

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

# STYLES

## GENRES, AUTEURS

*7. Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq*

Diderot/Berlan – 979-10-231-2010-3

PUPS



STYLES, GENRES, AUTEURS N°7

**Série « Bibliothèque des styles »**

1. *Styles, genres, auteurs*  
Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo,  
Aragon
2. *Styles, genres, auteurs*  
Montaigne, Bossuet, Lesage  
Baudelaire, Giraudoux
3. *Styles, genres, auteurs*  
*La Chanson de Roland*, Aubigné,  
Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
4. *Styles, genres, auteurs*  
*La Queste del Saint Graal*, Louis Labé,  
Cyrano de Bergerac, Beaumarchais,  
Tocqueville, Michel Leiris
5. *Styles, genres, auteurs*  
Marguerite de Navarre, Cardinal  
de Retz, André Chénier, Paul Claudel,  
Marguerite Duras
6. *Styles, genres, auteurs*  
*La Suite du roman de Merlin*, Marot,  
Molière, Prévost, Chateaubriand,  
Saint-John Perse  
  
*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs  
autour du Nouveau Roman*  
Anne Claire Gignoux  
  
*René Char : une poétique de résistance.  
Être et Faire dans les « Feuilles d'Hypnos »*  
Isabelle Ville  
  
*Écrire l'énigme*  
Bernard Magné & Christelle Reggiani (dir.)

**Série « Études linguistiques »**

- Référence nominale et verbale,  
analogies et interactions*  
Maria Asnes
- Par les mots et les textes. Mélanges de  
langue, de littérature et d'histoire des sciences  
médiévales offerts à Claude Thomasset*  
D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)
- Empirical issues in formal syntax  
and semantics 4*  
*(Questions empiriques et formalisation  
en syntaxe et sémantique 4)*  
C. Beyssade, O. Bonami,  
P. Cabredo Hofherr & F. Corblin (dir.)
- La Polysémie*  
Olivier Soutet (dir.)
- Cohérence et discours*  
Frédéric Calas (dir.)
- Indéfini et prédication*  
Francis Corblin, Sylvie Ferrando  
& Lucien Kupferman (dir.)
- Études de linguistique contrastive*  
Olivier Soutet (dir.)
- Langue littéraire  
et changements linguistiques*  
Françoise Berlan (dir.)
- Les Moyens détournés d'assurer son dire*  
Corinne Rossari (dir.)

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

Du Bellay, Rotrou,  
Diderot, Verlaine, Gracq



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française  
et l'Équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'Université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007  
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN papier : 978-2-84050-549-5  
PDF complet – 979-10-231-2005-9

Préface – 979-10-231-2006-6  
Du Bellay/Lardon – 979-10-231-2007-3  
Du Bellay/Monferran – 979-10-231-2008-0  
Rotrou/Susini – 979-10-231-2009-7  
**Diderot/Berlan – 979-10-231-2010-3**  
Diderot/Calas – 979-10-231-2011-0  
Verlaine/Fromilhague – 979-10-231-2012-7  
Verlaine/Wanlin – 979-10-231-2013-4  
Gracq/Colas-Blaise – 979-10-231-2014-1  
Gracq/Gautier – 979-10-231-2015-8

Réalisation 3D2S (Paris)  
d'après la charte graphique de Patrick Van Dieren

## **SUP**

Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

## REMERCIEMENTS

*Nous exprimons nos plus vifs remerciements à l'UFR de langue française et à l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089), qui ont permis l'existence de la journée d'études du 10 novembre 2007, puis celle de ce livre, qui reprend l'essentiel des communications alors prononcées. Toute notre gratitude va également à Jean-Louis de Boissieu, qui, avec son amabilité inégalable, et malgré des délais extrêmement courts, a bien voulu accepter d'en rédiger la préface.*



TROISIÈME PARTIE

Denis Diderot



TERMES D'ART DANS LES SALONS  
DIDEROT ET LA CARACTÉRISATION ADJECTIVALE,  
ENTRE TECHNICITÉ ET LIBERTÉ IMPRESSIVE

*Françoise Berlan*  
*Université Paris-Sorbonne*

L'inclusion d'un vocabulaire de spécialité dans le tissu du style semble imposer à l'écrivain une contrainte spécifique, celle de maintenir l'homogénéité de son lexique et une unité d'écriture. Telle est du moins la difficulté que Diderot lui-même soulignera à propos des termes d'art, dans un *Salon* ultérieur, en 1765. S'adressant à Grimm, son correspondant et commanditaire, il lui demande l'autorisation de vagabonder à sa guise, loin d'une technicité qui constitue pourtant une sorte de basse continue de ses textes, engendrant une faible dispersion et une forte itération des mots d'atelier :

Permettez que je rompe un peu la monotonie de ces descriptions et l'ennui de ces mots parasites, *heurté, empâté, vrai, naturel, bien colorié, chaudement fait, froid, dur, sec, mœlleux*, que vous avez tant entendus, sans que vous les entendiez encore, par quelque écart qui vous délasse<sup>1</sup>.

Exhibés en mention comme des pièces rapportées, ils se présentent en un bouquet d'adjectifs, et il est vrai que la critique passe par la caractérisation, dont cette partie du discours est, au premier chef, détentrice. Else Marie Bukdahl, responsable des notes dans l'édition Hermann, s'efforce de gommer la péjoration évidente du qualificatif de *parasite* comme celle de *monotonie* et d'*ennui*, et cette lassitude partagée par le rédacteur et le destinataire. Selon elle, Diderot veut ainsi « souligner qu'il s'agit de notions et d'expressions qu'il a appris à distinguer au contact de ses amis artistes<sup>2</sup> ».

Sans majorer l'impact négatif de ces lignes, on ne peut cependant limiter leur portée à l'indication du caractère récent de l'apprentissage et au soulignement de cette non-intégration des mots acquis à l'usage commun. Diderot se

1 Diderot, *Salon de 1765*, éd. Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1984, p. 125.

2 *Ibid.*, note 340.

pose un vrai problème d'esthétique : comment incorporer ce lexique qui est fait pour garder son autonomie singulière, faut-il tenter d'atténuer les disparités ou au contraire jouer sur un effet de marqueterie, sur l'insistance des répétitions ? Si le critique opte assez régulièrement pour la liberté des digressions, bien propres à son libertinage d'idées et à son allure aisément reconnaissables, il revient avec constance à ce vocabulaire, non sans une gourmandise perceptible qui cohabite avec le sentiment de la redite. Notre auteur n'est pas à une contradiction près. Il abrite volontiers des impressions contraires, et le goût des mots s'unit à la contrainte fastidieuse de la rigidité terminologique.

