintien des personnages dans le portrait de Roslin (p. 484). Or, ce qualificatif, c'est celui que Diderot, dans le «Salon» de 1761, appliquait au groupe de personnages lourdement emperruqués du tableau de Roslin, «Le Roi reçu à l'Hôtel de ville de Paris». (X., p. 135). Seul «l'artiste du plus grand génie» est capable de traduire heureusement un sujet aussi compliqué que le roi de Suède et les princes, soutient l'auteur des «parenthèses» (p. 484). Or, Roslin ne possède pas un tel génie (p. 484). De même, Diderot

¹ Voir ici, p. 104 et p. 112.

estime, toujours dans le «Salon» de 1761, que c'est une rude tâche que de peindre le roi de France reçu à «l'Hôtel de Ville» et que seul un «génie» serait en mesure de l'exécuter. Mais, conclut-il, Roslin n'est pas ce génie. (X., p. 135).

Les tableaux de genre de Mademoiselle Vallayer prétendent, dans la «Lettre de Raphael», que «La petite Laitière» et «La mangeuse de Cerises» de Louthembourg se montrent envieuses des autres peintures, et c'est pourquoi la critique qu'ils émettent est toujours si impitoyable. (Let., p. 17). Les deux scènes de genre de Louthembourg réfutent cette accusation ni plus ni moins qu'en louant sans réserve la peinture de genre de Mademoiselle Vallayer. L'auteur des «parenthèses» fait siens plusieurs de ces éloges,¹ mais, en contre-partie, passe sur les assertions des tableaux de genre de Louthembourg, selon lesquelles l'art de Mademoiselle Vallayer peut soutenir la comparaison avec toutes les autres peintures de genre avoisinantes. (Let., p. 19). L'auteur des «parenthèses» ne peut partager cet engouement et exprime ses réserves au travers d'une appréciation générale des œuvres de genre de Mademoiselle Vallayer :

«(Excellents, vigoureux, harmonieux; ce n'est pas Chardin, pourtant; mais au-dessous de ce maître cela est fort au-dessus d'une femme. Mais si M^{lle} Vallayer en sait jusque-là toute seule, pourquoi est-elle si mesquine ailleurs? Un jour cela se découvrira. — — —.)» (p. 513).

Jossan ne fait preuve, ni dans la «Lettre de Raphael», ni dans «L'Ombre de Raphael», d'un sens quelconque pour le génie coloriste de Chardin. Aux yeux de l'auteur des «parenthèses» — et à ceux de Diderot, également — il est, en revanche, le maître inégalé de la peinture de genre. Dans «L'Ombre de Raphael», on note aussi que Raphaël, d'ordinaire juge intransigeant, s'exprime à l'égard de la peinture de genre de Mademoiselle Vallayer en termes aussi intégralement élogieux que ceux qu'on relevait dans la «Lettre» par le truchement des tableaux de Louthembourg. (p. 41). C'est au Salon de 1771 que Mademoiselle Vallayer fait ses débuts, ce qui explique que Diderot n'est pas en mesure de porter une appréciation d'ensemble sur son art avant le «Salon» de 1781. Or, il y a une analogie frappante entre le jugement noté plus haut, dans la «parenthèse», et celui que Diderot formule sur ce peintre dans son «Salon» de 1781 :

¹ Voir ici, p. 93.

«Composition agréable, mais nul effet; point de parties de masses; manière de faire mesquine; — — — Détails faits avec intelligence et vérité.» (XII., p. 47).

Du point de vue de l'auteur des «parenthèses» et de Diderot, que Mademoiselle Vallayer soit dans la «Lettre de Raphael» comparée à Desportes le neveu (p. 19), ne peut absolument pas passer pour un compliment: ce dernier peintre est voué dans une «parenthèse» du «Salon» de 1771, ainsi que dans les «Salons» authentiques, à une critique frisant la perfidie.¹ Il n'en est pas moins vrai que dans l'esprit de Jossan cette comparaison se veut flatteuse pour Mademoiselle Vallayer, ce qui met bien en lumière l'opposition des jugements que portent respectivement l'auteur des «parenthèses» et Jossan sur Desportes le neveu. Rien d'étonnant donc que celui-ci soit élevé aux nues dans «L'Ombre de Raphael»! Raphaël trouve l'illusion de la vérité si parfaitement rendue par le peintre dans «Une Cuisine» qu'il est tout disposé à se rassasier des mets alléchants proposés en ces lieux. Il note pour conclure:

«— — — M. A. (*c-à-d. Michel-Ange*) se mocqua beaucoup de ma gloutonnerie et loua l'art du Peintre qui avoit trompé ma faim.» («L'Ombre», p. 10–11).

L'auteur des «parenthèses», commentant «Un Médecin» de Le Prince, reproduit les réflexions critiques que Jossan, dans la «Lettre», fait dire aux deux tableaux de genre de Louthembourg à propos de la physionomie du personnage. Mais il fait, par la même occasion, précéder ces remarques d'une annotation laudative, elle-même suivie d'une critique de l'exécution dont on ne trouve pas l'équivalent dans la «Lettre»:

«(Très-joli tableau. La fille couchée, pas assez vigoureuse; tout ce côté flou; il est de deux faires, ce qui présente deux imitations de nature et déplaît. —.)» (p. 493).

Les deux œuvres de Louthembourg font ressortir, dans la «Lettre», un autre tableau de Le Prince, «L'Intérieur d'un Cabaret», au détriment de «Un Médecin». Ainsi, affirme l'une d'elles: «— j'aimerois mieux vos bambochades, votre cabaret.» (Let., p. 16).

Quant à l'opinion de l'auteur des «parenthèses», elle est aux antipodes. Si le «Médecin» est «très-joli», «L'Intérieur d'un Cabaret» est de son côté totalement manqué:

¹ Voir ici, p. 36.

«(Il y a une teinte monotone un peu jaune. Je n'aime ni la suie ni la bile délayée.)» (p. 493).

«L'Ombre de Raphael» omet radicalement «L'Intérieur d'un Cabaret».

La critique que, dans la «Lettre», les deux tableaux de genre de Loutherbourg adressent à «Une Tempête» de Vernet se trouve répétée chez l'auteur des «parenthèses»¹ qui substitue néanmoins une série d'exclamations aux remarques élogieuses de Jossan reconnaissant à Vernet «une réputation brillante et méritée (Let., p. 20):

«(Quel ciel! quelles eaux! quelles roches! quelle profondeur!

Comme cette lumière éclaire ces eaux! — — —.)» (p. 482).

— paraphrase presque textuelle de ce que Diderot dit de l'art de Vernet dans le «Salon» de 1765:

«— Quels effets incroyables de lumière! les beaux ciels! quelles eaux! quelle ordonnance! — — —.» (X., p. 310).

Dans «L'Ombre de Raphael», «Marine avec des baigneuses» de Vernet est l'objet d'une critique fort aimable de la part de Michel-Ange:

«— ces arbres ne sont qu'ébauchés, mais, je te le répète, grand homme, habile maître. . . — — —.» («L'Ombre», p. 43).

Rien de comparable chez l'auteur des «parenthèses», sec et tranchant:

«(Mauvais arbres, à la *Marine avec des baigneuses.*)» (p. 483).

Maintien de la critique et exclusion de toute louange donnent à ce passage un ton autrement catégorique que dans la «L'Ombre». Il n'est cependant pas exclu que cette réflexion péremptoire s'inspire de la réplique de Michel-Ange dans «L'Ombre». — La «Lettre de Raphael» émet sur cette «Marine» un jugement (Let., p. 21) qui correspond point par point à celui de Michel-Ange.

Au tableau de Casanova, «Premier des trois combats de Fribourg» (n° 64), la «Lettre de Raphael» jette par l'intermédiaire de «Une Bataille de Cuirassiers» de Loutherbourg:

«Tenez, je vais vous trancher le mot: je ne suis pas content, M. le 64, de votre Prince de Condé; dites-moi, est-ce là la vivacité et la chaleur, le caractère de tête qu'il falloit donner à votre Héros? Exprime-t-il l'impétuosité avec laquelle le jeune Prince jeta son bâton de commandement, et se préci-

¹ Voir ici, p. 94.

pitant à bas de son cheval, se mit, le sabre à la main, à la tête du Régiment de Conti: et força la victoire à se ranger sous ses drapeaux? . . . Croyez-vous que les vieux Généraux qui se trouverent derriere lui s'amusoient à politiquer et à faire la fine conversation dans un moment aussi chaud, comme le font vos personnages derriere ce Prince? Ne conviendrez-vous pas que vos chevaux sont lourds et massifs, que vos hommes ont le dos trop large? . . . Etes-vous pur et net comme le Vandermeulen, sur les traces duquel vous prétendez marcher? Voit-on bien clairement tous les détails que vous annoncez? Et vos paysages? direz-vous qu'ils ont la vivacité et le coloris de mes camarades? (*c-à-d. les paysages de Louthembourg*) Voyez s'ils sont cruds comme les vôtres? Vos animaux. . . .» (Let., p. 11-12).

Ce long commentaire, nous le retrouvons sous la plume de l'auteur des «parenthèses»,¹ mais librement interprété:

«(On lui reproche de n'avoir pas donné à son héros le caractère impétueux et violent qui convient à un général qui jette son bâton de commandement au milieu des ennemis; de faire ridiculement politiquer des officiers derrière le prince dans un moment aussi chaud. Chevaux lourds et massifs; hommes, dos trop large. N'a ni la pureté, ni la netteté de Van der Meulen. Détails obscurs. Paysages crus; n'ont pas la vivacité et le coloris des paysages de Louthembourg; mais ceux de Louthembourg ne sont-ils pas aussi outrés de couleur rouge et trop chauds?)» (p. 489).

Dans les autres cas précités, l'auteur des «parenthèses» a si bien déguisé ses emprunts à la «Lettre de Raphael» que le lecteur n'éprouve aucun soupçon immédiat. En revanche, pour ce qui touche au passage ci-dessus, le «on» le dévoile et prouve qu'il s'en tient aux vues d'un autre critique d'art, Daudé de Jossan². Cependant, il ne peut entièrement adhérer à ce que dit son modèle et notamment à ses assertions conclusives, que lui remplace dans sa «parenthèse» par une question adressée à la fois à son collègue (qu'il ne nomme pas) et au lecteur:

¹ Cela a déjà été mentionné plus haut (voir p. 95), mais sans citations. C'est seulement ici que nous les indiquons.

² Exemple parallèle: «(Loué comme plein de vérité, de vie et de grâce.)» (p. 512). Compte rendu de «Une jeune Arabe en pied» de M^{lle} Vallayer. (Voir ici, p. 93).

«(— mais ceux de Louthembourg ne sont-ils pas aussi outrés de couleur rouge et trop chauds?)» (p. 489).

Cette question est une synthèse sommaire des propres jugements de l'auteur des «parenthèses» sur les paysages de Louthembourg, puisque notamment il écrit à leur propos:

«(— trop rouges, outrés de couleur. — —)» (p. 500). «(Chaud, mais rouge, — — —.)» (p. 501), (L. 74).

Autrement dit, l'auteur des «parenthèses» ne peut absolument pas souscrire aux louanges que, dans la «Lettre de Raphael», «Une Bataille» de Louthembourg exprime en faveur des paysages du même peintre. Dans la «Lettre» également, le n^o 101 de Louthembourg fait allusion, en s'adressant aux tableaux de genre de Le Prince, à une critique formulée à sa propre rencontre:

«— — On dit que je ressemble à toutes mes camarades,¹ — — — —.)» (Let., p. 16).

Il n'est pas impensable que l'auteur des «parenthèses» ait emprunté cette critique, qui dans la «Lettre de Raphael» forme pour Louthembourg un élément d'autodéfense et lui permet d'amorcer une attaque contre les peintures de genre de Le Prince. Dans la «parenthèse», en revanche, cette remarque fait partie intégrante d'une sévère critique dirigée contre le n^o 101 de Louthembourg: «La petite Laitière» et «La Mangeuse de Cerises»:

«(Mêmes qualités, mêmes défauts. — — — Défaut d'expression, ressemblant à toutes les autres figures du même peintre.)» (p. 500).

Aux deux endroits où l'auteur des «parenthèses» a indéniablement fait appel à l'appréciation de Jossan sur Louthembourg dans la «Lettre», il n'est question que de très brefs commentaires critiques.² C'est ainsi que les quelques remarques négatives prises dans la «Lettre» et portant sur les scènes de genre et les paysages de Louthembourg, il les insère dans des passages fortement critiques de «parenthèses», sans équivalent dans les deux écrits de Jossan. Or, non seulement les réserves, mais aussi les louanges émises sur l'art de Louthembourg par l'auteur des «parenthèses», se situent dans le prolongement et constituent pour ainsi dire une paraphrase de ce que Diderot écrit dans ses «Salons».³

¹ L'expression «mes camarades» désigne les tableaux de genre de Louthembourg.

² Voir ici, p. 106.

³ Voir ici, p. 39.

Dans la «Lettre de Raphael», le n° 181 d'Olivier affirme des propres œuvres de genre (nos 182, 183, 184 et 185) du peintre: «— mais j'espère qu'on rendra aussi justice à mes petits Nos 182, 183, 184 et 185; prévention d'Auteur à part, ils sont aimables, mes figures sont bien groupées, ——.» (Let., p. 36).

Ce jugement est renouvelé, ainsi que nous l'avons vu,¹ par l'auteur des «parenthèses»:

«(Figures aimables, à ce qu'il dit, et bien groupées.)» (p. 521).

Ce «il», dans le contexte du «Salon» de 1771, n'est pas explicite. Qui désigne-t-il en fait? Le peintre lui-même? Si l'on admet l'hypothèse d'un emprunt à la «Lettre», dans ce cas il n'y a plus de doute: «il» désigne le tableau n° 181 d'Olivier tel qu'il apparaît dans le cadre fictif de la «Lettre». C'est certainement à la suite d'une erreur que ce «il» s'est glissé dans la «parenthèse». L'auteur de celle-ci n'a même pas camouflé ce pronom personnel sous un «on» neutre, procédé auquel il avait eu recours en indiquant, dans une «parenthèse» précédente, la provenance extérieure du jugement alors émis. Quoi qu'il en soit, ce lapsus peut s'expliquer par la volonté de l'auteur des «parenthèses» de garder ses distances vis-à-vis de cette appréciation, de ne pas y adhérer en somme, en insinuant que le peintre en personne a la prétention de trouver ses propres œuvres habiles; mais cela sous-entend un «lui-même» derrière «il dit», ou tout autre terme se rapportant sans équivoque à Olivier.