#### LES TERMES D'ART : UN VOCABULAIRE DE SPÉCIALITÉ ET SES CARACTÉRISTIQUES

62 Qu'est-ce en effet qu'un vocabulaire de spécialité ? Quelles en sont les caractéristiques ?

En premier lieu, il s'édifie en se distinguant du lexique commun. *L'Encyclopédie*, dont Diderot est le maître d'œuvre, n'est pas autre chose que la somme des vocabulaires de spécialité de son temps, arts, sciences et techniques. La nomenclature et la présentation des articles en font foi. Chacun est subdivisé en domaines et disciplines, à l'intérieur desquels le mot étudié trouve son aire sémantique particulière. Il s'agit là d'une présentation qui, ainsi généralisée et complexifiée, est une innovation majeure de la lexicographie du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'ouvrage est pionnier sur ce point et sera invariablement imité, alors que certaines de ses options méritent débat dans cette volonté organisatrice et universellement classifiante, parfois aux dépens d'une circulation entre les cantons du savoir ainsi cloisonnés. Cette représentation des connaissances par leur terminologie fait d'ailleurs un parent pauvre, le lexique commun, terreau de ces innovations. Ce parti repose sur la spécialisation des rédacteurs, dont la compétence se fonde d'abord sur la maîtrise des mots et la capacité définitionnelle. Le principe de l'article signé est la matérialisation de cette garantie de fiabilité. Watelet, Landois, Jaucourt se font ainsi connaître pour les termes d'atelier. Diderot lui-même rédige quelques notices, rarement signées. Cette différence nécessaire circonscrit un cercle d'usagers qui s'entendent entre eux et ne sont pas compris de la communauté linguistique sans apprentissage.

Les termes relèvent de la néologie. Deux types de création sont possibles, soit une totalité, forme et sens, soit une spécialisation du signifié d'une unité existante. Cette deuxième option est très majoritairement le mode de formation retenu pour les termes d'art qui empruntent au lexique commun un de ses mots puis en fixent le sémantisme à leur profit.

En principe, un terme de spécialité est monosémique et il est réfractaire à la synonymie. C'est une opération de délimitation active effectuée et adoptée par les praticiens de la discipline. Ce caractère contrôlé s'oppose à la soumission des usagers au vocabulaire commun, qui n'est pas construit mais reçu.

Le rapport des terminologies à l'axiologie est complexe. Elles l'excluent lorsqu'elles relèvent de savoirs spéculatifs. C'est tout différent quand il s'agit de techniques, où l'on peut bien ou mal faire.

Dans le cas des termes d'art (peinture, sculpture, gravure, accessoirement architecture) au XVIII<sup>e</sup> siècle, ces traits sont en partie vérifiés mais la clôture par rapport au lexique commun est loin d'être étanche, pour plusieurs raisons. La monosémie n'est pas radicale, déjà parce que c'est la néologie sémantique et non lexicale qui est fortement majoritaire. À côté de quelques créations comme *perspective* ou *clair-obscur*, la plupart des mots comme *effet* ou *faire*, sans parler de *couleur* lui-même, édifient leur contenu spécialisé à partir du sens du mot de la tribu dont ils ne sauraient s'abstraire totalement et avec lequel ils cohabitent puisque ces mots parasites sont véhiculés par la langue commune. De plus, leur monosémie est compromise par le caractère composite, en dépit de son unité, de l'activité du peintre. En simplifiant beaucoup, l'œuvre d'art associe invention et exécution. Ce sont les emplois relevant de l'exécution qui sont les plus aisés à relever et à circonscrire. Au contraire, l'invention rejoint souvent les Belles-Lettres. De plus, les arts plastiques sont figuratifs et l'appréciation concerne souvent à la fois le sujet même et la manière de le traiter. À quoi renvoie, par exemple, la *noblesse* dans le caractère d'une tête ? Le choix de la *figure* s'y associe à un *faire*. Ainsi un même terme, sans être à proprement parler polysémique, unit-il dans une caractérisation commune les différents domaines de compétence de l'artiste. L'exigence de refus de la synonymie semble mieux préservée, mais nous verrons que les termes se regroupent par affinités et se précisent mutuellement. Qu'en est-il de la place de l'axiologie ? Les termes d'art ont un double statut. Ils servent à la fois à décrire et à juger. La plupart désignent conjointement certains modes opératoires et une place dans une échelle de valeur, du bon au mauvais. Le peintre est un praticien qui évalue sa pratique. De plus, la frontière est mince, quoique réelle, entre le jargon d'atelier et la critique d'art. Le peintre lui-même peut être critique, comme Chardin, à ce que nous en dit Diderot. Les *Salons* ont à évoquer avant tout une réception, celle de l'amateur informé. Choisir d'étudier les adjectifs dans ce vocabulaire entraîne inévitablement sur le chemin de l'axiologie, puisque c'est par eux qu'intervient le jugement de valeur. Mais cette évaluation passe par la description : une *touche large* relève d'un *faire* que l'on recommande, alors qu'il faut éviter d'être *dur et sec* dans le traitement de la lumière et des couleurs.

Quel va être le projet de Diderot dans l'utilisation de ces termes en 1761 et 1763 ? Ces *Salons* sont ceux de l'apprentissage, car dans le tout premier, celui de 1759, ce lexique était encore peu représenté. Avec l'appétit du néophyte, l'apprenti critique s'initie et instruit ses lecteurs, directs ou indirects. Les attestations se multiplient. C'est le règne de la mémoire et le plaisir d'un savoir nouveau qu'on se hâte de partager sous la forme de définitions. On observe aussi une étape de maturation réflexive sur le sens de certains de ces mots et le début d'un travail inventif de reformulation, plus fréquent et approfondi ultérieurement en 1765 et 1767. Dès alors, le salonnier s'interroge sur sa propre pratique. Comment transposer par le langage ce qui relève d'une réception visuelle ? La successivité des mots, l'épaisseur temporelle d'un parcours verbal se substituent à une saisie perceptuelle globale. Pourtant, c'est un domaine commun, celui de l'esthétique, qui concerne, dans leur spécificité, à la fois les arts plastiques et les Belles-Lettres. Diderot évoque son entreprise dans la page liminaire au *Salon de 1763*, en opposant, pour mieux en souligner l'analogie, le *pinceau* des peintres et le *style* de l'écrivain critique d'art :

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 et voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet. Et dites-moi où est ce Vertumne-là<sup>3</sup> ?

L'opposition de *style* et *pinceau*, *style* retrouvant ainsi une remotivation étymologique par retour à l'image de l'instrument de l'écrivain, est résolue par la mise en commun d'adjectifs : *grand* et *voluptueux*, *simple* et *vrai*, *délicat* ou *pathétique*, qui ont droit de cité aussi bien parmi les termes d'art que parmi ceux de la poétique. Le mot d'*illusion* paraît plus marqué par le rapport aux arts visuels. Mais l'appel à l'imagination du lecteur produit aussi l'effet de présence. Le verbe *décrire* renoue avec un projet générique, celui de l'*ekphrasis* à laquelle Diderot fait ainsi allusion. Les termes de spécialité sont donc à la fois parasites et communs et le texte va jouer sur des superpositions et collages pour mieux aller à l'unité d'un vernis. En travaillant sans cesse sur l'inclusion et l'exclusion, le critique élabore une écriture singulière, qui maintient la dualité

3 Diderot, *Essais sur la peinture*, éd. Gita May, suivis des *Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 181. Les références à cette édition seront désormais données dans le corps du texte, entre parenthèses.

tout en la résolvant. La manière de traiter ce vocabulaire est ainsi en accord avec la pensée directrice de l'auteur sur l'harmonie à travers les disparités et les dissonances.