Les «ruines» de Robert et les tableaux d'architecture de De Machy se disputent, dans la «Lettre de Raphael», pour savoir lesquels l'emportent. Dans son commentaire sur De Machy, l'auteur des «parenthèses» reproduit des passages de cette querelle.² En revanche, la grande «parenthèse» consacrée dans le «Salon» de 1771 à «Ruines» de Robert ne fait aucun emprunt aux deux brochures de Jossan. L'auteur des «parenthèses» exhorte, en l'occurrence, Robert à consacrer plus de temps et de soin à son exécution:

«(— Finissez, monsieur Robert; prenez l'habitude de finir, monsieur Robert, ——.» (p. 496).

Diderot, pour sa part, a dans le «Salon» de 1767 adressé de

¹ Voir ici, p. 92.

² Voir ici, p. 95.

pareilles et fréquentes objurgations à Robert. A un endroit, il lui recommande, par exemple :

«Monsieur Robert, soignez vos figures. Faites-en moins, et faites-les mieux.» (XI., p. 228).

Le n° 231 de Vassé exprime, dans la «Lettre de Raphael», sa grande admiration pour «M^{me} la Comtesse d'Egmont» (n° 228) de Lemoyne, en ces termes :

«— je vous dirai, mon cher Recteur, que votre buste N° 228, est très-beau et digne de son charmant original; —.» (Let., p. 52).

Dans «L'Ombre de Raphael» également, ce buste reçoit des éloges («L'Ombre», p. 49). Mais l'auteur des «parenthèses» en juge tout autrement :

«(Ma foi, il est médiocre; peu d'expression, cou sec, massif par bas.)» (p. 532).

Le n° 231 de Vassé, dans la «Lettre», demande aux autres tableaux :

«Est-il vrai qu'il y a une très-bonne figure d'Œdipe détaché par le berger Arcas 268?» (Let., p. 55-56: à propos de «Œdipe détaché par un Berger de l'arbre», n° 268, par Le Comte).

Mais l'œuvre de Vassé n'obtient aucune réponse. Dans «L'Ombre de Raphael», en compensation, la sculpture de Le Comte fait chez Michel-Ange l'objet d'une analyse plus détaillée :

«Ce Berger qui détache Œdipe, N° 268, me fait concevoir de l'Auteur les plus heureuses espérances. Il n'est pas possible d'être plus vrai, plus correct, plus expressif, mieux en scène que tout ce qui est dans ce groupe admirable.» («L'Ombre», p. 51).

Cette œuvre a beau avoir des qualités, «— le sens commun y manque. Tu (*c-à-d. Le Comte*) décroches cet enfant sans le soutenir; ne l'entends-tu pas qui te crie que tu es une bête?», affirme quant à lui l'auteur des «parenthèses» (p. 539-540), se montrant ainsi derechef en désaccord avec Jossan.

Dans la «Lettre de Raphael», «Les offres réciproques» (n° 296) de Wille portent un jugement assez défavorable sur «La Revue de la Maison du Roi» (n° 288) de Le Bas. Cette critique forme repartie aux observations formulées par le n° 287

de Le Bas au n° 296 de Wille.¹ Comme péroration, le n° 296 de Wille demande au critique d'art et graveur C. N. Cochin de bien vouloir juger les œuvres graphiques exposées au Salon. Celui-ci prend la parole et commence ainsi :

«Permettez-moi de vous dire Messieurs, vous avez chacun votre mérite, qui vous a fait une réputation brillante et distinguée; si vous m'en croyez, au lieu de donner l'exemple scandaleux d'une animosité puérile, vous ne chercherez qu'à vous faire valoir les uns les autres; les talens sont freres, ils doivent vivre dans une union parfaite.» (Let., p. 50)¹.

Vient ensuite un bref commentaire flatteur sur quelques unes des gravures exposées (Let., p. 50–51). Le n° 231 de Vassé conteste la conception de la critique artistique telle qu'elle se dégage des propos de Cochin (Let., p. 51–52). En revanche, les jugements positifs de Cochin ne donnent lieu chez lui à aucun commentaire. Il en va de même pour Michel-Ange qui dans «L'Ombre de Raphael» affirme partager les vues de Cochin sur l'art graphique présenté au Salon. («L'Ombre», p. 54–56). Ces œuvres, dans les «parenthèses» du «Salon» de 1771, sont appréciées différemment. Dans l'ensemble, la critique est franchement négative :

«(La sculpture se soutient et la gravure tombe.)» (p. 532).

Quand, à ce propos, l'auteur des «parenthèses» recourt à la «Lettre de Raphael», c'est pour y emprunter deux passages très âpres, les «piques» que se lancent réciproquement les gravures de Wille et de Le Bas.²

Autant dire que l'auteur des «parenthèses» choisit justement les deux seuls jugements négatifs formulés par Jossan sur les œuvres graphiques du Salon.

Les nombreuses oppositions ainsi notées entre, d'une part, les passages de «parenthèses» ne contenant pas d'emprunts indubitables aux deux écrits de Jossan, et d'autre part, les passages de la «Lettre» et de «L'Ombre» correspondants, il semble bien improbable que Jossan soit l'auteur des «parenthèses» dans leur ensemble. De surcroît, l'intervalle de temps entre le moment où paraît la «Lettre», celui où est publiée «L'Ombre» et l'édition du «Salon» de 1771 est assez court. En effet, la «Lettre de Ra-

¹ Wille sollicite l'avis de Cochin, mais la réponse qu'il obtient n'est pas formulée par le graveur lui-même mais par une de ses œuvres. (Let., n° 285, p. 50).

² Voir ici, p. 104 et p. 107.

phael» paraît le 7 septembre (Let., p. 62) et «L'Ombre» peu après.¹ Quant au «Salon», il est permis de croire que sa publication commence (à l'instar des autres «Salons») dans la «Correspondance littéraire» d'octobre, pour se poursuivre les mois suivants.² On peut en déduire que la rédaction des premiers éléments date de septembre–octobre 1771. En tout cas, il paraît impensable que le même critique ait pu dans un laps de temps aussi restreint émettre des jugements si catégoriquement disparates sur les mêmes œuvres artistiques.

Que Daudé de Jossan ne puisse être l'auteur des «parenthèses», c'est ce que démontrent également les passages où les emprunts effectués dans les deux écrits de 1771 de Jossan donnent matière au doute en ce qu'ils se résument à quelques expressions et tournures isolées. Dans les «parenthèses», ces «emprunts» se placent dans un tout autre contexte que celui des deux publications de Jossan. Il semble, à vrai dire, bien peu imaginable qu'un seul et même auteur ait pu émettre des opinions aussi divergentes sur les mêmes artistes.

Pratiquement impossible, en tout cas, d'attribuer à Jossan la «parenthèse» qui attaque ses propres vues sur les paysages de Louthembourg. Pourquoi Jossan prendrait-il soudain le contre-pied de ses allégations?

A cela on pourrait objecter que Jossan a peut-être voulu se faire l'interprète de plusieurs points de vue sur les mêmes œuvres, aux seules fins de dissimuler son identité ou bien encore pour taquiner le lecteur en le déroutant. Pareil jeu de masques n'entre assurément pas dans la manière de Jossan qui se montre critique conséquent, pertinent et objectif, même si chez lui la fantaisie inventive et le ton gouailleux retiennent au premier abord. La conception qu'il a de l'art de son temps s'affirme aussi constante que chez un Diderot ou un Bachaumont, pour ne citer que ces deux-là. C'est cette constance presque surprenante de goût et de jugement qui s'exprime dans les quatre ouvrages consacrés par

¹ Dans «L'Ombre de Raphael», il est spécifié que Raphael et Michel-Ange se rendent au Salon le 15 septembre. («L'Ombre», p. 9), ce qui donne à penser que l'écrit sort peu après cette date.

² C'est ce qui ressort du manuscrit de Stockholm de la «Correspondance» (Vu. 29). Grimm avait coutume de répartir les «Salons» de Diderot dans les divers numéros paraissant entre le 1er et le 15 de chaque mois. Malheureusement, le «Salon» de 1771 ne figure pas dans le manuscrit de Stockholm, pas plus que dans le supplément d'Uppsala.

Jossan à la critique artistique et qui sont successivement: «Lettre sur les Peintures, Gravures et Sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre; Par M. Raphael, Peintre, de l'Académie de S. Luc, Entrepreneur Général des Enseignes de la Ville, Fauxbourgs et Banlieue de Paris; à M. Jérosme, son Ami, Râpeur de Tabac et Riboteur, 7. septembre 1769.» (1769); «Lettre de M. Raphael le jeune, Eleve des Ecoles gratuites de Dessin, Neveu de feu M. Raphael, Peintre de l'Académie de St. Luc, A un de ses Amis, Architecte à Rome.» (1771); «L'Ombre de Raphael Ci-devant Peintre de l'Académie de Saint Luc, A son Neveu Raphael, Elève des Ecoles Gratuites de Dessin.» (1771) et «Éloge des Tableaux exposés au Louvre, le 26 août 1773, suivi de l'entretien d'un Lord avec M. l'abbé A***.» (1773).

Les circonstances qui font que dans la «Lettre de Raphael», comme dans «L'Ombre de Raphael», les œuvres sont jugées au travers de dialogues, nous inclinent à nous demander si les différents interlocuteurs ne représentent justement pas des opinions diversifiées, en sorte que l'opposition se faisant jour entre un des interlocuteurs et l'auteur des «parenthèses» n'exclurait peut-être pas que Jossan soit l'auteur des dites «parenthèses». Or, en se penchant un peu plus sur la question, l'on constate que cette sorte de divergence appréciative ne se fait presque jamais jour dans les deux écrits de Jossan de 1771. Si l'on prend les œuvres d'art dans la «Lettre» et Raphael et Michel-Ange dans «L'Ombre», l'on s'aperçoit que les uns et les autres ne jugent que très rarement le même tableau, la même gravure ou la même sculpture. Le thème du dialogue s'applique-t-il à un seul et même ouvrage, la controverse ne roule que sur quelques détails ou perspectives de moindre importance et aboutit à une réconciliation des deux parties, celle-ci souvent provoquée, dans la «Lettre», par un troisième compère faisant office de médiateur. Dans «L'Ombre de Raphael», Michel-Ange et Raphael ne traitent généralement pas des mêmes œuvres. L'un et l'autre citent souvent la «Lettre de Raphael», la plupart du temps en y adhérant avec enthousiasme, et s'il leur arrive de ne pas être d'accord sur une œuvre ou sur un passage de la «Lettre», ils s'attachent à formuler une appréciation concertée qui les satisfasse tous les deux. Quoi qu'il en soit, on ne trouve pas dans ces deux écrits de Jossan les antagonismes qui se manifestent entre l'auteur des «paren-

thèses» et Jossan, lorsqu'ils sont amenés à juger les œuvres exposées au Salon de 1771. Il est remarquable de constater que les divergences ainsi notées entre les «parenthèses» et les écrits de Jossan s'expriment précisément dans les passages où règne la plus parfaite concordance entre la «Lettre» et «L'Ombre», si bien qu'en fin de compte il est difficile sinon impossible de voir en Jossan l'auteur des «parenthèses».

Que par ailleurs Diderot ait écrit les «parenthèses» où n'apparaît pas d'emprunt aux ouvrages de Jossan, semble être la seule explication plausible des nombreuses ressemblances que nous avons relevées entre les jugements émis dans les «parenthèses» (surtout là où ils s'écartent de ceux de Jossan) et les opinions qui se font concurremment jour dans les «Salons» authentiques.

Si, par une analyse comparative du *style* de l'auteur des «parenthèses», d'un côté, et de Jossan, de l'autre, nous parvenons à dégager, au même degré que dans l'analyse précédente, les différences entre les «parenthèses» et la «Lettre de Raphael», l'hypothèse selon laquelle Jossan serait l'auteur des «parenthèses» ne s'en trouvera que plus infirmée.

Dans l'étude des passages où l'auteur des «parenthèses» avait fait des emprunts à la «Lettre de Raphael» et à «L'Ombre de Raphael», nous avons vu que partout où le style de Jossan correspondait à l'idéal apparent de l'auteur des «parenthèses», les parties reproduites l'étaient textuellement. En revanche, là où le style de Jossan se différenciait de celui de l'auteur des «parenthèses», les passages comportant des emprunts étaient transposés de façon à s'emboîter dans l'ensemble des «parenthèses». Cette constatation porterait à croire que sur le plan de l'art et de l'idéal stylistiques il existe une certaine disparité entre l'auteur des «parenthèses» et Jossan. Cette différence de conception du style s'exprimait déjà dans la manière qu'avait l'auteur des «parenthèses» de transposer, en les remaniant, ses emprunts à Jossan. Or, cela apparaît encore plus nettement dans les passages qui ne révèlent pas d'emprunt à Jossan, que ce soit à la «Lettre» ou à «L'Ombre»,

Remarquons d'emblée que plus d'un passage de ces deux écrits qui n'a pas tenté l'auteur des «parenthèses» renferme des exemples de style tout à fait inconciliables avec l'idéal qui entre en jeu dans les «parenthèses». Les jugements défavorables qu'on

trouve dans les deux ouvrages de Jossan sont souvent enrobés de formules prudentes et courtoises. Si l'auteur des « parenthèses » reprend à son compte un tel jugement, il veille en tout cas à le débarrasser de son enveloppe déférente,¹ observation que l'on peut également faire à propos des passages dans les « parenthèses », où les emprunts à la « Lettre » et à « L'Ombre » sont moins authentiquement vérifiés. On lit, par exemple, dans la « Lettre », au sujet de » Une Expérience Physique d'un Oiseau privé d'air à la Machine Pneumatique » (n° 25) de Van Loo fils :

« — je pardonnerai alors les distractions des personnages de votre expérience de Physique 25, qui ne sont ni les uns ni les autres à ce qu'ils font. . » (Let., 26–27).

Nulle intention chez l'auteur des « parenthèses » de faire preuve de la même mansuétude :

« (*Dormiebat Homerus*. Expérience où aucun des spectateurs n'est à ce qu'il fait. — — —.) » (p. 479).

Il n'est pas sûr que « n'est à ce qu'il fait » ait été emprunté à la « Lettre », mais ce qui est certain — et probant —, c'est que la critique mise en œuvre dans la « parenthèse » est nettement plus sévère que celle dont la « Lettre » se fait l'interprète.

Le commentaire consacré à « Jupiter chez Philémon et Baucis » (n° 139) de Restout fils offre un exemple comparable. La « Lettre » pour sa part rend justice à l'œuvre, mais exprime quelques réserves :

« — — — votre N° 139 mérite des éloges ; mais si vous aviez fait votre Jupiter moins sévère, si vous aviez un peu plus soigné votre Mercure, si vous aviez cherché un meilleur fond de couleurs, peut-être l'eût-on encore plus loué. » (Let., p. 32).

L'auteur des « parenthèses », quant à lui, estime que ce tableau ne mérite rien moins que des éloges et c'est pourquoi il remplace l'introduction favorable de la « Lettre » par une critique acerbe. Il ne reprend que quelques unes des réserves émises par Jossan, et encore sont-elles si fortement remaniées dans le sens négatif, qu'il semble, en l'occurrence, difficile de parler d'emprunt :

« (Faible de couleur, sans harmonie, sans intérêt. Un Mercure ignoble, un Jupiter court du corps avec de mauvais bras d'enfant ; trop sévère ; Mercure croqué ; mauvais fond.) » (p. 511 ; L., p. 96).

¹ Voir ici, p. 100–01.

Cette propension chez l'auteur des « parenthèses » à durcir la critique en évitant toute formule de courtoisie et de prudence est si marquée, si poussée et marque une telle différence avec Jossan dans la manière de juger et de critiquer, qu'il est hautement impensable de considérer Jossan comme l'auteur de cette « parenthèse ».

Lorsqu'il veut caractériser l'aspect formel des œuvres d'art, Jossan recourt à toute une série d'expressions plus amusantes et pittoresques que véritablement pertinentes. Là aussi, l'auteur des « parenthèses » a fait sa provision.¹ Mais il utilise aussi un vocabulaire plus précis et plus objectif, fréquemment celui dont usaient les artistes de l'époque, dans leurs lettres ou dans leurs conférences à l'Académie, par exemple. C'est ainsi qu'on y retrouve les termes et les tournures suivantes :

« grand coloriste » (p. 514); « faux reflets » (p. 471); « figure strapassée » (p. 472); « belle palette » (p. 479); « il y a du pinceau » (p. 530); « sagesse » (à propos de l'exécution ou de la composition – p. 468); « belle académie » (sur les figures – p. 469); « ce côté flou » (sur l'exécution – p. 493); « une retouche totale » (p. 467); « plus d'accord » (sur l'harmonie des couleurs – p. 485); « une grande machine » (sur les tableaux de vastes dimensions – p. 510); « Et puis ces pâtres et ces animaux jetés pêle-mêle font de la confusion; ce n'est pas grouper, c'est brouiller » (p. 501 et L. 74.); « trop de fougue » (sur l'exécution ou la composition – p. 506); « cuisse gonflée » (p. 471).

Ces expressions, on ne les trouve ni dans la « Lettre de Raphael », ni dans « L'Ombre de Raphael ». En revanche, elles abondent dans les « Salons » de Diderot :

« grand coloriste » (X, p. 131); « ces reflets » (X, p. 479); « le strapassé » (XI, p. 339); « cela sent la palette » (X, p. 164); « l'agrément du pinceau » (XII, p. 32); « de la sagesse » (XI, p. 305); « une figure académique d'homme (XI, p. 437); « le portrait de sa famille est flou » (X, p. 174); « retouche, mon ami » (X, p. 176); « plus d'accord » (XII, p. 60); « la grande machine » (XI, p. 306); « Tout le côté droit est brouillé d'un tas de figures jetées pêle-mêle sans effet et sans goût » (X, p. 95); « ni trop de fougue » (XII, p. 132) et « un peu plus gonflées » (X, p. 266).

¹ Voir ici, p. 98.

Préfaçant la «Lettre de Raphael», l'éditeur de l'ouvrage tient l'absence de terminologie technique pour une qualité et trouve les expressions de Jossan «dénudées de cet appareil de mots techniques et scientifiques qui n'éblouissent que les ignorans, — — —.» (Let., p. 3).

Enfin, l'auteur des «parenthèses» fait appel à certaines notions qui dénotent un intérêt certain pour les problèmes esthétiques d'ordre général. Ces idées font totalement défaut dans la «Lettre» comme dans «L'Ombre». L'auteur des «parenthèses» utilise ainsi les termes d'«idéal» et d'«exagération poétique» dans un sens très particulier qui n'a d'équivalent que dans les «Salons» de Diderot.¹

Dans quatre cas, l'auteur des «parenthèses» s'inspire directement du langage imagé et familier mis en œuvre par Jossan dans ses deux écrits de 1771. Dans deux autres cas, il est malaisé de déterminer si l'auteur des «parenthèses», en recourant à des expressions métaphoriques, prend ou non ses sources dans «L'Ombre de Raphael». En effet, Raphaël écrit, dans cet ouvrage, du tableau de Jollain, «L'Entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem»: «Ah oui, ce tableau long et écrasé comme l'enseigne d'un Epicier, dont toutes les couleurs ternes se confondent les unes avec les autres comme les morceaux dans un bloc de marbre de brèche.» («L'Ombre», p. 16).

Et voici la caractérisation qu'en donne l'auteur des «parenthèses»:

«(— Tableau à colporter par les villages et les carrefours des villes dans une boîte. — — — Coloris: un grand morceau de marbre moucheté de couleurs. — — —.)» (p. 520).

Dans le second cas, il s'agit de «La Mort de Cléopâtre», œuvre d'Olivier, ainsi décrite dans «L'Ombre de Raphael»:

«— — — ce corps (*Cléopâtre*) me paroît d'un dessin peu correct, — — —; son Auguste n'a d'autre expression que celle d'un vieux Légionnaire. . .». («L'Ombre», p. 18-19).

L'auteur des «parenthèses» note pour sa part:

«(Mauvais. Cléopâtre mal dessinée; Auguste, expression de soldat.)» (p. 521).

Ces deux doubles commentaires possèdent en commun, non pas les tournures imagées par elles-mêmes, mais les associations qui les ont engendrées. Mais cette ressemblance — toute fortuite

¹ Voir ici, p. 51-52.

peut-être – met en lumière tout ce qui sépare l'auteur des « parenthèses » de Jossan, dans la manière qu'ils ont chacun de former et de placer leurs métaphores. Ce n'est que dans les « parenthèses » que ces termes prennent une forme marquante et occupent dans la phrase une place qui les met immédiatement en relief. Ni la « Lettre », ni « L'Ombre » ne peuvent se prévaloir d'un tel langage direct et imagé. Jossan n'a pas l'art de l'auteur des « parenthèses » à susciter des images et à leur assigner un rôle central, et les images, qui sont une réplique presque parfaite de celles que Diderot emploie fréquemment dans ses « Salons », n'apparaissent que dans les « parenthèses » où l'on ne décèle pas d'emprunt aux deux écrits de Jossan.

Les dialogues auxquels se livrent les tableaux dans la « Lettre de Raphael » sont incorporés dans une lettre du neveu de Raphaël à son ami à Rome. Le neveu de Raphaël s'adresse à son ami, de la même façon que l'auteur des « parenthèses » du « Salon » de 1771 sollicite le lecteur ou les différents artistes, ce qui est souvent le cas. Mais la ligne stylistique de l'un est si différente de la manière de l'autre, qu'il ne peut s'agir d'un seul et même auteur.

Dans la « Lettre », les apostrophes mettent fréquemment en œuvre un réseau presque inextricable de subordonnées, comme l'atteste cet exemple :

« Vous savez que la Parque cruelle l'a (*Raphaël*) enlevé au moment où, ayant senti la supériorité de ses talents, par la comparaison qu'il en avoit faite d'après les ouvrages exposés au dernier Salon, il alloit prendre son essor et nous enrichir d'une collection précieuse de tableaux de tous genres: car vous n'ignorez pas que ce génie universel, excelloit également dans les marines, les paysages, les batailles et l'histoire, témoin sa magnifique enseigne *de la Grace de Dieu* où vous voyez une tempête et un naufrage du plus grand effet; ---. » (Let., p. 6).

Le style de ce passage ne peut guère passer pour une sorte d'individualisme de la réplique. Il ressort du contexte que Raphaël le neveu est un jeune homme galant, qui s'intéresse à l'art et pour qui il n'est pas naturel de s'exprimer en termes ampoulés et protocolaires, surtout pas dans une lettre à un ami intime. Le style de cette longue période dénote une volonté maladroite et

pesante d'imiter la prose classique des gens cultivés d'alors, laquelle était tout imprégnée de sûreté, d'équilibre et de clarté. Jossan s'est certainement proposé d'écrire à la manière de ceux qui possédaient alors la maîtrise du beau langage, mais il n'y est point parvenu.

Dans «L'Ombre de Raphael», le dialogue – cette fois, entre Michel-Ange et Raphaël – est introduit dans une lettre adressée en l'occurrence à Raphaël le neveu. Les apostrophes de Raphaël à l'intention de son neveu sont caractérisées par le même style raide et emprunté, la théorie languissante de subordonnées que l'on relevait déjà dans les apostrophes du neveu à son ami à Rome. Raphaël, dans l'introduction de «L'Ombre», s'adresse à son neveu en ces termes :

«— continue, mon garçon, travaille, ne perds pas de vue les bons modèles que je t'ai laissés, et tâche d'atteindre à ma célébrité: car ils ont beau dire, malgré quelques aspérités dans mes peintures à fresque; malgré mes couleurs trop Vierges, tirant un tant soit peu sur la brique; malgré la taille rachitique et l'écourté des figures de mes Tableaux de chevalet, mes envieux sont obligés d'avouer que rien n'est moins commun que mon style, que ma touche est incontestablement originale, et qu'aucun n'oseroit essayer de ma manière, parce qu'au bout du compte, elle tient moins à l'art qu'à l'essor du génie.» («L'Ombre», p. 5-6).

Ce style de rhétorique, presque redondant, convient mal, on l'avouera, à une lettre destinée à celui qui est familièrement et sans manière appelé «mon garçon». Là encore, l'idéal que vise Jossan, c'est la prose classique et «honnête» de l'époque, mais là non plus il n'est de force à le réaliser: sa prose à lui est trop peu assujettie aux exigences de la discipline classique.

Dans les apostrophes mises en œuvre dans les «parenthèses» du «Salon» de 1771, on découvre une volonté bien déterminée d'imiter le style rapide et fluide du langage parlé, et c'est pour cette raison que les courtes indépendantes prennent le pas sur les subordonnées :

«(— Cela est beau; mais qu'est-ce que cela signifie? Il fallait l'asseoir et la faire rêver. Pourquoi nue? Que dit-elle? Je n'en sais rien, ni La Grenée non plus. —.)» (p. 469).

Les dialogues entre les différentes peintures dans la «Lettre

de Raphael» sont imprégnés d'un certain individualisme de la réplique. C'est ainsi que les œuvres de Cochin usent d'une langue courtoise et de bon aloi tandis que les tableaux de Le Prince, par exemple, ont recours à un langage plus direct et plus commun. La disparité stylistique réside ici plus dans le choix des mots que dans le rythme des propositions.

Ce rythme, chez les tableaux qui s'expriment avec déférence, est presque trop lourd et la construction trop compliquée pour pouvoir s'adapter à un style de conversation vivant, familier, mais cultivé aussi. C'est ainsi que le tableau n° 7 de La Grenée fait preuve de sensibilité et d'urbanité en critiquant le «Saint Sébastien» (n° 111) de Brenet:

«Tableau N° 111 --; une femme qui tire la flèche du corps du Martyr sans éprouver cette horreur, ce saisissement qu'on ressent malgré soi quand on a l'ame sensible, qu'on voit souffrir une douleur violente, et qu'on n'est pas par état accoutumé à couper des bras et des jambes; vous avez, sans doute, oublié l'expression sublime du Tableau du Vandick, qui a peint le même sujet; ---.» (Let., p. 29-30).

Chez les tableaux qui ne font pas montre du même savoir-vivre et dont la manière est plus crue, le rythme syntaxique n'évoque que très peu le langage parlé. Le vocabulaire, en revanche, est on ne peut plus celui de la quotidienneté. Le n° 72 de Le Prince prend résolument à partie une des loquaces peintures de genre de Louthembourg, en lui intimant:

«Mais, taisez-vous donc, petite babillarde. . . Fi, que cela est laid de dire du mal des gens à cause qu'ils ne font plus aussi bien qu'autrefois; vous avez une voix pigrièche qui fait mal aux oreilles; vous allez faire mal à la tête à ma malade.» (Let., p. 15).

Le dialogue, dans «L'Ombre de Raphael», est également marqué d'un certain individualisme de la réplique. Le style de Michel-Ange est pompeux et plein de bonnes manières, mais l'élocution beaucoup trop recherchée et la construction de la période trop tarabiscotée pour pouvoir passer dans le style de la conversation, fût-il élevé:

«-- La tête du vieillard est admirable --; transporté de la joie la plus douce et la plus vive, il adresse au Ciel un Cantique plein de tendresse et de reconnoissance, et personne ne le

seconde, personne ne se joint à lui, personne ne l'écoute; la vieille Anne, dont le caractère de tête est bien Judaïque, a beau faire la maîtresse d'école, et dire à des petites filles qui babillent à ses côtés d'être attentives à la voix du prophète, elles ont l'air de lui répondre qu'elles n'y sont pas plus obligées que tout le reste des personnages qui regardent en bas, sans s'intéresser à l'Ode de Siméon, qui est cependant le principal personnage. — — —.» («L'Ombre», p. 22-23).

La langue de Raphaël, dans ses répliques, est plus naturelle, plus familière. Pourtant, ici, comme dans la «Lettre», cela s'applique davantage au vocabulaire qu'au rythme syntaxique:

«— mon Neveu s'est enthousiasmé de ceux que vous voyez sous les Numéros 285, 286. Je crois que le drille a cherché à faire sa cour; il a eu besoin à coup sûr de sa pataraphe pour quelque chose.» («L'Ombre», p. 54).

Le style dialogué, tortueux et rigide, utilisé par les tableaux courtois de la «Lettre» et le Michel-Ange cultivé et civil de «L'Ombre» n'a pas d'équivalent dans les «parenthèses» du «Salon» de 1771, ni à plus forte raison dans les «Salons» authentiques.

Le langage oral et commun, qui est celui des peintures franches et effrontées de la «Lettre» et du Raphaël taquin et frondeur de «L'Ombre», rappelle à plus d'un égard celui du «Salon» de 1771 et des autres «Salons». Mais contrairement à ce qui se produit avec Jossan, l'effet de style oral des «parenthèses» et des «Salons» de Diderot est obtenu plus par syntaxe et rythme que par vocabulaire et tournures choisies.

On peut lire dans une «parenthèse» du «Salon» de 1771:

«(Mauvais portraits, sans vigueur; ils pourraient ressembler, mais Voiriot peint mal et ne fait pas ressemblant; c'est pis qu'au pont Notre-Dame, — — —.)» (p. 487).

Diderot écrit dans le «Salon» de 1767:

«Mauvais animaux, secs et durs; mauvaises petites figures; mauvaises montagnes, froides et monotones; tableau détestable. Au Pont; chez Tremblin.» (XI, p. 335).