## QUELQUES NOTIONS CENTRALES

Avant d'analyser le rôle des adjectifs dans le discours critique de Diderot, il faut établir le cadre conceptuel dans lequel ils se meuvent, assuré par quelques substantifs organisateurs. L'auteur fait sien cet ensemble fortement construit et le prolonge par ses propres intuitions. Il s'agit de décrire un *effet* obtenu, grâce au *génie* du peintre, par un *faire* selon un *goût* ou une *manière* pour traiter un *sujet* dont le modèle est la *nature*. Revenons sur quelques-uns de ces termes.

### L'effet

L'*effet* est certainement le maître-mot, celui dont Diderot développe toutes les virtualités en dépassant son strict contenu terminologique. Roger de Piles définit la peinture comme « un art qui par le moyen du dessin et de la couleur, imite sur une superficie plate tous les objets visibles<sup>4</sup> ». Et il déclare ailleurs : « Sa fin est de tromper la vue<sup>5</sup> ». Le peintre est donc censé anticiper sur le regard de l'amateur. Son entreprise est tournée vers la réception attendue, ce qu'indique éloquemment le terme d'*effet*. Dans l'*Encyclopédie*, l'article « Effet en peinture » est de Watelet, que Diderot n'aimait guère, mais qui a des vues souvent très proches des siennes :

L'art de la peinture est composé de plusieurs parties principales. Chacune de ces parties est destinée à produire une impression particulière qui est son effet propre. L'effet du dessin est d'imiter les formes ; celui de la couleur de donner à chaque objet la nuance qui le distingue des autres. Le clair-obscur imite les effets de la lumière et ainsi des autres. La réunion de ces différents produits cause une impression qu'on nomme effet du tout ensemble<sup>6</sup>.

On remarque dans ces lignes le terme d'*impression*, qui n'est pas attesté avec cet emploi dans les *Salons* au programme. En revanche, il apparaîtra en vedette dans la page liminaire de celui de 1765 : « J'ai donné le temps à l'*impression* d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux *effets*, je m'en suis laissé pénétrer<sup>7</sup> ».

4 Roger de Piles, *L'Idée du peintre parfait*, éd. Xavier Carrère, Paris, Gallimard, 1993, p. 14-15 (texte extrait de l'*Abrégé de la vie des peintres*, première édition, 1699).

5 Roger de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris, chez N. Langlois, 1681, p. 33.

6 Article « Effet, terme de peinture », *Encyclopédie*, t. V, p. 406-407.

7 *Salon de 1765*, éd. cit., p. 21. À chaque fois, c'est nous qui soulignons.

Le mot renvoie d'abord à la réception sensorielle des couleurs mimant la lumière. *Effet de lumière* est encore usuel de nos jours. Diderot parle ainsi de « l'effet mélangé de deux lumières » dans un tableau de Vernet ou, chez le même peintre, « d'un effet qui a frappé tout le monde » (p. 228), dans la représentation d'un clair de lune. Le *faire*, sur lequel nous allons revenir, est au service de cet *effet*. À propos de Louthembourg et de son genre heurté, c'est une gestuelle contraignante qui nous est décrite : « Il faut à chaque coup de pinceau ou plutôt de brosse, ou de ponce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger de l'effet » (p. 225).

Mais *avoir de l'effet* ou *faire de l'effet* peuvent concerner aussi le relief que prennent pour la sensibilité du spectateur une figure ou une circonstance du tableau. Sensible au contraste, Diderot oppose dans le *Martyre de saint Victor*, tableau de Deshayes, les « natures féroces » des bourreaux et l'*effet* d'un « jeune acolyte, d'une physionomie douce et charmante » (p. 134). Les personnages principaux doivent attirer le regard. À ses yeux, dans une œuvre de Baudouin, *Phryné accusée d'impiété*, « l'ordonnance pêche en ce que l'*effet* demandait que l'accusée et l'orateur fussent isolés du reste » (p. 233).

Parfois, la composante émotionnelle est plus immédiate encore. Diderot reproche à Pierre osant un redoutable sujet, *La Décollation de saint Jean*, de n'avoir pas « senti l'*effet* du sang qui eût descendu le long du bras de l'exécuteur, et arrosé le cadavre même » (p. 124).

La présence du verbe *sentir* invite à insister sur le rôle de médiation du peintre. Notre auteur souscrirait à cette précision de Watelet : « Pour l'artiste, l'*effet* est le concours des différentes parties de l'art, qui excite dans celui qui voit un ouvrage le sentiment dont le peintre était rempli en le composant<sup>8</sup> ». *Sentir* et *sentiment* relèvent de tous les affects, perceptuels comme émotionnels. Dans le dispositif critique de Diderot et dans sa conception de la jouissance esthétique, l'*effet* joue donc un rôle central. C'est en tout cas un des plus fréquents parmi les termes d'art qu'il utilise. Les principes de Roger de Piles s'infléchissent ainsi vers une composante sensualiste.

#### Le faire

L'*effet* suppose un *faire*. Cet infinitif substantivé est à la mode chez les critiques d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle. Diderot l'emploie pour insister sur les moyens de l'exécution et manifeste par là sa familiarité avec le milieu des ateliers. Le *faire* est associé au *technique*. Les adjectifs appliqués au *faire* voient leur sens contrôlé par le sémantisme précis de ce mot.

<sup>8</sup> « Effet, terme de peinture », art. cit., p. 406.

## Le goût

*Goût* et *manière* renvoient aux traditions picturales, aux filiations et aux genres. *Goût* est préféré à *manière* par Diderot, sans doute parce qu'à l'image d'*effet*, il insiste sur le sensoriel et la réception. Le *goût* est celui du peintre héritier d'une école ou modèle pour des imitateurs. Il est aussi celui de l'amateur dans le syntagme *homme de goût*. Du côté des artistes, Diderot nous parle du « *goût* plus austère » (p. 130) de Le Sueur, de Vien, qu'il essaie de classer : « Ce n'est pas la *manière* de Rubens, ce n'est pas le *goût* des écoles italiennes » (p. 133). Il déplore « que le *goût* de Boucher gagne » (p. 138). Le *bon goût*, à côté du *grand goût* et du *petit goût*, évalue la qualité du travail de l'artiste. Pourtant, l'intérêt pour la réception et pour l'impression intervient aussi dans les emplois de ce mot, autre raison de le préférer à *manière*. Le peintre lui-même doit être un amateur éclairé. Greuze a ainsi « beaucoup d'esprit et de *goût* » (p. 158). Les premières lignes du *Salon de 1763* insistent sur la collaboration entre les artistes et le public : « C'est le génie d'un seul qui fait éclore les arts ; c'est le *goût* général qui perfectionne les artistes » (p. 180). Quant au salonnier, il unit réception et exécution dans « toutes les sortes de *goût* » (p. 181) qu'il doit avoir pour transcrire la variété de ceux des peintres exposés. Il est à la fois un traducteur et un juge. Comme on le sait, *goût* est un terme important des Belles-Lettres. Aussi a-t-on confié à Voltaire l'article correspondant dans l'*Encyclopédie*<sup>9</sup>, Landois ajoutant une courte définition du mot comme terme de peinture<sup>10</sup>.