Le style coupé, tout en saccades, qui prédomine dans les «parenthèses» du «Salon» de 1771 et imprègne les «Salons» de Diderot, ne se trouve pour ainsi dire pas dans les deux écrits de Jossan de 1771. Et c'est précisément cet idéal stylistique

– nous l'avons déjà vu –, que l'auteur des « parenthèses » suit pour remanier les jugements empruntés à la « Lettre de Raphael ». Ce réajustement, rien ne peut l'illustrer plus parfaitement que l'exemple suivant, que nous avons déjà mentionné sans le reproduire. Il s'agit du commentaire auquel donne lieu le « Portrait en pied de M^{me} la Comtesse du Barry » de Drouais. Jossan écrit dans la « Lettre » :
 « – j'estime beaucoup votre fond, la vapeur qui sort de cette cassolette est adroitement substituée à ces pans de draperie qu'on avoit coutume de mettre ; votre figure est bien assise, les chairs sont belles, c'est-à-dire, bien imitées ; mais voici un genou droit que je trouve un peu long. . . J'ai cru appercevoir une espèce de ligne immédiatement au-dessous du col, qui sépare la tête d'avec le corps ; il m'a paru que vos fleurs ressembloient plutôt à des fleurs d'Italie qu'à des fleurs naturelles ; » (Let., p. 45).

Sous la plume de l'auteur des « parenthèses », ces phrases sont retravaillées pour donner un style nominal qui fait ressortir les points majeurs de l'analyse :

« (Beau fond ; vapeur de cassolette bien ; figure bien assise ; belles chairs, bien imitées ; genou droit un peu long. Ligne au-dessous du cou qui sépare la tête du corps. Fleurs d'Italie. Trop fait. – – –) » (p. 487).

Le jugement concis que porte l'auteur des « parenthèses » sur « Soleil couchant » (n° 44) de Vernet :

« (– – *Soleil couchant* aussi beau que jamais.) » (p. 483)

– n'est peut-être qu'une version fortement rédigée des propos qu'on relève sur la même œuvre dans la « Lettre » :

« – – votre N° 44 du Soleil couchant est comparable à tout ce que vous avez fait de mieux. » (Let., p. 21).

Qu'il y ait eu là emprunt ou non, la différence entre les deux passages est évidente et tout à l'avantage du style du premier. C'est cette manière que l'on qualifierait actuellement de « télégraphique » qui confère au texte sa sûreté et son élégance d'élocution, par opposition au style uniforme et plat de Jossan.

C'est donc cette différence fondamentale du caractère stylistique des écrits de Jossan, d'une part, et des « parenthèses » du « Salon » de 1771, de l'autre, qui exclut de façon presque certaine que Jossan soit l'auteur commun des uns et des autres. Plus d'un fait semble prouver qu'il ne possède pas cette sûreté de

style et ce sens de la langue qui distingue l'auteur des « parenthèses ».

Nous avons vu que toutes les « parenthèses » qui ne comportent pas d'emprunt à la « Lettre » ou à « L'Ombre » sont précisément caractérisées par les éléments stylistiques et les expressions dont Diderot est coutumier. Il est permis d'en conclure que c'est à ce dernier et non à Jossan que l'on doit les « parenthèses » du « Salon » de 1771.

Notons d'ailleurs que dans le commentaire qu'il consacre à la « Lettre de Raphael », dans la « Correspondance littéraire », Diderot remarque à propos de Jossan :

« On y sent un homme à qui la facilité de dire a manqué. » (T., t. 9, p. 376).

Cette critique de l'élocution de Jossan explique peut-être pourquoi Diderot, s'il est l'auteur des « parenthèses », ne recopie qu'exceptionnellement les jugements de son collègue, mais les ajuste presque toujours à son idéal de style fluide et disert. Mairobert lui-même, prosateur clair et harmonieux, certes, mais pas ce qui s'appelle élégant, est frappé par le manque d'assurance stylistique chez Jossan et, jugeant la « Lettre de Raphael », relève que :

« Le style est simple, l'épigramme y est amenée naturellement, les transitions ne sont pas toujours aussi piquantes et aussi heureuses qu'elles pourroient l'être, —. » (« Mémoires secrets », t. 5, 1780, 19 septembre 1771, p. 319).

3.

Contrairement aux « parenthèses », la majeure partie du « Salon » de 1771, le « texte », n'a pratiquement rien de commun avec la « Lettre de Raphael », pas plus qu'avec toute autre brochure de critique artistique du même genre et au style oral de l'époque.

a) Le « texte » présente plusieurs ressemblances avec la critique épistolaire et de revues, surtout du point de vue des normes appréciatives, en ce que les jugements y sont motivés par l'analyse des aspects formels et souvent purement techniques des œuvres. Par ce trait, l'auteur du « texte » rejoint Diderot et l'auteur des « parenthèses ». Que le « texte » offre également des affinités avec la critique épistolaire et de revues sous *d'autres aspects essentiels*, c'est ce que démontre une analyse plus poussée du représentant

le plus éminent de cette orientation de la critique d'art, *Pidansat de Mairobert*, chargé des comptes rendus artistiques dans les «*Mémoires secrets*». Le compte rendu du «Salon» de 1771 s'y trouve dans «Lettre I, II et III» («*Mémoires secrets*», Londres, 1780, t. 13. Ci-dessous abrégé en *M.c.*).

L'auteur du «texte» et Mairobert ont souvent la même conception de l'art présenté au Salon de 1771 ; ils sont généralement d'accord sur les points où le «texte», dans ses *jugements*, diverge des «parenthèses» (et des «Salons» authentiques). C'est ainsi que l'auteur du «texte» rejoint Mairobert dans ce qu'il pense des nombreux peintres d'histoire de l'époque comme La Grenée, par exemple. Ce peintre fait l'objet de la part de l'un comme de l'autre d'une critique uniformément mesurée (*M.c.* p. 70 et suiv. Voir ici, p. 26 et suiv.). Il en va tout autrement dans les «parenthèses», où tantôt il est porté aux nues, tantôt couvert de railleries. (Voir ici, p. 27 et suiv.). Lorsqu'il s'agit de juger les peintres de genre (Le Prince, par ex.) et les paysagistes (comme Vernet) exposant au Salon, c'est de nouveau le «texte» et non les «parenthèses» qui s'inscrit dans la ligne des comptes rendus de Mairobert. Dans une «parenthèse», l'ouvrage de Le Prince, «L'Intérieur d'un Cabaret», est fortement critiqué (p. 493), tandis que Mairobert et l'auteur du «texte» s'accordent à lui reconnaître une telle qualité qu'il peut se mesurer, prétendent-ils, aux peintures de genre flamandes. (*M.c.* p. 83. Voir ici, p. 37). Cas comparable, celui de «Une Marine avec des Baigneuses», paysage de Vernet, hautement apprécié par l'auteur du «texte» (p. 483) et Mairobert (*M.c.* p. 69) mais décrié par l'auteur des «parenthèses» (p. 483).

Sur le *plan stylistique*, de même, les points communs entre le «texte» et les commentaires de Mairobert se situent exactement là où se fait sentir une opposition caractéristique entre «texte» et «parenthèses».

Ces ressemblances portent :

Tout d'abord, sur un net emprunt à la «langue noble».

Mairobert note respectueusement :

«— La cohue générale qu'attire cette admirable personne se répartit ensuite, Monsieur, comme j'ai l'honneur de vous dire, en différens groupes. . . » (*M.c.* p. 86).

Analysant le portrait de M. Pigalle par M^{me} Roslin, l'auteur du «texte» reprend le même tour révérencieux :

«C'est un bon portrait, bien ressemblant et qui fait honneur à M^{me} Roslin; — —.» (p. 513).

Deuxièmement, sur le grand nombre de verbes exprimant une attitude prudente et réservée. Mairobert écrit, par exemple:

«Je ne puis m'empêcher de lui reprocher d'avoir voulu traiter deux sujets aussi ingrats. .» (M.c. p. 72).

Formule circonspecte que l'on retrouve sous la plume de l'auteur du «texte»:

«Au sujet de ce morceau, je ne puis cependant m'empêcher de remarquer l'abus que certains artistes commettent en voulant enchérir sur l'élégance de la nature.» (p. 532).

Troisièmement, sur la parcimonie des métaphores. Mairobert fait preuve d'un sens de l'image aussi pauvre que celui de l'auteur du «texte».

Quatrièmement, sur les amples passages qui se perdent en développements presque toujours superflus et où foisonnent les figures de rhétorique: exclamations, anaphores et apostrophes fictives.

C'est ainsi que s'adressant au «monsieur», censé être le destinataire de la lettre de critique artistique, Mairobert lui déclare:

«Depuis que j'écris ceci, monsieur, madame la comtesse *Dubarri* est venue au sallon, et, soit mécontentement de sa part, soit qu'elle fût instruite de celui du public contre le peintre, soit égard pour les clameurs des dévots, qui voudroient ne voir une femme que voilée, depuis les pieds jusqu'à la tête, elle a fait ôter son portrait, et il ne paroîtra plus.» (M.c. p. 80).

L'apostrophe que l'auteur du «texte» adresse à «monsieur» (le rédacteur de la «Correspondance littéraire») offre le même caractère redondant:

«Je suis sincèrement fâché, monsieur, pour la gloire de M. Cochin, cet ingénieux et savant dessinateur (le *Mercur*e nous le désigne tel), qu'il ait permis que l'on expose ses dessins au Salon avant qu'il ait eu le temps de les revoir, lui qui s'est toujours établi le rigoureux appréciateur des ouvrages mêmes de nos anciens maîtres.» (p. 544).

Cinquièmement, sur le rythme syntaxique compliqué et rien moins que fluide. On lit chez Mairobert:

«Un peu plus haut, et vers le milieu du tableau, on aperçoit

le duc *d'Enguien* qui, voyant ses troupes, après avoir forcé les abattis, rester immobiles sous le feu des redoutes qu'elles ont encore à surmonter, est descendu de cheval, et après avoir jetté son bâton de commandement dans les retranchemens des ennemis, environné de plusieurs Généraux se met à la tête du régiment de *Conti*, qui est soutenu par celui de *Mazarin*, commandé par M. le comte de *Tournon*.» (M.c. p. 73).

Enfin, ces ressemblances stylistiques entre les comptes rendus de Mairobert et le «texte» du «Salon» de 1771 englobent les passages *çà et là galants où se fait jour une pointe d'humour*. De La Grenée, Mairobert dit entre autres choses :

«— *la Grenée*. Ce peintre voluptueux ragailardit le vieillard dont les désirs ne sont pas encore éteints, et porte le trouble jusques dans le cœur de *l'Agnès* la plus innocente. Quelles belles nudités! Quelle variété d'attitudes! Quelles postures séduisantes! Mais *ab Jove principium*. . . Commençons par un tableau de dévotion de cet auteur.» (M.c. p. 69–70.)

D'«Une Nymphé» du même La Grenée, l'auteur du «texte» écrit :

«Cette figure, dont le coloris n'est pas celui que la chair acquiert dans l'eau, semble plutôt prendre ce bain par ordonnance que pour son plaisir, et sa curiosité ne doit pas être satisfaite à son avantage.» (p. 469).

b) Avec la critique d'art mise en œuvre dans les journaux du temps, le «texte» du «Salon» de 1771 révèle encore plus d'analogies.

Dans le «*Mercuré de France*», le journal le plus aristocratique de l'époque, le Salon est traité dans le numéro d'octobre sous la rubrique «Arts»: Exposition des peintures, sculptures, gravures de MM. de l'Académie royale». (t. 1, n° XIII – ci-après abrégé en *M.*). Il existe des parallèles frappants entre les jugements du «texte» et ceux portés par le «Mercuré» sur le Salon de 1771. Ces ressemblances, néanmoins, concernent le style et lui seul, et non pas le fond même des jugements. Ceux-ci sont dans le «Mercuré» encore plus prévenants et plus précautionneux que ceux du «texte», et à ce titre n'échappent pas à la critique que l'auteur du «texte» adresse – prudemment – à la tendance qu'ont les journaux de l'époque, soit de s'en tenir à une neutralité excessive, soit de porter outre mesure au pinacle, en matière de critique

artistique (p. 506–507 et p. 532). Les *analogies stylistiques* qu'on relève entre les comptes rendus du «Mercure» et ceux du «texte» à propos du Salon de 1771 s'expliquent certainement par le fait que l'auteur du «texte» a lu le «Mercure». On note ainsi que le «texte» se réfère directement au jugement émis par le «Mercure» sur les gravures de Cochin. (p. 544). De nombreux éléments stylistiques propres au «texte» se retrouvent dans les analyses du «Mercure». C'est ainsi que, dans ce journal, le style est accordé à la «langue noble»: on y rencontre les expressions relevées et les tours galants que nous connaissons bien du «texte». Par exemple, du portrait de Voltaire par Pasquier le «Mercure» écrit qu'il «fait honneur à cet artiste» (M., p. 195), – formule qu'on note à plusieurs reprises dans le «texte», comme à propos du portrait de M. Pigalle par Marie Roslin, lequel «fait honneur à M^{me} Roslin» (p. 513). Les tournures déférentes du genre:

«Aussi a-t-on vu de cet artiste avec la plus grande satisfaction –». (M. 191)

– sont également utilisées par l'auteur du «texte»:

«Je me donne, monsieur, une douce satisfaction en rendant cette justice à un étranger aimable –.» (p. 484).

Commune aussi au critique d'art du «Mercure» et à l'auteur du «texte», cette façon civile de savoir gré à tel ou tel autre peintre d'avoir exposé (M. p. 186, l. 5 et XI, p. 485, l. 2). En jugeant les différents artistes, le critique d'art du «Mercure» adopte, une fois de plus comme l'auteur du «texte», la titulature de «monsieur» non seulement pour s'adresser à l'un d'eux – ce que fait Diderot –, mais aussi pour en discuter. (M. p. 178–179 et voir ici, p. 48). Toutefois, il se borne souvent à les appeler «auteurs», terme que l'on remarque plus d'une fois dans le «texte». (M. p. 179 et voir ici, p. 48). Un des impératifs de la langue noble est le respect de la bienséance. Le critique du «Mercure» s'y conforme aussi scrupuleusement que l'auteur du «texte».

La plupart des verbes traduisant la prudence, dont se sert l'auteur du «texte» pour atténuer la portée de certaines critiques, se retrouvent dans le «Mercure». C'est ainsi qu'il en va notamment des verbes qui dénotent une attitude toute de circonspection, d'excès de scrupule. Le critique du «Mercure» écrit, par exemple:

«On auroit pu désirer plus de noblesse dans le dessein.» (M. p. 190). Parallèlement, on lit dans le «texte»:

«Je désirerais, à la vérité, un peu plus d'expression dans les têtes de la mère et de la fille, — — —.» (p. 492-93).