## Le sujet

Cet effet repose aussi sur une attente, celle du traitement d'un *sujet* conformément aux genres picturaux. Les sujets obéissent à une hiérarchie comparable à celle dont relèvent les genres littéraires. Ainsi le *grand* et le sublime sont-ils requis dans les sujets historiques, mythologiques ou religieux.

## La nature

L'effet est imitatif. Le modèle du peintre est la *nature*. Diderot approfondit ce concept en insistant sur la médiation que constituent les sensations du spectateur. La fréquence de l'adjectif *vrai* et du substantif *vérité* indiquent cette dimension impressive.

## Le génie

Enfin, comme les théoriciens de la peinture qui l'ont précédé, dont Roger de Piles, l'auteur des *Salons* est grand utilisateur du mot *génie*. Il redonne au

<sup>9</sup> Article « Goût », *Encyclopédie*, t. VII.

<sup>10</sup> Article « Goût en peinture », *ibid.*, signé Landois désigné par la lettre (R).

peintre la place centrale. Le terme, couplé fréquemment avec *enthousiasme* et avec *chaleur*, désigne un don qu'on « apporte en naissant » (p. 199). Supérieur au *talent*, il rappelle que la peinture est bien plus qu'un ensemble de moyens créateurs d'illusion. En 1765, Diderot écrira qu'elle « va à l'âme par l'entremise des yeux ». Et dans ce « chemin<sup>11</sup> », comme il l'appelle lui-même, de l'artiste au spectateur, s'opère l'union de deux subjectivités.

#### LA CARACTÉRISATION ADJECTIVALE

68 Après ce rappel des principaux concepts organisateurs, passons à la caractérisation adjectivale et aux contextes d'emploi de ces adjectifs : substantifs modifiés, adjectif coordonnés, réseaux sémantiques. L'étude n'exclut pas les noms dérivés ni les adverbes de manière inclus dans les termes d'art comme *chaudemment*, *crûment* ou *largement*. Ces qualificatifs peuvent être disposés en couples antonymiques, bien que ce parti puisse fausser la description, lorsque l'un des deux contraires est plus fréquent que l'autre, ou que la polysémie brouille le jeu.

Bien que tout passe par le regard, la plupart relèvent de notations perceptuelles diverses et ne concernent pas strictement la vue, mais aussi le toucher, le goût (le mot réapparaît), et d'autres données élémentaires de l'expérience sensible comme le poids, la résistance ou l'impression de choc. Ils constitueraient pour les sémanticiens cognitivistes contemporains un document de choix. Citons parmi les plus fréquents : *grand/petit*, *fort/faible*, *chaud/froid*, *doux*, *mœlleux/dur*, *sec*, *cru*, *brillant*, *éclatant/terne*, *léger/lourd*, *vigoureux/flou*, *coulant/heurté*, *large/petit*, *mesquin*, *riche/pauvre*. Parler de métaphore n'est pas nécessairement exact. Il s'agit plutôt de synesthésie à l'intérieur d'une perception globale, selon des trajets observables déjà dans le lexique commun. Certains sont spécialisés et quasi-monosémiques, comme *cru* caractérisant la couleur, d'autres comme *coulant*, se partagent entre deux types d'emplois : les contours et la touche.

Un autre ensemble d'adjectifs, avant inclusion dans le vocabulaire de spécialité, concerne la « morale », comme on disait à l'époque classique, pour désigner des traits psychologiques ou comportementaux, tels *noble*, *hardi*, *fier*, *libre*, *franc*, *sage*, *austère*, *sévère*. Qu'on ne s'y trompe pas : la plupart renvoient, au moins pour partie, au *faire*, au *technique*. La référence à l'exécution s'impose d'emblée pour d'autres tels *fini* ou *léché*. Certains sont partagés par les Belles-Lettres : *agréable*, *délicat*, *élégant*, *sublime*. La frontière est loin d'être étanche entre ces groupes.

11 *Salon de 1765*, éd. cit., p. 226.

Diderot se meut dans le foisonnement concret de ces termes avec une jouissance tout épicurienne qui n'interdit pas la précision. Cette dernière peut prendre alors la forme de la définition. Le mot est ainsi exhibé en mention lorsque son caractère terminologique doit être souligné à l'aide de *c'est-à-dire*, *on dit*, *on appelle*, ou d'un simple *comme* qui décèle l'effet d'image : « Flou, c'est-à-dire faible et léché » (p. 198) ; « Un faire rude et comme heurté » (p. 143) ; « On dit qu'un peintre peint à pleines couleurs ou franchement, lorsque ses couleurs sont plus unes, moins tourmentées, moins mélangées » (p. 192) ; « Ce qu'on appelle la manière large » (p. 225).

Mais le salonnier répugne à un didactisme trop appuyé. Il lui arrive même de mimer avec humour l'excès de technicité du langage des peintres et l'étroitesse de leurs critères aux dépens parfois du bon sens et de l'émotion. Les termes en place dans leur contexte se succèdent en un catalogue tatillon dans ces lignes où perce la parodie : « Pourvu que les ombres et les lumières soient bien entendues, que le dessin soit pur, que la couleur soit vraie, que les caractères soient beaux, serons-nous satisfaits ? » (p. 156).

Ces arrêts sur le signe restent minoritaires. Les termes sont le plus souvent en usage, incorporés au discours critique. Le texte de Diderot est précis sous l'apparente nonchalance. Nous allons tenter de retracer cette efficacité du tri sémantique dont font l'objet ces adjectifs à l'aide du contexte. On s'interrogera successivement sur la résolution ou le maintien de la polysémie, sur la pertinence des couplages antonymiques et l'axiologie qui s'en dégage, sur la non-synonymie compensée par un éclairage réciproque au sein d'une parenté notionnelle. Enfin, on verra comment des substitutions radicales disqualifient ou du moins dépassent les termes d'art, comme s'ils constituaient un écran à l'immédiateté de l'impression qu'ils s'employaient pourtant à transcrire. Pour chacun de ces volets, un adjectif emblématique ouvrira l'analyse : *grand* pour la polysémie, *large* pour la polarité axiologique, *fier* pour la spécialisation dans une aire sémantique, *vrai*, enfin, remplacé par *réel*, puis ménageant le recours aux présentatifs, symboles de cet effacement de la médiation des termes d'art au profit d'un investissement par la sensation.

#### Les jeux de la polysémie : *grand* et les adjectifs communs au technique et à l'idée

Certains des adjectifs étudiés sont des termes de sens général, ouverts à la polysémie, à moins qu'il ne faille décrire plutôt cette plasticité comme une capacité à trouver un champ d'application en rapport avec le substantif qualifié, sans dommage pour l'unité sémantique. C'est sur cette latitude que joue Diderot. Elle lui permet de ne pas distinguer les composantes du tableau : sujet, figures, composition, dessin, coloris, etc., au nom d'une même caractérisation. Il faut garder à l'esprit que chez les peintres et les théoriciens de la peinture comme

pour l'auteur des *Salons*, leur émule, le tableau associe l'idée et le technique, qui peuvent recevoir une même qualification. C'est ce qu'on observe pour l'adjectif *grand*, un des plus marqués par la variété des contextes, mais clairement perçu comme inclus dans le vocabulaire de spécialité. C'est le cas aussi de *fort*, *chaud* et quelques autres. En laissant provisoirement le sens dimensionnel qui n'est pas technique, on constate que pour *grand*, le domaine prioritaire est celui du sujet traité, conformément à une hiérarchie des genres et des styles que l'on connaît bien en poétique. C'est donc l'invention et l'idée qui sont en jeu. L'adjectif modifie tour à tour *scène*, *caractère* ou *figure*. Le contexte proche et notamment les adjectifs coordonnés contribuent à cette inclusion dans le haut degré. Chez Deshayes, « toutes les figures sont grandes » (p. 136) ; « Son imagination est pleine de grands caractères » ; « Sa scène vous attache et vous touche. Elle est grande, pathétique et violente » (p. 134). Le terme de *nature*, employé au sens de modèle, oriente aussi vers cette interprétation : l'idée plutôt que le faire. À propos de Vien opposé à Deshayes dans le traitement de sujets religieux, Diderot écrit : « Les natures ne sont ici ni poétiques ni grandes. C'est la chose même » (p. 133).

Les personnages de la tradition antique ou les figures du christianisme doivent conserver l'aura que leur confère la mémoire collective. L'adjectif qualifie alors un nom propre. Le salonnier exige de Pierre qu'il donne à sa Vierge « de la *grandeur* » (p. 123), et le substantif dérivé, tout en soulignant la conceptualisation du trait, exclut une valeur concrète. La coordination avec *noble*, qui n'est pas directement un terme d'art, oriente l'interprétation vers cette hiérarchie des sujets et des personnages. À propos de la *Madeleine* du Corrège comparée à celle de Van Loo, Diderot s'écrie : « La première a bien encore une autre grandeur, une autre tête, une autre noblesse » (p. 118). Il est plus difficile d'interpréter le même couplage lorsqu'il s'agit non de figures mais d'éléments du paysage. Il y a ainsi, écrit-il, « des masses de roches grandes et nobles dans un tableau de Louthembourg » (p. 224). Chez Bachelier, « le paysage a de la grandeur et de la noblesse », mais, ajoute Diderot, avec son sens du contraste et de la notation imagée, « l'eau qui s'échappe du pied du rocher ressemble à de la crème fouettée » (p. 147).

Lorsque c'est le tableau lui-même qui est ainsi caractérisé, on s'oriente vers le faire. Une simple axiologie positive, par coordination avec *beau*, semble en cause dans l'appréciation conclusive à une *Bataille* de Casanove : « Avec tous ces défauts, c'est un grand et beau tableau » (p. 164), bien que le sujet, là encore, oriente vers le haut degré. La présence d'un terme renvoyant explicitement à l'exécution modifie l'interprétation de *grand*. Ainsi, de retour d'Italie, le faire de Boucher « était large et grand » (p. 196). Les têtes, dans un portrait de groupe de Michel Van Loo, sont « nobles et grandement touchées » (p. 191). L'adverbe appelé excellemment de manière renvoie au travail du pinceau.

Le syntagme figé *le grand goût* désigne surtout pour la critique la fidélité à la tradition de l'antique et la reproduction de motifs de cette même Antiquité. « *Et hoc sapit antiquitatem* », déclare-t-il à propos de bas-reliefs du sculpteur Huës qui lui « ont paru de grand goût » (p. 162).

*Grand* peut être un qualificatif de l'artiste lui-même, qui est alors classé parmi ceux qui ont du génie, mais le faire est toujours présent. Diderot voudrait être capable de rivaliser par le style avec le pinceau de Deshays et « pouvoir être grand et voluptueux » (p. 181) avec lui. Ailleurs, l'adjectif s'émancipe dans une évocation hugolienne avant la lettre du pouvoir de création. *Grand* côtoie ainsi *énorme* avec un effet plaisant d'itération dans cette apostrophe catégorique à Lagrenée pour le dissuader de traiter des sujets trop ambitieux pour lui, comme *La Mort de César* ou le *Christ en croix* : « Vous laisserez là ces énormes compositions qui demandent de grands fronts et quelqu'une de ces têtes énormes que Raphaël, le Titien, Le Sueur ont portées sur leurs épaules, et dont Deshays a quelques traits » (p. 207).

Alors, avec son sens de la visée totalisante, la critique renoue avec la valeur purement dimensionnelle de *grand*. Ces « énormes compositions » s'opposent aux « tableaux de chevalet » (p. 207), ceux de petite dimension où Lagrenée excelle. Dans un même retour au sens concret, la taille élevée des figures peut accompagner utilement cette appartenance au haut degré. Sans parler du rappel par Diderot de la tradition homérique qui consistait à donner aux dieux « une stature immense » (p. 154), on le voit conseiller Baudouin dans la représentation du personnage de Phryné. Encore l'adjectif est-il ambigu, et renvoie-t-il autant à une attitude qu'à une donnée dimensionnelle : « Le caractère de la Phryné est faux et petit. Elle craint, elle a honte, elle tremble, elle a peur [...]. Je l'aurais faite grande, droite, intrépide » (p. 233).

Les premiers *Salons* amorcent une réflexion poursuivie ultérieurement sur l'effet de grandeur qui n'est pas nécessairement lié aux dimensions objectives. Un dessin au crayon rouge de Cochin lui semble « de grand goût ». Et, ajoutez-il, « c'est un magnifique tableau dans un petit espace » (p. 162).

Ces quelques occurrences font apparaître la capacité de Diderot à jouer avec des contextes très diversifiés en vue d'une unité supérieure. Le nombre élevé des attestations témoigne d'une orientation axiologique dominante en faveur du *grand*.