Dans l'une et l'autre de ces deux citations, la critique se trouve adoucie à l'aide de constructions optatives, polies et prudentes. Pour modérer certaines remarques défavorables, l'auteur du «texte», nous l'avons vu, fait aussi appel à toute une série de petits mots comme, par exemple, l'adverbe «un peu» dans: «La figure est un peu longue et forte — —.» (p. 470). Or, on observe cet usage dans le «Mercure» qui parle à un endroit de «coloris en général un peu blanc», — pour ne s'en tenir qu'à cet exemple. (M. 189).

On s'aperçoit également que la forme de rhétorique diffuse, qui est un des traits saillants du style du «texte», empreint la critique artistique du «Mercure». Même les amples interrogations, souvent formulées avec lourdeur, qu'affectionne l'auteur du «texte», apparaissent dans le «Mercure» et se font l'écho, là comme dans le «texte», d'une conception réservée et prudente. On lit dans le «Mercure»:

«Mais n'y auroit-il pas plus de grandeur, plus de noblesse, plus de convenance même, puisque St. Michel est le ministre de l'Etre Suprême, de le représenter mettant les Anges rebelles en fuite par le seul aspect de son attitude et de son regard menaçant?» (M. p. 180).

Une interrogation qu'on relève dans le «texte» est tout à fait dans le même esprit:

«A l'égard des exercices des élèves, que l'on voit en bas, quelle apparence que M. Cochin ait eu le temps d'aller trouver un maître d'armes pour apprendre de lui que, de deux hommes qui s'escriment à l'épée, celui qui tire a, dans ce moment, la tête à l'aplomb de son genou droit, qui se trouve en avant; que cette tête, le dos et la jambe gauche, ne font que la même ligne, et que, lorsqu'on tire un coup d'épée, le corps ne peut rester debout, etc?» (p. 545).

Enfin, l'auteur du «texte» et le critique artistique du «Mercure» ont dans l'ensemble les mêmes idéals syntaxiques. Tous deux usent d'une prose traditionnelle et monotone; ils n'hésitent pas à la surcharger de longues constructions abstruses qu'ils ne parviennent presque jamais à alléger et encore moins à rendre élégantes. Le rythme de la phrase en devient laborieux, comme

l'attestent les deux amples périodes suivantes, la première du «Mercure», l'autre du «texte»:

«Ils seroient persuadés au-contraire que de pareilles remarques toujours inutiles, parce qu'elles sont faites avec précipitation et sans un examen éclairé et réfléchi, sont encore injustes et cruelles en ce qu'elles attaquent souvent un artiste estimable et ordinairement dans l'impuissance de se justifier.» (M. p. 175–76).

«L'idée de Vénus qui enchaîne l'Amour est une idée ingénieuse et fine; car il paraît, par le groupe, que si elle l'enchaîne, ce n'est point qu'il veuille s'échapper, mais seulement pour prévenir le désir qui pourrait lui en venir, puisqu'il ne semble pas faire d'effort pour s'opposer à son esclavage.» (p. 534).

Le «texte» présente aussi des analogies, moins évidentes pourtant, avec le compte rendu d'un autre critique artistique, anonyme lui, sur le Salon de 1771. Il s'agit de l'auteur de la lettre parue dans «L'Année littéraire» sous le titre: «Lettre XIII. Exposition des Peintures, Sculptures et Gravûres au Salon du Louvre.» (8 septembre 1771).

Tout comme dans le «texte», le style de cette lettre est emphatique, et même parfois guindé. Toute une série de formules officielles, surtout de préambules révérencieux à l'adresse de son destinataire fictif, lui donnent un tour officiel, comme l'illustre le passage suivant:

«Après vous avoir indiqué, Monsieur, ce qui m'a frappé le plus dans le Salon de cette année, permettez-moi de vous communiquer quelques réflexions que je vous prie de n'appliquer à personne.» («L'Année littéraire», 1771, p. 307).

Le critique artistique attaché à «L'Année littéraire» ne démontre pas plus de faculté que l'auteur du «texte» à assouplir sa prose. Les constructions lourdes et tortueuses, caractéristiques du «texte», lui sont coutumières, témoin les lignes suivantes:

«M. de Wally, Architecte du Roi, Membre de l'Académie d'Architecture et que l'étendue de ses talens a fait recevoir dans celle de Peinture, nous donne des preuves multipliées de son génie pittoresque dans une quantité de dessins de différens genres qui tous sont remplis de goût.» («L'Année littéraire», 1771, p. 301–302).

Le critique de «L'Année littéraire» et l'auteur du «texte» du

«Salon» de 1771 suivent en règle générale la tradition stylistique officielle et inélégante, commune à la critique journalistique et à cette critique épistolaire et de revues qui, comme nous l'avons noté, est d'inspiration littéraire, contrairement à la critique de brochure.

V. Conclusion

L'incursion que nous venons d'effectuer dans les trois directions de la critique artistique de l'époque, la critique journalistique, celle de lettres et de revues et celle de brochures, apporte des arguments supplémentaires en faveur de la proposition que nous défendons, à savoir que le «texte» et les «parenthèses» du «Salon» de 1771 ont été écrits par deux auteurs différents et que Diderot est celui des «parenthèses» en tout cas.

Nous avons constaté que les «parenthèses» offrent de nombreuses similitudes avec la critique de brochures et même qu'une bonne moitié d'entre elles reposent sur des emprunts plus ou moins textuels à l'un des plus éminents représentants de cette direction critique, tandis que le «texte», lui, s'apparente étroitement à la critique journalistique. Nous avons également noté que «texte» et «parenthèses» ont en commun une certaine affinité avec la critique épistolaire et de revues, mais que celle-ci roule uniquement sur les normes du jugement. Dès qu'entrent en jeu les jugements concrets et les parangons stylistiques de cette tradition, ce n'est que par le «texte» que le «Salon» de 1771 rejoint cette tendance.

La démonstration, au chapitre I, des oppositions de fond et de style entre «texte» et «parenthèses» nous a conduit à conjecturer que ces deux parties du «Salon» de 1771 ne peuvent en tout état de cause avoir été écrites par la même personne. La preuve faite au chapitre III que «texte» et «parenthèses» appartiennent, l'un et les autres, à deux traditions différentes de la critique d'art, nous a permis d'accréditer notre hypothèse, surtout lorsqu'on sait les oppositions de nature qui différenciaient alors la critique de brochures de la critique journalistique et les nombreuses querelles auxquelles elles donnaient fréquemment lieu chez leurs tenants respectifs. En 1771, précisément, la polémique entre les deux tendances était particu-

lièrement vive, et c'est ainsi que le «*Mercure*»¹ donnait un compte rendu défavorable de la «*Lettre de Raphael*» et de «*L'Ombre de Raphael*», tandis que ces deux écrits faisaient l'objet d'un commentaire enthousiaste dans la «*Correspondance littéraire*» – ni plus ni moins que sous la plume de Diderot, nous le savons.

Nous avons, aux chapitres I et II, relevé plusieurs ressemblances formelles entre les «*parenthèses*» et les «*Salons*» authentiques ainsi que les autres ouvrages non-critiques en matière d'art de Diderot dans les années 1770–1780. Nous en avons tiré la conclusion la plus logique, c'est-à-dire que Diderot était l'auteur des «*parenthèses*», et nous l'avons étayée davantage en constatant (au chapitre III) que les «*parenthèses*» se composent pour une bonne partie d'emprunts à un écrit vanté par Diderot.

Un point encore important de notre étude, ce sont les résultats auxquels nous ont permis d'aboutir les comparaisons effectuées entre le «*Salon*» de 1771 et la critique artistique du temps. Les nombreuses analogies, mises en évidence au chapitre I, entre «*parenthèses*» et «*Salons*» authentiques se composent aussi d'éléments distinctifs qui n'ont pas d'équivalents avérés dans la critique d'art de l'époque, mais que l'on peut dire propres à Diderot: les «*Salons*» divergent principalement de cette critique artistique en ce qu'ils concilient la tradition de la critique de brochures avec celle de la critique épistolaire et de revues, ce qui signifie que seul Diderot se montre à même d'engendrer une forme de critique artistique où la fantaisie du propos n'affaiblit nullement le sérieux et la pertinence du jugement. Aucun autre critique de cette époque n'a possédé le talent stylistique multiple et la sûreté d'écriture de Diderot, traits qu'illustrent tout particulièrement les «*parenthèses*». Ces traits ne pouvant découler d'une quelconque tradition – même pas de la critique de brochure –, les ressemblances qu'offrent les «*parenthèses*» avec les «*Salons*» authentiques ne peuvent que constituer un argument supplémentaire à l'appui de la paternité diderotienne de ces «*parenthèses*».

Il convient également de remarquer que les nombreux emprunts

¹ M. p. 175–176. Ce n'est pas qu'un petit nombre de critiques qui partirent alors en guerre contre JOSSAN. Ainsi, l'auteur des «*Plaintes de M. Badigeon, marchand de couleurs, sur les critiques du salon de 1771.*» En critiquant aussi violemment les peintres, Jossan leur ôte tout courage de poursuivre leur tâche – prétend M. Badigeon – et cela ne peut avoir que des conséquences désastreuses pour son propre commerce. (op. cit. p. 3).

à la «Lettre de Raphael» n'infirmen en rien cette thèse. Outre qu'il venait de lire l'ouvrage de Jossan, Diderot avait en quelque sorte coutume d'emprunter chez d'autres ce qu'il jugeait être de qualité.¹ Inutile de préciser que ce procédé ne lui semblait absolument pas indigne, et de toute façon, les «parenthèses» n'ont rien qui ne soit typiquement de lui.

Les différences majeures de fond et de forme relevées entre «parenthèses» et «texte» – reflet de deux tendances antagoniques de la critique d'art – rendent difficilement acceptable la thèse d'un auteur unique des deux parties du «Salon» de 1771. Inversement, les ressemblances flagrantes et étendues entre «parenthèses» et «Salons» authentiques, ainsi que les affinités de celles-ci avec d'autres écrits de Diderot et une tendance critique qui avait toutes ses sympathies, donnent à penser que l'auteur des «parenthèses» est bien Diderot et nul autre que lui. Rien du peu que nous savons des circonstances extérieures n'est à même de contredire cette assertion. Au contraire. Grimm était en voyage et à Diderot incombait toute la responsabilité rédactionnelle de la «Correspondance littéraire». Tout porte à croire que, dans ces conditions, Diderot n'a pas eu le temps – comme auparavant – de rendre compte des œuvres exposées au Salon. A cette époque, au demeurant, il commençait à se lasser de sa tâche de critique, ce que laisse apparaître, nous l'avons vu, la préface du «Salon» de 1769.² Il ne lui a pas été difficile en conséquence de confier ce travail à un de ses amis. Il ne nous a malheureusement pas été possible de découvrir l'identité de celui-ci, qui est donc l'auteur du «texte». La seule chose que nous pouvons dire de lui, c'est qu'il est un critique assez dépourvu d'originalité. A certains égards (par ex. : composition, choix des méthodes et des moyens expressifs), il essaie de se hausser au niveau des idéals stylistiques de Diderot, sans posséder ni l'esprit ni le tempérament de ce dernier. Il puise de préférence ses «patrons» stylistiques dans la critique journalistique et ses principes en matière de critique d'art dans la critique épistolaire et de revues. Il escompte qu'un jour ou l'autre Diderot se rendra lui-même au Salon. C'est en tout cas ce que révèle la préface que nous pré-

¹ De nombreux passages de «Jacques le Fataliste» sont ainsi puisés dans «Tristram Shandy» de Sterne. (Voir: R. Loyalty Cru: «Diderot as a Disciple of English Thought», New-York, 1913, p. 372 et suiv.). Diderot n'a d'ailleurs jamais dissimulé qu'il s'inspirait souvent des autres et dans une lettre à Catherine II il dit textuellement: «Si je trouve quelque chose dans les auteurs qui me convienne, je m'en sers.» (M. Tourneux: «Diderot et Catherine II», 1899, p. 450).

² Voir ici, p. 23.

sumons adressée au rédacteur, Diderot : « Vous êtes heureux, monsieur, de n'avoir point encore vu le Salon. » (p. 465). Sur ces entrefaites, Diderot a trouvé le temps d'aller à son tour au Salon, avant même d'avoir lu le compte rendu qu'en donne son ami. Prenant connaissance de celui-ci et y découvrant de nombreux jugements qui ne correspondent pas aux siens, il ne peut s'empêcher alors d'y ajouter ses propres remarques critiques – sans doute sous la forme de notes marginales.¹ Les scribes chargés de recopier les divers articles destinés à la « Correspondance littéraire » transforment ensuite ces notes en « parenthèses », qui sont ajoutées aux analyses constituant le « texte » déjà écrit. Si nous retenons cette thèse, nous sommes alors en droit de nous demander pourquoi Diderot a laissé passer tout un ensemble de jugements avec lesquels il était loin d'être d'accord. Il semble que tout d'abord il ait voulu rendre hommage à son ami et ne pas mépriser ses services. Ensuite, il n'a pas eu le temps d'écrire lui-même des compte rendus aussi amples et circonstanciés que l'auteur du « texte ». Il a dû se borner à jeter quelques jugements rapides, au fil de la lecture. Faute de temps encore, il n'a pu conférer à ces appréciations sommaires le fini de celles qu'on lit dans les autres « Salons ». C'est ce qui leur donne ce caractère de moindre perfection. Enfin, il va de soi que Diderot, vu les circonstances, ait jugé bénéfique d'étayer ses propres vues de remarques critiques prises dans la « Lettre de Raphael » et « L'Ombre de Raphael », ouvrages dont il avait favorablement rendu compte dans la « Correspondance littéraire ».