#### Autour de *large* : préférences et dramatisation de l'antonymie

La liberté de Diderot dans l'utilisation des ressources de la polysémie, sa propension à bousculer un peu, dans ces ensembles descriptifs, la stricte appartenance terminologique s'associent à un autre trait : le caractère fortement orienté de l'axiologie qui dessine avec relief des préférences invariablement

affirmées. Notre auteur fait siennes les options esthétiques en vigueur déjà depuis le siècle précédent, présentes chez Félibien, plus explicites chez Roger de Piles, et devenues vulgate chez les rédacteurs de l'*Encyclopédie*. Cependant, il les investit d'une charge émotive dans le jugement qui dramatise les oppositions et exalte un même idéal d'intensité. Dans cette visée impressive de l'effet, c'est le *grand*, le *fort*, le *chaud*, l'*éclatant*, le *fier*, le *piquant*, qui ont sa faveur et il jette l'anathème sur les contraires. Sa générosité, esprit, sens et affects associés, y trouve un terrain d'élection que l'abondance de son style accompagne tout naturellement. Dès les premiers *Salons*, un adjectif séduit notre apprenti critique : il s'agit de *large*. Il en connaît parfaitement le sens technique, explicité à plusieurs reprises. Le *large* s'oppose au détail, aux touches séparées, à tout ce qui nuit au fondu et à l'unité. C'est le rendu homogène du clair-obscur dans un tableau de Vien qu'il évoque en ces termes :

72

Et puis une lumière douce, diffuse sur toute la composition comme on la voit dans la nature, large, s'affaiblissant ou se fortifiant d'une manière imperceptible. Point de places luisantes, point de taches noires (p. 133).

C'est une conciliation avec la finesse d'exécution dans un portrait de Greuze : « et cette vie et ces détails de vieillesse [...], il les a tous rendus, et cependant, la peinture est large » (p. 156). C'est aussi le paradoxe du genre heurté, pratiqué par Chardin ou Loucherbourg. La multiplicité des coups de pinceau, dont chacun doit être vérifié de loin, ne nuit pas à l'unité d'exécution : « Rien n'est plus difficile que d'allier ce soin, ces détails, avec ce qu'on appelle la manière large. Si les coups de force s'isolent et se font sentir séparément, l'effet du tout est perdu » (p. 225).

Certains éléments du tableau se prêtent mieux que d'autres à cette exigence. Les draperies, notamment, offrent à l'œil une surface qui se déploie. Diderot félicite ainsi son ami Greuze d'avoir imaginé dans son tableau du *Paralytique* un drap adapté au sujet, indice du soin dont est entouré le malade. Et ce drap, ajoute-t-il, « on se doute bien que le peintre n'a pas manqué de le peindre largement » (p. 236).

L'adjectif associe deux éléments constants dans les goûts les plus profonds de Diderot : l'unité sous la richesse et la diversité, mais aussi ce qui a du corps, dans tous les sens du terme, et qui invite à une plénitude de jouissance. Dans le vocabulaire critique, à *peindre large* s'oppose *la manière petite et mesquine*. En revanche, les antonymes spatiaux du lexique commun, tels *étroit* ou *long*, ne font pas partie des termes d'art. C'est donc par une interprétation toute personnelle que notre auteur dérive vers les figures des personnages. Le *mesquin* redevient le chétif, le grêle, l'étriqué. La silhouette ne doit pas être *longue* ou *maigre*, ni conjointement *roide* et *sèche*, toutes particularités opposées au *grand*

et au *noble*. Voici quelques-unes de ces notations disqualifiantes. Dans un tableau de Roslin, *Le Roi reçu à l'hôtel de ville*, il s'interroge : « ce monarque, long, sec, maigre, élancé, avec une petite tête, n'a-t-il pas l'air d'un escroc qui a la vue basse ? » (p. 149). Une des Grâces de Van Loo est « une longue figure, soutenue sur deux longues jambes fluettes » (p. 183) ; le saint Dominique emprunté à Le Sueur par Amédée Van Loo a été un peu gâté en devenant « sec et long » (p. 217-218). L'Ulysse de Doyen, « droit, roide, froid, sans caractère, a été pris dans la boutique d'un vannier » (p. 245). Parocel a fait « un Christ tenant sa croix, fiché droit et roide comme s'il était empalé » (p. 248). Ces adjectifs péjorants sont souvent couplés avec *ignoble*, qui n'est l'antonyme de *noble* que dans cette caractérisation des figures. C'est notamment à propos du Christ qu'on voit apparaître cette solidarité des termes. Et celui de Pierre est « bas » et « ignoble » (p. 122). Les *Salons* ultérieurs forceront le trait. Dans un tableau de Lépicié exposé en 1765, « le Christ est étique, avec son air ignoble et gueux » (p. 245). Celui de Brenet est « sec, raide, ignoble » (p. 209). Une idéologie explicite dans les *Essais sur la peinture* est déjà perceptible. Le « misérable caractère traditionnel » (p. 245) de la figure christique nie le corps. L'évocation des saints et saintes du christianisme dit la même chose : « L'esprit de mortification » a « flétri ces tétons, amolli ces cuisses, décharné ces bras, déchiré ces épaules » (p. 49). Par son apologie d'un faire qui magnifie les corps et son refus d'un ascétisme dans le traitement des figures, Diderot révèle des choix profonds. L'auteur est un jalon dans l'incompréhension progressive qui affecte une manière de rendre la spiritualité. La fin du siècle consacra la perte des codes d'une certaine peinture religieuse et le recours à l'antique qui accompagnera l'iconographie révolutionnaire.

Le *Salon de 1765* théoriserait l'adjectif *large* d'une autre manière, mais dans un souci identique d'une satisfaction esthétique totale de la vue qui n'est pas arrêtée par la parcellarisation et le détail. S'inspirant de la réflexion du peintre Hogarth sur la notion de quantité, il sollicitera celle d'étendue en ces termes :

C'est cette idée de masse puisée secrètement dans la nature, avec le cortège des idées de durée, de grandeur, de puissance, de solidité qui l'accompagnent qui a donné naissance au faire simple, grand et large même dans les petites choses, car on fait large un fichu. C'est dans un artiste l'absence de cette idée qui rend son goût petit dans ses formes, petit et chiffonné dans ses draperies, petit dans ses caractères, petit dans toute sa composition<sup>12</sup>.

Les *Salons* de 1761 et 1763 portent déjà en germe cette interprétation toute personnelle de l'axiologie esthétique de l'époque.

<sup>12</sup> *Salon de 1765*, éd. cit., p. 215-216.

Un vocabulaire de spécialité suppose en principe l'exclusion de l'équivalence synonymique, ce qui n'empêche pas la présence de termes sémantiquement proches établissant leur aire d'emploi dans leurs relations réciproques. C'est ce qu'on observe dans cet ensemble lexical maîtrisé par notre auteur. Les affinités apparaissent par la coordination, la spécificité par le substantif qualifié. Parmi d'autres caractérisants associés, on retiendra le réseau qui gravite autour de l'idée d'aisance et d'expressivité. L'adjectif *fier* servira de point de départ. On le comparera à *hardi*. Le premier est un vrai terme d'art, d'autant plus qu'il est relativement éloigné de son sens dans le lexique commun. Il modifie par priorité les substantifs *touche* ou *peinture*. L'article correspondant de l'*Encyclopédie* précise : « On appelle en peinture une chose fièrement faite, lorsqu'elle l'est avec liberté ; que les coups de pinceau ou touches sont larges et grands<sup>13</sup> ». On notera au passage que les définitions des termes d'art dans les dictionnaires spécialisés sont souvent victimes, comme ici, d'une circularité qui ne préserve pas l'exactitude différentielle de chacun. Diderot, qui utilise ces mots plus souvent qu'il ne les définit, conserve au contraire les contextes d'emploi spécifiques. Ainsi, écrit-il dans le *Salon de 1763*, la touche de Casanove « n'est plus fière comme elle était » (p. 247). « Tout est touché fièrement » (p. 222) dans une esquisse de Bachelier. Mais par une dérive sur les sonorités et un souvenir de son sémantisme dans le lexique commun, il redonne au mot une nouvelle énergie. Il l'unit ainsi par une allitération à *force* et l'associe à *vigoureux*. Il évoque « la force et la fierté de pinceau » (p. 231) de Perroneau, et dans le faire de Louthembourg, « une infinité de chocs fiers et vigoureux » (p. 225). Une expressivité mimétique, celle même que l'on retrouve ailleurs dans l'écriture de Diderot, se fait jour ici. Si l'on en croit Pernety, *hardi* est aussi un terme d'art, mais il n'est pas noté comme tel dans l'*Encyclopédie*. Les emplois relevés dans les deux *Salons* au programme concernent plus l'idée que le faire. Casanove a « une tête chaude et hardie » (p. 164). Ce n'est pas Briard, mais une « tête féconde et hardie » (p. 159), comme celle, peut-être, de Diderot lui-même, qui pourrait imaginer un grand sujet tel que le *Passage des âmes*. En revanche, les adjectifs *fécond* et *chaud* sont en contexte proche. Le substantif *chaleur* a, lui, un quasi-synonyme, et c'est *feu*. Tous ces termes ont trait à l'invention. *Facilité*, terme moins fréquent dans les *Salons*, est presque réservé à Boucher. Là encore, Diderot procède par allitérations. Les termes valent alors par les jeux prosodiques qu'ils génèrent et par un effet de chute qui succède abruptement à un *crescendo* élogieux : « Ce maître, écrit-il en 1763, a toujours le même feu, la même facilité, la même fécondité, la même magie et les mêmes défauts qui gâtent un talent rare » (p. 195).

13 Article « Fier, fière, fièrement (peint.) », *Encyclopédie.*, t. VI, p. 719a.

Ainsi le voit-on renforcer les relais sémantiques entre termes parents. Il joue sur la variété de ton du didactisme à l'accumulation, mimétique de sa propre *chaleur* enthousiaste. Cette qualité stylistique dans la trame du texte contraste avec les équivalences laborieuses des lexicographes spécialisés.

#### De la vérité au réel

La présence des termes d'art dans les premiers *Salons* se clôt logiquement, dans cette écriture paradoxale, par un dépassement qui s'effectue essentiellement en 1763. À travers la volonté du critique d'être le Vertumne adaptant son style à tous les pinceaux, se lit le sentiment d'une insuffisance des mots, même les plus appropriés à la caractérisation des goûts et des faire. Au-delà de ce lexique médiateur, dans cette esthétique du ressenti, c'est un effacement qui s'opère au profit de la sensation et du spectacle. Dans cette description, le maître-mot n'est pas *illusion*. Les prestiges de la perspective ne sont pas aux yeux de Diderot l'essence de la peinture. Aussi passe-t-il de la problématique de la vérité et de l'erreur qui suppose la relation duelle de la chose à sa représentation, à une sorte d'épiphanie. « J'ai senti et j'ai dit comme je sentais » (p. 254), écrit-il dans sa conclusion au *Salon de 1763*. Dès lors, à *vrai* et *vérité* se substituent la *déixis* des présentatifs ou la force des verbes perceptuels. Cet abandon du vocabulaire critique accompagne les moments d'enthousiasme. Il est réservé aux peintres préférés : Chardin, Vernet, Greuze, et dans une moindre mesure, Vien. Pour suivre ce parcours, il faut revenir cependant sur les mots dépassés : *vrai* et *vérité*. Inclus dans les termes de spécialité, ils marquent, selon l'article correspondant de l'*Encyclopédie*, « l'expression propre du caractère de chaque chose<sup>14</sup> ». C'est par eux que s'amorce l'éloge des peintres de prédilection. « Tout est pathétique et vrai » (p. 158) chez Greuze, l'essence des tableaux de Vien, « c'est la vérité qui est de tous les temps et de toutes les contrées » (p. 133). Chez Chardin, « les objets sont hors de la toile, et d'une vérité à tromper les yeux » (p. 219). Vernet arrache une exclamation à son admirateur : « Quelle vérité ! » (p. 226). Déjà, le choix de l'immédiateté se fait par le passage de l'attribut à l'épithète antéposée dans les emplois de *vrai*. C'est dire plus que de passer de « la couleur est vraie » (p. 136) dans un tableau de Deshays, « le bras gauche est vrai » (p. 116) dans la figure de la Madeleine de Van Loo, à l'affirmation vigoureuse qui commente dans un *Paysage* de Loucherbourg un saisissant effet de réel : « Et ces bœufs qui se reposent au pied de ces montagnes, ne vivent-ils pas, ne ruminent-ils pas ? N'est-ce pas là la vraie couleur, le vrai caractère, la vraie peau de ces animaux ? » (p. 224). Au-delà, Diderot préfère les mots *réel*, *objet*, *chose*, *substance*. Il les associe au verbe *être* de l'affirmation identitaire, au présent qui est celui de

14 Article « Vérité (peint.) », *Encyclopédie*, t. XII, p. 72a, signé D. J. (de Jaucourt).

l'énonciation dans le temps de la contemplation du tableau, celui aussi d'une éternité ainsi captée dans un regard. Un des plus célèbres passages du *Salon de 1763* décrit le *Bocal d'olives* de Chardin. « C'est la nature même » (p. 219), s'écrie le spectateur fasciné. Et il ajoute :

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que les olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger ; cette bigarade, l'ouvrir et la presser ; ce verre de vin et le boire ; ces fruits et les peler ; ce pâté et y mettre le couteau (p. 220).