Si l'on considère les emprunts de l'auteur des « parenthèses » à la « Lettre de Raphael » et à « L'Ombre de Raphael », un fait saute immédiatement aux yeux : que les passages reproduits ne sont pas des insertions pures et simples. Il y a un glissement caractérisé de l'emprunt direct de formules assez frappantes à la paraphrase plus ou moins fidèle et jusqu'à la transposition presque indécélable, au point que pour certains passages il nous a été impossible de déterminer avec certitude si l'auteur des « parenthèses » s'était inspiré ou non de Jossan. Cette constatation ten-

¹ Diderot lisait rarement un livre sans y ajouter des notes en marge. Son exemplaire de « Paradise Lost » de Milton en était – aux dires de sa fille – couvert. (« Vie de Diderot », par Madame de Vandeuil, sa Fille, I. p. XLIV). Il en est de même de son exemplaire de « An Essay on Man » de Pope. Il possédait cet ouvrage dans une très mauvaise traduction française et l'avait annoté abondamment en marge. Ces notes sont ses commentaires sur les idées de Pope et le relevé des méprises du traducteur. (H. Dieckmann : « Inventaire du Fonds Vandeuil et inédits de Diderot », 1951, p. 3-4).

draît à prouver que l'auteur des « parenthèses » a lu une bonne fois pour toutes les deux écrits de Jossan de 1771 et n'a repris à son compte que les formules qui s'étaient fortement gravées dans sa mémoire. Mais il l'a fait de façon que ses emprunts vinsent tout naturellement épouser ses propres normes appréciatives et stylistiques. Autrement dit, il a cité de mémoire, en prenant bien soin de rester dans sa ligne à lui. Et ce n'est qu'en trois endroits qu'il a reconnu s'être référé à une autre opinion que la sienne, tout en précisant bien ce point de vue de « il » ou de « on ». Nous avons fait remarquer un peu plus haut qu'un trait de Diderot était d'emprunter à d'autres ce qu'il estimait être de qualité – souvent, pourtant, sans tenir compte de la personnalité de l'auteur dont il s'inspirait. Mais cette particularité qu'est la souveraine indépendance de l'auteur des « parenthèses » par rapport à ses emprunts, que ceux-ci soient fréquemment cités de mémoire et très rarement reproduits textuellement, est aussi un trait typique de Diderot, et non seulement de Diderot critique, mais de Diderot écrivain.

Dans l'ensemble, la comparaison à laquelle nous nous sommes livré entre les « parenthèses » et Diderot, dans ce qu'on y trouve d'opposé au « texte », nous a révélé point par point la marque du style et du jugement de Diderot. Ce qui avant tout nous fait affirmer que Diderot a bel et bien composé les « parenthèses », mais pas le « texte », du « Salon » de 1771, c'est que seules les « parenthèses » offrent une parenté spécifique avec la manière critique qui lui est propre.

Le premier trait distinctif de celle-ci réside dans le dessein stylistique. Tous les éléments du style de Diderot sont, dans leur multiplicité même, mis au service de la caractérisation et du jugement critiques. Il n'y a rien qui procède de la convention, d'une manière ou du simple ornement. Il s'en dégage, au cœur même de la fantaisie inventive et de la richesse, un cachet révélateur d'une certaine économie des moyens artistiques et d'une saturation bien définie de l'expression. Si l'on commence par lire les « Salons » authentiques et tous les ouvrages critiques consacrés au Salon de 1771 et qu'on s'attache incontinent aux « parenthèses », on découvre dans celles-ci une empreinte toute diderotienne, quoi qu'il faille une longue et minutieuse analyse pour mettre cette vérité en évidence, ce à quoi nous nous sommes employé dans la

présente étude. Fort de cette certitude à laquelle autorise l'analyse une fois achevée, l'on peut dire des « parenthèses » du « Salon » de 1771 ce que Diderot remarquait, dans le « Salon » de 1767, des feuilles volantes de Voltaire :

« On y trouve le signe caractéristique, l'ongle du lion. »
(A., XI, 142).

Appendice I

Compte rendu de la « Correspondance littéraire » sur la « Lettre de Raphael ».

Fausto Nicolini est le premier à avoir mis en doute la paternité de Diderot quant au compte rendu publié sur la « Lettre de Raphael » par le numéro d'octobre 1771 de la « Correspondance littéraire ». L'apport de la collaboratrice de Diderot, Madame d'Épinay, est loin d'y être négligeable, soutient Nicolini dans « Lumières nouvelles sur quelques ouvrages de Diderot d'après la correspondance inédite de l'abbé Galiani », II, (« Études italiennes », nouv. sér., t. II, 1932, p. 162 1.10–19). Il appuie ses assertions sur une lettre, datée du 4 octobre 1771¹, adressée par Madame d'Épinay à son ami intime, l'abbé Galiani. Cet écrit offre précisément une ébauche du compte rendu qui paraît dans la « Correspondance littéraire », le 15 octobre 1771, et selon lui, Diderot s'est contenté d'apporter au travail de sa collaboratrice de « très légères additions ou corrections ». (Nicolini: op. cit., p. 162). Cependant, si l'on confronte le texte de Madame d'Épinay avec le texte définitif paru dans la « Correspondance », l'on est amené à constater que Diderot ne s'est pas borné à de légères retouches, à condition évidemment qu'il ait travaillé à partir du texte de Madame d'Épinay et non d'un autre inconnu de nous. Il nous faut en tout cas émettre ces réserves, car le manuscrit qui a servi de point de départ à Diderot a été perdu. Des différents manuscrits, il n'existe que des copies de la publication revue et augmentée, effectuée par Diderot à partir de l'écrit de Madame

¹ C'est la date que donne Nicolini à cette lettre, et dans l'article cité, et dans son édition de la correspondance de Madame d'Épinay: « La Signora d'Épinay e l'Abate Galiani », 1929. Dans les éditions antérieures de cette correspondance, la lettre qui nous intéresse est datée du 5 octobre, ce qui est le cas, par exemple, dans « Mémoires et correspondance de madame d'Épinay », 3^{ème} éd. 1818, ainsi que dans « Lettres de l'abbé Galiani à madame d'Épinay » par E. Asse, 1881. Nicolini ne fournit absolument aucune explication sur cette modification.

d'Épinay. C'est ainsi que nous disposons d'une copie dans le «Fonds Vandeul», (Dieckmann, op. cit. p. 65–66) et d'une autre qui se trouve dans le manuscrit de Stockholm de la «Correspondance littéraire» (Vu XX4, 1771). L'une et l'autre sont formulées comme si une seule et même personne en avait rédigé le contenu. Le 2 novembre 1771, l'abbé Galiani donne un commentaire du compte rendu consacré à la «Lettre de Raphael». Il le trouve amusant, mais ne nous apprend pas s'il a fait l'objet de corrections et d'addendas de la part de Diderot avant d'être publié dans la «Correspondance». (L'abbé F. Galiani: «Correspondance» par L. Perey et G. Maugras», 2ème éd., 1881, p. 476).

Ce n'est pas la première fois que Madame d'Épinay envoie à l'abbé Galiani un compte rendu appelé à paraître dans la «Correspondance littéraire». C'est ainsi que dans une lettre qu'elle lui adresse le 31 août de la même année, elle glisse un commentaire enthousiaste sur «L'Éloge de Fénelon» de La Harpe. Quelques jours plus tard, elle fait parvenir à la «Correspondance littéraire» ce petit article qui prend alors la forme d'une lettre adressée à son collaborateur Diderot. (Denis Diderot: «Correspondance», par G. Roth, t. XI, p. 178–179). L'original de cet écrit a également disparu et n'ont été conservées que quelques copies dressées à l'instigation de Diderot pour la «Correspondance littéraire». Celles-ci, à l'exception de l'introduction et de la conclusion comportant des apostrophes particulières à l'adresse de Diderot, correspondent exactement au texte inséré dans la lettre à l'abbé Galiani. («La Signora d'Épinay e l'Abate Galiani», par F. Nicolini, 1929, p. 201 et p. 343).

Pour conclure son article en forme de lettre sur La Harpe, Madame d'Épinay engage Diderot à le revoir et lui laisse toute latitude là-dessus :

«Voilà, mon cher philosophe, mes réflexions sur le discours de M. de La Harpe. Il mérite d'être mieux traité que je ne suis en état de faire; si vous êtes de mon avis après l'avoir lu, employez ce que j'en ai dit; changez, effacez, augmentez, corrigez, jetez au feu si vous voulez, mais venez me voir.» (T., t. 9, p. 383).

Or, Diderot n'a pas suivi cet invite: il est foncièrement trop en désaccord avec Madame d'Épinay sur «L'Éloge de Fénelon». Il a, en revanche, publié intégralement la lettre de Madame

d'Épinay dans le numéro de novembre de la «Correspondance littéraire», en la faisant suivre de sa propre réponse qui, comme nous l'avons remarqué, fait état d'une appréciation rien moins que positive de «L'Éloge de Fénelon».¹

Cette petite controverse entre Madame d'Épinay et Diderot à propos de l'ouvrage de La Harpe nous permet de faire trois constatations susceptibles d'apporter des éléments de solution au problème du compte rendu publié sur la «Lettre de Raphael»:

Tout d'abord, hormis l'introduction et la conclusion, nous ne relevons aucune différence entre le texte du compte rendu sur «L'Éloge de Fénelon» qu'on lit dans la lettre adressée par Madame d'Épinay à l'abbé Galiani et celui que Diderot fait paraître dans la «Correspondance littéraire». Il est donc à présumer que le compte rendu sur la «Lettre de Raphael» que Madame d'Épinay envoie à peu près un mois plus tard à Galiani correspond à celui que Diderot a revu, corrigé et augmenté.

Ensuite, la conclusion citée plus haut de l'article de Madame d'Épinay consacré à La Harpe dévoile que non seulement elle autorise mais exhorte Diderot, admiré dans leur cercle commun d'amis et de connaissances pour l'art de son style, à corriger son texte. Et lorsque, plus tard, Diderot revoit le premier jet que sa collaboratrice a couché en vue d'un commentaire critique sur la «Lettre de Raphael», il le fait sans aucun doute avec l'autorisation de celle-ci.

Enfin, les jugements catégoriquement opposés, que Madame d'Épinay et Diderot portent sur la prose de La Harpe, font apparaître que chacun d'eux a un idéal stylistique différent. Dans son analyse de la «Lettre de Raphael», Madame d'Épinay suit les normes vers lesquelles va indirectement sa sympathie au moment où elle rédige son commentaire sur «L'Éloge de Fénelon». Quant à Diderot, il s'inspire, en remaniant le texte de Madame d'Épinay sur la «Lettre», des mêmes principes de style qu'il énonce, ainsi que nous l'avons vu, dans sa critique de «L'Éloge».

Le préambule très conventionnel mais assez bien tourné, que Madame d'Épinay place en tête de son compte rendu de la «Lettre de Raphael», est le suivant:

«— il paroît une petite brochure sur l'exposition des tableaux au Louvre, qui est très-plaisante. Elle est sous le nom de

¹ Voir ici, p. 80-82.

Raphaël le jeune, qui est censé écrire à un de ses amis, à Rome.» («Mémoires et Correspondance de madame d'Épinay», 3ème éd., 1818, t. III, p. 407) (abr.: *Mém.*)

Cette pâle entrée en matière, Diderot la supprime, y substituant une citation fort bien choisie et spirituelle d'Horace, la même que celle que Jossan avait placée en épigraphe dans la «Lettre de Raphael»:

«Lettre de M. Raphaël le jeune, élève des écoles gratuites de dessin, neveu de M. Raphaël, peintre de l'Académie de Saint-Luc, à un de ses amis, sur les peintures, sculptures et gravures exposées cette année au Louvre, avec l'inscription bien trouvée:

Ætas parentum, pejor avis, tulit
Nos, nequiores, mox daturos
Progeniem vitiosiore.

(Suit une traduction française de la citation. T., t. 9, p. 375).

Il n'est pas étonnant que Diderot retienne l'épigraphe choisie par Jossan, puisqu'à plus d'une reprise il cite Horace dans ses «Salons» et place même une épigraphe du poète romain en tête du «Salon» de 1765. (X, p. 233).

Pour présenter la «Lettre de Raphael», Madame d'Épinay met en œuvre une prose académique et équilibrée qui ne diffère guère de celle de La Harpe:

«L'idée de cette brochure est très-gaie. Le suisse, gardien des tableaux, entend un grand bruit dans le salon pendant la nuit. Il court: ce sont les tableaux qui parlent et se disent leurs vérités. Il appelle son neveu qui sait écrire, et qui écrit leur conversation et leur dispute; et c'est cette querelle que l'on publie.» (*Mém.* p. 407).

Dans ce passage, Diderot a effectué bon nombre de modifications et d'adjonctions propres à lui. Il a, pour commencer, introduit le terme de «originale», adjectif élogieux dont il use fréquemment dans ses comptes rendus, comme, par exemple, dans celui, défavorable, qu'il consacre à «La Muse errante au Salon» (cité plus haut par Diderot dans son commentaire). Diderot estime que cette mauvaise brochure de critique artistique aurait pu être bien venue, si elle avait eu une «tournure originale» (T., t. 9, p. 375).

En outre, Diderot a resserré certaines formules de Madame d'Épinay, conférant ainsi plus de fluidité au rythme syntaxique et un cachet «parlé» à l'ensemble:

«L'idée de cette brochure est originale et gaie. Le Suisse, garde des tableaux, entend un grand bruit au Salon pendant la nuit; il accourt: ce sont les tableaux parlant qui se disent leurs vérités. Il appelle son neveu, qui se met à écrire la querelle des tableaux, et c'est cette querelle que l'on publie.» (T., t. 9, p. 375–376).

Enfin, comme le montre cette citation, Diderot a supprimé les termes incolores de «conversation» et de «dispute» pour conserver «querelle», mot qui définit à merveille la situation.

Jugeant la «Lettre de Raphael», Madame d'Épinay fait appel à des tournures prudentes, presque timorées, rehaussées cependant d'expressions élégantes, souvent maniées avec esprit:

«Cette critique est sévère, mais elle me paroît assez juste; personne n'y est épargné. C'est bien dommage que cela ne soit pas aussi bien écrit que plaisamment conçu. On n'en connoît pas l'auteur; mais il y a lieu de croire que c'est l'ouvrage de quelque artiste plus accoutumé au pinceau qu'à la plume.» (Mém. p. 407).

Ce passage, Diderot l'a remanié au point de le rendre presque méconnaissable. Il a tout d'abord retiré les tours qui dénotent une critique prudente comme «elle me paroît» et ajouté l'adjectif fortement imagé de «sanglante». Puis il a de nouveau donné au texte de Madame d'Épinay une forme concentrée qui frappe davantage:

«Cette critique est sanglante et juste, personne n'y est épargné; je serais bien étonné qu'elle ne fût pas d'un artiste.» (T., t. 9, p. 376).

A la critique juste mais floue adressée par Madame d'Épinay au style de Jossan:

«C'est bien dommage que cela ne soit pas aussi bien écrit que plaisamment conçu.»

– Diderot a substitué des remarques tout aussi justes mais autrement précises:

«On y sent un homme à qui la facilité de dire a manqué. Cela passera avec les tableaux critiqués; au lieu que si le faire eût répondu à l'intention, il en eût été de cet ouvrage comme du *Petit Prophète*, il fût resté.» (T., t. 9, P. 376).

L'allusion moqueuse à l'œuvre de jeunesse de Grimm, «Le Petit Prophète de Bœhmischbroda» (1753), illustre clairement la

pensée de Diderot. Dans cette satire, Grimm – comme plus tard Jossan – recourt à un amusant cadre fictif pour travestir une critique des choses de son temps. Mais ce ne sont pas les arts plastiques contemporains qui, comme plus tard chez Jossan, font l'objet de la satire. C'est la musique et en particulier l'opéra. Pourtant Grimm et Jossan ont en commun une certaine maladresse, un manque de sûreté dans la formulation. En conséquence, ce n'est pas Madame d'Épinay qui eût pu faire une allusion aussi critique, dans la moquerie équivoque, au «Petit Prophète»: elle admirait bien trop tout ce qui venait de la main de Grimm, pour cela.

Madame d'Épinay termine son compte rendu de la «Lettre de Raphael» en citant un passage de l'ouvrage lui-même qu'elle introduit ainsi:

«Il (: *Jossan*) n'a pas même épargné les peintres paresseux qui n'ont rien exposé au salon.» (Mém., p. 407).

Dans cette phrase, Diderot a remplacé le conventionnel «épargner» par «pincer», verbe qui fait plus image. Il a, au surplus, ajouté une allusion perfide au peintre d'histoire Doyen:

«On y (: *la «Lettre de Raphael»*) pince à la fin les peintres paresseux qui n'ont rien exposé, et Doyen très-serré.» (T., t. 9, p. 376).

Pour mettre un point final à son commentaire, Madame d'Épinay y place toute une mosaïque de citations provenant de la conclusion de la «Lettre de Raphael». Hormis les dernières lignes, tout est assez correctement transcrit. (Cf. Mém., p. 407–408 et Let., p. 57–61).

Diderot, pour sa part, remanie considérablement cet ensemble de citations en prenant de plus soin d'y replacer les passages que Madame d'Épinay avait sautés, notamment les remarques qui concernent Greuze. Dans la «Lettre de Raphael», ce sensible artiste de genre donne lieu à la conversation suivante entre les tableaux que fait parler Jossan:

«N° 152: . . . Je sçais cependant qu'il (: *Greuze*) a dans son atelier plusieurs morceaux excellens. . . – Un N°: Est-ce en Histoire. . . – N° 152: Non; dans son genre . . . vous sçavez bien. – Un N°: Ah! ah! j'entends . . . il les aura vendus à quelque Financier, qui n'aura pas voulu qu'on les expose. . . » (Let., p. 60).

Ce passage, Diderot le raccourcit considérablement et lui donne une allure beaucoup plus coulante :

« On dit qu'il y a de beaux tableaux dans son atelier (: *celui de Greuze*). – D'histoire? – Oh! non; et puis ils appartiennent à un financier qui ne veut pas qu'on les voie. » (T., t. 9, p. 376).

Ce financier qui refuse de prêter ses tableaux au Salon, c'est La Borde. Il a déjà agi de la même façon en 1769 et a eu maille à partir avec Diderot qui a violemment critiqué son comportement, dans le « Salon » de 1769. (XI, p. 385). Rien de surprenant, en l'occurrence, à ce que Diderot insère dans le compte rendu de la « Lettre de Raphael » un passage de celle-ci qui laisse sous-entendre qu'en 1771 La Borde refuse à nouveau de prêter ses tableaux au Salon.

De même qu'il a modifié et resserré le passage cité plus haut, Diderot remanie toutes les autres citations qu'il emprunte à la « Lettre de Raphael ». (Cf. T., t. 9, p. 376 et Let., p. 57–61).

Ce remaniement prend le caractère d'un assouplissement, d'un allègement de la prose quelque peu lourde et gauche de la « Lettre ».

Ainsi, Diderot a repris et augmenté non seulement le compte rendu de Madame d'Épinay mais tout l'ensemble des citations qu'elle a tirées de la « Lettre ». C'est pourquoi, le compte rendu porte finalement l'empreinte caractéristique des points de vue critiques et de la prose orale de Diderot.

Il est, comme nous l'avons dit, possible – mais guère probable – que le texte du commentaire de Madame d'Épinay sur la « Lettre de Raphael » que Diderot a revu et augmenté ait été différent de la version qui figure dans la lettre à l'abbé Galiani. Même s'il en était ainsi, cela ne modifierait guère l'importance, que nous avons soulignée, de l'apport diderotien dans les réflexions critiques suscitées par la « Lettre de Raphael ». Que cet apport reflète aussi typiquement les idées et le style de Diderot – tout autres que ceux de Madame d'Épinay –, élimine de manière presque certaine l'éventualité d'une autre version, inconnue de nous, de Madame d'Épinay, texte qui aurait joué un rôle dans l'établissement définitif du compte rendu de la « Lettre ».

Quoi qu'il en soit, nous nous sommes limité, dans ce qui précède, à citer les adjonctions de Diderot dans le texte de Madame d'Épinay et à paraphraser les parties où il avait procédé à de nombreuses et importantes corrections.

Appendice II

Comptes rendus de Diderot et de Jossan sur le Salon de 1769.

Les « parenthèses » du « Salon » de 1771 comportent des emprunts aux deux brochures critiques de Jossan datant de la même année: la « Lettre de Raphael » et « L'Ombre de Raphael ». Or, on peut observer quelque chose de comparable dans le « Salon » de 1769, où Diderot fait déjà appel à Jossan en suppléant ses propres jugements de remarques puisées dans la première brochure de critique artistique que son collègue fait paraître: « Lettre sur les Peintures, Gravures et Sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre, Par M. Raphael, Peintre, de l'Académie de S. Luc, Entrepreneur Général des Enseignes de la Ville, Fauxbourgs et Banlieue de Paris; à M. Jérôme, son Ami, Rapeur de Tabac et Riboteur. », 1769, (abrégé ci-après en *Pein.*).

Le cadre fictif que Jossan choisit dans cet écrit se distingue assez de ceux qu'il placera dans ses deux brochures de 1771. Dans cette première œuvre, il confie à l'éditeur un rôle déjà important dans l'action qui se déroule au sein du contexte fictif. Voici en quoi il consiste: l'éditeur anonyme de la « Lettre sur les Peintures » a demandé à un peintre, M. Brouillonnet, d'exécuter un portrait de son oncle. Il en trouve cependant l'esquisse si mauvaise qu'il qualifie M. Brouillonnet de barbouilleur et va s'en ouvrir à Raphaël, peintre d'enseignes mais aussi artiste-peintre bien connu du tout-Paris d'alors. Raphaël reproche à l'éditeur la rigueur de son jugement: Allez au Salon, lui dit-il, et vous constaterez de vos propres yeux que même les grands artistes font souvent de mauvaises œuvres. Et il ajoute:

« Si vous avez besoin d'être éclairé, lisez ceci, — —. » (*Pein.*, p. 6).

Et l'éditeur se voit remettre « un petit manuscrit sale » qu'il trouve si original qu'il décide de le faire imprimer. Ce Raphaël n'est autre que l'oncle de l'auteur de la « Lettre de Raphael le jeune » (1771) et c'est le même que nous voyons ressusciter dans « L'Ombre de Raphael » (1771).

A ses réflexions sur le « Salon » de 1769, Raphaël a donné la forme d'une lettre adressée à son ami, le marchand de tabac, M. Jérôme. Dans celle-ci, Raphaël n'indique ni le titre des

œuvres, ni le nom des artistes. Les ouvrages exposés n'y portent qu'un numéro. Le catalogue de l'exposition coûte 12 sols que Raphaël préfère aller boire en compagnie de M. Jérôme. Mais la description que donne Raphaël des diverses œuvres du Salon est comme à l'accoutumée si minutieuse qu'il n'est pas difficile de les identifier.

Ni dans ses ouvrages, ni dans ses lettres, Diderot ne mentionne la «Lettre sur les Peintures» (1769) de Jossan. Il ne fait toutefois pas de doute qu'il a connu cette œuvre, puisqu'elle n'eut pas moins qu'un succès à scandale dans le Paris de cette époque. Lorsque, en 1771, le rédacteur des «Mémoires secrets» présentera les deux nouveaux écrits de Jossan, il prendra soin de rappeler à ses lecteurs que l'auteur en est celui-là même qui obtint un énorme succès deux ans auparavant avec la «Lettre sur les Peintures» (Mémoires secrets, 1780, t. 5, p. 317). Mais il tiendra à ajouter combien les artistes furent alors blessés par les opinions sévères et railleuses de Jossan. La brochure provoqua d'ailleurs des réactions sous forme d'écrits défendant les artistes victimes des flèches de Jossan. C'est ainsi que le proche ami de Diderot, le graveur Cochin, contre-attaqua en reprenant, et avec combien d'élégance, le contexte épistolaire qu'avait choisi Jossan dans sa brochure. Cette réponse, Cochin l'intitula: «Réponse de M. Jérôme, rapeur de tabac, à M. Raphaël, peintre de l'Académie de S. Luc, entrepreneur général des enseignes de. . .» (1769). Il n'est pas impensable que Diderot ait pris connaissance de l'écrit de Jossan par la réaction épistolaire qu'elle suscita chez Cochin.

Dans le «Salon» de 1769, Diderot a emprunté de préférence dans les passages de la «Lettre sur les Peintures» qui mettent en œuvre des éléments stylistiques que lui-même affectionne, les métaphores familières, par exemple. Et si, par hasard, il s'est inspiré de remarques qui ne correspondent pas à son propre idéal stylistique, ç'a été pour les reproduire sous une forme remaniée.

Il se montre peu satisfait de la masse populaire telle qu'elle se trouve rendue dans le tableau de Vien, «L'Inauguration de la Statue de Louis XV»:

«Et pour tout épisode deux ou trois Savoyards qui se roulaient à terre pour ramasser quelques pièces d'argent: —.» (XI, p. 397–398).

Jossan, pour sa part, prête à Raphaël des propos à peu près identiques, mais formulés avec moins de légèreté et de resserrement que chez Diderot :

« -- il faut sçavoir choisir son monde. . . Au lieu que ce Peintre a été déterrer deux vilains forts de la Halle pour peindre deux Savoyards qui se battent sous les pieds des chevaux, en ramassant l'argent qu'on jetoit --. » (Pein., p. 11).

Les rapports observés entre le jugement de Jossan et celui de Diderot s'expliquent peut-être du seul fait que l'un et l'autre traitent de la même peinture d'histoire. Et les réflexions que cette œuvre inspire à Bachaumont dans les « Mémoires secrets » ressemblent étrangement à celles de ses deux collègues :

« Et tout le peuple de Paris se trouve figuré ici par deux Savoyards qui se battent pour de l'argent qu'on a jetté. » (M. c., p. 36-37).

Ce parallèle se justifie évidemment par le sujet même du tableau qui fait apparaître deux Savoyards. Mais il peut également être dû à une influence directe des propos émis par Jossan sur l'œuvre de Vien. Jossan éprouve peu de satisfaction devant la manière dont Greuze peint l'Amour dans « Jeune fille qui fait la prière au pied de l'autel de l'Amour », et il confie à Raphaël le soin d'émettre une comparaison moqueuse :

« -- le petit Amour ressemble à un magot de la Chine ; » (Pein., p. 24).

– qui inspire à Diderot les propos suivants :

« La petite statue de l'Amour est bien modelée --- mais, dans la crainte de le maniérer, on en a fait un petit Savoyard bien laid, un petit magot. » (XI, p. 443).

Jugeant la même toile, Bachaumont a gardé l'image :

« -- l'amour a l'air d'un magot de la Chine. » (M. c., p. 58).

Son appréciation sur l'exécution de « Cérès et Triptolème » de La Grenée, Raphaël, dans la « Lettre sur les Peintures », l'exprime ainsi :

« le ton général du tableau est d'une couleur de brique foncée ; » (Pein., p. 30).

Tout imagé que l'on retrouve, quelque peu retouché, dans la critique formulée par Diderot, toujours sur le même tableau :

« c'est une monotonie indigente, un ton rougeâtre et de brique qui choque de tous côtés ; » (XI, p. 400).

Dans la «Lettre sur les Peintures», Jossan fait prononcer à Raphaël un jugement fort sévère sur le modelé du «Septime Sévère» de Greuze. C'est ainsi qu'il place dans la bouche de son porte-parole :

«Au surplus il lui sera facile de se défaire de cette cuisse difforme, car elle ne tient en façon quelconque et n'appartient pas au reste du corps.» (Pein., p. 27).

Cette critique se retrouve, sous une forme retouchée, dans le jugement non moins sans appel que porte Diderot sur la première peinture d'histoire de Greuze :

«On ne sait où va ni à quoi appartient le genou de la cuisse droite, qui fait relever la couverture.» (XI, p. 441).

Jossan a daté sa «Lettre sur les Peintures» du 7 septembre 1769. Diderot, par contre, n'a commencé à entreprendre la rédaction du «Salon» qu'en novembre. C'est ainsi que le 18 novembre 1769, il annonce à Grimm que la première lettre de ce «Salon» est achevée (Denis Diderot: «Correspondance», par G. Roth, 1963, IX, p. 217–218). Donc, rien dans les circonstances extérieures n'exclut que Diderot ait emprunté plusieurs remarques à la brochure de Jossan et les ait placées dans son propre compte rendu du Salon de 1769. Bachaumont, dans les «Mémoires secrets», date ses trois lettres critiques consacrées au Salon de 1769, des respectivement 10, 20 et 28 septembre. Il est permis d'en conclure que lui aussi s'est trouvé en mesure de compléter ses réflexions par des remarques prises dans la brochure toute nouvellement parue de Jossan. Il est en tout cas douteux que Bachaumont ait servi de modèle à Diderot, là où l'un et l'autre ont emprunté à Jossan.

Les «Mémoires secrets» étaient en effet, à l'instar de la «Correspondance littéraire», une revue entièrement rédigée à la main et par conséquent il était beaucoup plus difficile d'y avoir accès qu'aux brochures de Jossan, imprimées, elles.

Postface

En 1959, l'Université de Aarhus proposa comme sujet de concours en vue de l'obtention des médailles académiques: «Les *Salons* de Diderot, analyse et caractérisation; place dans l'oeuvre et dans le débat esthétique contemporain.» Il apparut bien vite que cette question soulevait, entre autres, le problème de savoir si le «Salon» de 1771 était authentique ou apocryphe, et, dans ma réponse, je m'efforçai, en appendice, d'esquisser une solution à ce point épineux. Mes deux examinateurs, Monsieur Paul Krüger et Madame Else Kai Sass, professeurs, me demandèrent alors de préciser et de développer dans une étude plus approfondie mes conceptions du problème touchant à l'authenticité du «Salon» mis en cause. «Diderot est-il l'auteur du «Salon» de 1771?» constitue l'aboutissement de ces recherches.

Mes remerciements les plus profonds et respectueux, je les adresse à mes deux maîtres, Monsieur Paul Krüger et Madame Else Kai Sass, qui ont su me guider et dont les encouragements et la bienveillance m'ont été une source d'inspiration continuelle.

J'exprime ma vive reconnaissance à l'Académie Royale des Sciences et des Lettres de Danemark pour avoir publié et inséré mon étude dans ses annales. Je prie tout particulièrement Messieurs les Professeurs Paul Krüger, Louis L. Hammerich et Knud Togeby, tous trois membres de l'Académie, de bien vouloir trouver ici le témoignage de ma sincère gratitude pour leur soutien chaleureux et leurs conseils qui m'ont été des plus précieux.

Je remercie également Monsieur François Marchetti, qui s'est chargé de la traduction de mon travail et m'a assuré son amicale collaboration dans l'établissement du texte définitif.

Mes remerciements, et non les moins sincères, vont aussi aux personnels de la Bibliothèque de l'Université d'Uppsala, de la

Bibliothèque Royale de Stockholm, de la Bibliothèque de l'Université de Lund, de la Bibliothèque Nationale de Paris, de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de Paris, de la Bibliothèque Royale de Copenhague et de la Bibliothèque d'Etat de Aarhus, qui tous m'ont facilité l'accès aux ouvrages dont j'avais besoin.

Je sais également gré à la Fondation Rask-Ørsted d'avoir généreusement subventionné la présente traduction, ainsi qu'à l'Université de Aarhus, au Fonds Letterstedt et au Fonds Danois-Suédois qui, par des bourses et des dons, m'ont permis de mener ma tâche à bon terme.

Enfin, je tiens à remercier Monsieur Per Krarup, directeur de «L'Accademia di Danimarca» à Rome, qui, lors de mon séjour récent en Italie, m'a prodigué aide et assistance à plus d'une occasion.

Århus le 18 novembre, 1965.

ELSE MARIE BUKDAHL.

Bibliographie.

Dans la présente bibliographie ne sont portés que les ouvrages, articles et textes auxquels renvoie notre étude.

- F. BRUNOT: «Histoire de la langue française des origines à 1900»; tome VI, «Le dix-huitième siècle», 1930 (Paris).
- A. CAZES: «Grimm et les Encyclopédistes», 1933 (Paris).
- R. L. CRU: «Diderot as a Disciple of English Thought», 1913 (New-York).
- R. DESNÉ: «Diderot critique d'art» (introduction de «Les Salons») (Textes choisis), 1955 (Paris).
- H. DIECKMANN: «Inventaire du Fonds Vandeul et inédits de Diderot», 1951 (Genève).
- A. DRESNER: «Die Entstehung der Kunstkritik», 1915 (Munich).
- A. FONTAINE: «Les Doctrines d'Art en France de Poussin à Diderot», 1909 (Paris).
- F. GOHIN: «Les transformations de la langue française pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle» (1740–1789), 1903 (Paris).
- T. GOSSELIN: «Histoire anecdotique des Salons de Peinture depuis 1673», 1881 (Paris).
- L. M. LA GRANGE: «Les Vernet», (Joseph Vernet) Paris 1864.
- A. LANGEN: «Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots «Salons» dans «Romanische Forschungen», 1948, t. 61, (pp. 324–387), (Frankfurt-am-Main).
- G. W. LUNDBERG: «Roslin» (Liv och Verk) I et II, 1957, (Malmö).
- G. MAY: «Diderot et Baudelaire», 1957 (Genève).
- F. NICOLINI: «Lumières nouvelles sur quelques ouvrages de Diderot d'après la correspondance inédite de l'abbé Galiani» dans «Études Italiennes», Nouvelle Série, tome II, 1932, treizième année, (Paris); 1er article (p. 87–103), 2ème article (p. 161–173), 3ème article (p. 209–219).
- J. SEZNEC: «Les Salons de Diderot» dans le «Harvard Library Bulletin», t. 5, n° 3, 1951 (pp. 267–289), (Cambridge).
- «Diderot et les plagiateurs de M. Pierre» dans «Revue des Arts», n° 2, 1955 (pp. 67–74), (Paris).
 - «Diderot and «The Justice of Trajan»» dans «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», t. XX, 1957 (pp. 106–111), (Londres).
 - «Diderot critique d'art» (introduction de l'édition J. Sez nec et J. Adhémar des «Salons», t. 1, p. 8–25), 1957 (Oxford).

- J. SEZNEC: «Les derniers *Salons* de Diderot» dans «French Studies», vol. XIX, n° 2, avril 1965 (p. 111–124). Cet article étant paru au moment où nous mettions notre étude sous presse, nous n'avons pu qu'en faire mention.
- J. THOMAS: «L'Humanisme de Diderot», 2ème édition, 1938 (Paris).
- M. TOURNEUX: «Les Manuscrits de Diderot conservés en Russie, catalogue dressé par M. T.» dans «Archives des missions scientifiques et littéraires», sér. 3, t. XII, 1885 (pp. 439–474), (Paris).
- «Diderot et Catherine II», 1899 (Paris).

Textes et abréviations

Ont été cités dans notre étude les textes suivants (les abréviations que nous avons employées figurent subséquemment entre parenthèses):

- ANONYME: Comptes rendus du Salon de 1771: «Exposition des peintures, sculptures, gravures de MM. de l'Académie Royale» dans «Mercure de France», octobre 1771, Paris. (*M.*)
- «Lettre XIII: Exposition des Peintures, Sculptures et Gravures au Salon du Louvre», 8 septembre 1771, dans «L'Année littéraire».
- «Plaintes de M. Badigeon, marchand de couleurs, sur les critiques du salon de 1771», 1771, Paris.
- J. ASSÉZAT et M. TOURNEUX: «Œuvres complètes de Diderot», 1875–1877, Paris. (Pour toute référence au seul Salon de 1771, nous n'indiquons que les chiffres arabes, le tome XI étant nécessairement sous-entendu. Pour les autres textes, nous indiquons le tome en chiffres romains et la page en chiffres arabes).
- J. C. BRUNET: «Mémoires et Correspondance de Madame d'Épinay», 1818, t. 3, 3ème édit., Paris. (*Mém.*)
- DAUDÉ DE JOSSAN: «Lettre sur les Peintures, Gravures et Sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre; Par M. Raphael, Peintre, de l'Académie de S. Luc, Entrepreneur Général des Enseignes de la Ville, Fauxbourgs et Banlieue de Paris; à M. Jérosme, son Ami, Rapeur de Tabac et Riboteur», 7 septembre 1769. Paris. (*Pein.*)
- «Lettre de M. Raphael le jeune, Eleve des Ecoles gratuites de Dessin, Neveu de feu M. Raphael, Peintre de l'Académie de St. Luc, A un de ses Amis, Architecte à Rome; Sur les Peintures, Sculptures et Gravures qui sont exposées cette année au Louvre», 7 septembre 1771. Paris. (*Let.*)
- «L'Ombre de Raphael, Ci-devant Peintre de l'Académie de Saint Luc, A son Neveu Raphael, Elève des Ecoles Gratuites de Dessin, En Réponse à sa Lettre sur les Peintures, Gravures et Sculptures exposées cette Année au Louvre», 1771. Paris. («*L'Ombre*»).
- LA FONT DE SAINT-YENNE: «Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746», 1747. La Haye.

- PIDANSAT DE MAIROBERT: «Lettres I, II et III (7, 13 et 14 septembre 1771) – compte-rendu du Salon de 1771 dans «Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours; ou Journal d'un Observateur», t. XIII, 1780. Londres. (*M.c.*)
- PIDANSAT DE MAIROBERT et MOUFLE D'ANGERVILLE: «Mémoires secrets», t. V, 1780. Londres.
- F. NICOLINI: «La Signora d'Épinay e l'Abate Galiani» (Lettere inedite 1769–1772), 1929. Bari.
- L. PEREY et G. MAUGRAS: «L'Abbé F. Galiani. Correspondance avec Madame d'Épinay – Madame Necker etc.», t. I, 2ème édit., 1881. Paris.
- G. ROTH: «Denis Diderot. Correspondance», IX, 1963. Paris.
– «Denis Diderot. Correspondance», XI, 1964. Paris.
- M. TOURNEUX: «Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.», 1877–1882, Paris. (*T.*)
- WALFERDIN: Publication du «Salon de 1771» dans «Revue de Paris», t. 39. 1857 (pp. 193–253). Paris.
- Manuscrits du «Salon» de 1771: Manuscrit de Leningrad (*L.*)
– Manuscrit de Vandeul (*V.*)
- Manuscrit de la «Correspondance littéraire»: A la Bibliothèque Royale de Stockholm se trouve une partie du manuscrit de la «Correspondance littéraire» (VU 29), 16 volumes (1760–1790). La Bibliothèque de l'Université d'Uppsala possède un supplément succinct à ce manuscrit (F 523), 1 vol. (1776–1786). Le manuscrit de Stockholm n'est pas folioté. Celui d'Uppsala l'est une page sur deux.

Dans nos citations, nous avons respecté l'orthographe originale, y compris les fautes de typographie (lettres erronées, accents manquants etc.).



Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab

Historisk-filosofiske Meddelelser

(Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk.)

Bind 37 (kr. 80,00)

kr. ø.

- | | |
|---|-------|
| 1. RUBOW, PAUL V.: Trolde kan tæmmes (The Taming of a Shrew). 1957 | 6,00 |
| 2. KORNERUP, BJØRN: Lector Theologiæ Jens Poulsen Windings Vita. Et Bidrag til Belysning af de lærde Udenlandsrejser i det 17. Aarhundrede. With an English Summary. 1957 | 10,00 |
| 3. SZÖVÉRFY, JOSEF: Volkskundliches in Mittelalterlichen Gebetbüchern. Randbemerkungen zu K. M. NIELSENS Textausgabe. 1958 | 5,00 |
| 4. JOHANSEN, J. PRYTZ: Studies in Maori Rites and Myths. 1958. | 22,00 |
| 5. FERDINAND, KLAUS: Preliminary Notes on Hazāra Culture. (The Danish Scientific Mission to Afghanistan 1953-55). 1959. | 10,00 |
| 6. RUBOW, PAUL V.: Kong Henrik den Sjette. 1959 | 6,00 |
| 7. THODBERG, CHRISTIAN: The Tonal System of the Kontakarium. Studies in Byzantine Psalticon Style. 1960 | 14,00 |
| 8. AABOE, ASGER: On the Tables of Planetary Visibility in the Almagest and the Handy Tables. 1960 | 4,00 |
| 9. RUBOW, PAUL V.: King John. 1960 | 3,00 |

Bind 38 (kr. 70,00)

- | | |
|--|-------|
| 1. BLINKENBERG, ANDREAS: Le problème de la transitivité en français moderne. Essai syntacto-sémantique. 1960 | 40,00 |
| 2. DIDERICHSEN, PAUL: Rasmus Rask og den grammatiske tradition. Studier over vendepunktet i sprogvitenskabens historie. Med tillæg fra Rasks og N. M. Petersens papirer. Mit einer deutschen Zusammenfassung. 1960 | 30,00 |

Bind 39 (kr. 97,00)

- | | |
|---|-------|
| 1. NEUGEBAUER, O.: A New Greek Astronomical Table (P. Heid. Inv. 4144 + P. Mich 151). 1960 | 3,00 |
| 2. ASMUSSEN, JES PETER: The Khotanese Bhadracaryādeśanā. Text, Translation, and Glossary, together with the Buddhist Sanskrit Original. 1961 | 18,00 |
| 3. HJELHOLT, HOLGER: On the Authenticity of F. F. Tillisch' Report of November 24th, 1849, Concerning Conditions in Slesvig under the Administrative Commission. 1961 | 3,00 |
| 4. JOHANSEN, K. FRIIS: Ajas und Hektor. Ein vorhomerisches Heldenlied? 1961 | 11,00 |
| 5. JØRGENSEN, SVEN-AAGE: Johann Georg Hamann »Fünf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend«. Einführung und Kommentar. 1962 | 26,00 |

- | | | |
|----|---|-------|
| 6. | HAMMERICH, L. L.: Zwei kleine Goestudien. I. Der frühe West-östliche Divan. - II. Grossherzogin Louise von Sachsen-Weimar - eine politische, keine schöne Seele. 1962 | 9,00 |
| 7. | HOLT-HANSEN, KRISTIAN: Oscillation Experienced in the Perception of Figures. 1962 | 9,00 |
| 8. | SØRENSEN, HANS CHRISTIAN: Ein russisches handschriftliches Gesprächsbuch aus dem 17. Jahrhundert. Mit Kommentar. 1962 | 18,00 |

Bind 40 (kr. 99,00)

- | | | |
|----|---|-------|
| 1. | HANNESTAD, KNUD: L'évolution des ressources agricoles de l'Italie du 4 ^{ème} au 6 ^{ème} siècle de notre ère. 1962 | 18,00 |
| 2. | BRØNDUM-NIELSEN, JOHS.: Viggo Stuckenberg-Sophus Claussen. En Brevvexling. Med Indledning og Noter. 1963 | 16,00 |
| 3. | MØRKHOLM, OTTO: Studies in the Coinage of Antiochus IV of Syria. 1963 | 20,00 |
| 4. | BECH, GUNNAR: Die Entstehung des schwachen Präteritums. 1963 | 8,00 |
| 5. | RIIS, P. J.: Temple, Church and Mosque. 1965 | 22,00 |
| 6. | GERLACH-NIELSEN, MERETE: Stendhal théoricien et romancier de l'amour. 1965..... | 15,00 |

Bind 41

(uafsluttet/in preparation)

- | | | |
|----|---|-------|
| 1. | HJELHOLT, HOLGER: British Mediation in the Danish-German Conflict 1848-1850. Part One. From the March Revolution to the November Government. 1965 | 40,00 |
| 2. | BUKDAHL, ELSE MARIE: Diderot est-il l'auteur du «Salon» de 1771? 1966 | 30,00 |

From Vol. 37, No. 1, 1957 the designation *Historisk-filologiske Meddelelser* is changed into *Historisk-filosofiske Meddelelser*. The numbering of the volumes will continue regardless of the change of name. The publications will besides the subjects treated up till 1957, include papers on Philosophy, Archeology, and Art History.

On direct application to the agent of the Academy, EJNAR MUNKS-GAARD, Publishers, 6 Nørregade, København K., a subscription may be taken out for the series of *Historisk-filosofiske Meddelelser*. This subscription automatically includes the *Historisk-filosofiske Skrifter* in 4to as well, since the *Meddelelser* and the *Skrifter* differ only in size, not in subject matter. Papers with large formulae, tables, plates, etc., will as a rule be published in the *Skrifter*, in 4to.

For subscribers or others who wish to receive only those publications which deal with a single group of subjects, a special arrangement may be made with the agent of the Academy to obtain the published papers included under the head: *Archeology and Art History*, only.