76

Son émotion a le lyrisme d'un hymne : « Ô Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette ; c'est la substance même des objets » (p. 220). Les présentatifs méritent bien leur nom. Ils miment une présence par un geste d'ostension. À l'effet de plan rapproché des tableaux de Chardin, appel à une prise de possession gourmande s'oppose celui d'espace et d'immensité chez Vernet. Et plus tard, dans le *Salon de 1767*, le critique confondra la nature et la toile dans la découverte d'une promenade. Déjà en 1763, une vaste hypotypose débute par une série d'exclamations où règnent les termes d'art : « quelle variété, quelle magie, quel effet » (p. 226), pour faire place à des verbes de perception quasi-hallucinatoires : « S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents et mugir les flots ; vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume ». Le peintre y est célébré à l'égal du Zeus homérique par une traduction de l'*Odyssee* : « C'est Vernet qui sait rassembler les orages, ouvrir les cataractes du ciel, et inonder la terre. C'est lui qui sait aussi, quand il lui plaît, dissiper la tempête, et rendre le calme à la mer et la sérénité aux flots ». Enfin, la vaste péroraison déploie le spectacle même qui se substitue aux termes d'art initiaux : « C'est toute l'étendue du ciel sous l'horizon le plus élevé ; c'est la surface d'une mer [...], ce sont des édifices immenses et qu'il conduit à perte de vue. [...] C'est l'univers montré sous toutes sortes de faces à tous les points du jour, à toutes les lumières ». Le terme de démiurgie s'impose. Nouveau Prométhée, Vernet a « volé à la nature son secret » (p. 227-228). Mais ce nom de Prométhée, c'est dans une apostrophe à Falconet que Diderot le prononce, en jouant sur un étagement symbolique inspiré de la mythologie :

Émule des dieux, s'écrie-t-il, s'ils ont animé la statue, tu en as renouvelé le miracle en animant le statuaire. Viens que je t'embrasse, mais crains que coupable du crime de Prométhée, un vautour ne t'attende aussi (p. 250).

Pour autant, notre auteur ne tombe pas dans l'illusion réaliste, comme les premiers commentateurs de ses *Salons*, dont Goethe, l'en accuseront. Même si, par un délire contrôlé, il célèbre dans le peintre celui qui peut « répéter la

nature » (p. 228), son projet d'écriture à lui, c'est de faire partager à son lecteur un ensemble impressif, tout entier dans une réception sensorielle et émotive, une intersubjectivité qui est l'espace même de l'humain. Il sait que le savoir-faire de l'artiste, homme parmi les hommes, repose sur la connaissance des particularités perceptuelles de l'œil et des effets que produiront les couleurs broyées sur la palette. Et c'est à un terme d'art qu'il retourne alors, cette *magie* qu'il appelle une *traduction* (p. 213).

Savant et libre, informé et inventif, Diderot est partout chez lui dans ses premiers *Salons*. Sans s'écarter de l'exactitude du vocabulaire de spécialité, il sait le prolonger par les harmoniques de ses élaborations conceptuelles et par un plaisir du texte à l'image de celui qu'il ressent devant les œuvres. Là comme ailleurs, dans le canton vaste mais circonscrit du lexique, il unit les disparates ou les exhibe pour mieux les résoudre en nous offrant cette totalité profuse qui est sa griffe propre, « *ex ungue leonem* » (p. 200), et qui l'identifie aussi bien que les peintres qu'il nous apprend à reconnaître.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900* (1905-1943), Paris, Armand Colin, 1966-1968, t. VI, première partie, section III : « La langue de la peinture ».
- BUKDAHL, Else Marie, *Diderot critique d'art*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, t. I, 1980 : *Théorie et pratique dans les « Salons » de Diderot* ; t. II, 1982 : *Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps*.
- DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, éd. Gita May, suivis des *Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1984.
- , *Salon de 1765*, éd. Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1984.
- , *Salon de 1767. Salon de 1769*, éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1990.
- Encyclopédie. Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1766.
- HUMBLEY, John, « Quelques enjeux de la dénomination en terminologie », *Cahiers de praxématique* (Université Montpellier III), n° 36, 2001.

- KLEIBER, Georges, « Dénomination et relations dénominatives », *Langages*, n° 76, 1984.
- LEHMANN, Alise, et MARTIN-BERTHET, Françoise, *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*, Paris, Nathan Université, 2003.
- MORTUREUX, Marie-Françoise, *La Lexicologie entre langue et discours*, Paris, SEDES, 1997.
- PETIT, Gérard, « Synonymie et dénomination », *LINX* (Université Paris X-Nanterre), n° 52, 2005.
- PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, Estienne, 1708 [édition consultée : éd. Jacques Thuillier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1989].
- , *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris, chez N. Langlois, 1681 [rééd. par Gregg, Londres, 1968].
- , *L'Idée du peintre parfait*, éd. Xavier Carrère, Paris, Gallimard, 1993.

## RÉSUMÉS

Sabine Lardon, « *L'Olive* de Du Bellay et le “doux grave stile” »

À la différence de Ronsard qui revendique dans le *Second Livre des Amours* l'abandon d'un ton « hautement grave » au profit d'un « mignard et doux stile », Du Bellay dans *L'Olive* semble vouloir concilier les deux registres. Le « doux grave stile » qu'il attribue à sa dame (sonnet 65, v. 10) peut alors se lire de manière métopoétique pour qualifier le recueil. À l'aide des traités de stylistique grecs de Démétrios de Phalère, de Denys d'Halicarnasse et d'Hermogène, nous tenterons d'en saisir les principaux critères, puis de les appliquer à l'analyse du sonnet 24 de *L'Olive*.

Jean-Charles Monferran, « “La teorique e la prattique sont deus seurs si gemelles” : *La Deffence* et *L'Olive* »

L'article porte sur l'interaction de *La Deffence* et du recueil qui lui est adjoint en 1549, composé de *L'Olive et quelques autres œuvres poétiques*. La première partie examine comment l'opuscule « théorique » annonce et commente à la fois le recueil poétique, ce dernier constituant une anthologie de *La Deffence* et une application de ses principes. La seconde partie montre que *L'Olive* et les poèmes qui l'accompagnent ne se contentent pas d'illustrer le programme défini par le manifeste mais poursuivent, à leur manière, l'analyse de la poésie, de ses enjeux et de son langage. La conclusion signale enfin que *La Deffence* n'échappe pas à l'attraction du texte poétique, recourant à une prose illustre, fondée sur le nombre et la métaphore.

Laurent Susini, « Théologie de la grâce et rhétorique des peintures dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou »

On montre ici comment la conception d'une grâce persuasive et coopérante empruntée par Rotrou à la Compagnie de Jésus fonde et structure l'adoption des grands principes de la rhétorique jésuite des peintures par *Le Véritable Saint Genest*.

L'inclusion d'un vocabulaire de spécialité dans le tissu du style semble imposer à l'écrivain une contrainte spécifique, celle de maintenir l'homogénéité de son lexique et une unité d'écriture. Telle est du moins la difficulté que Diderot lui-même soulignera à propos des termes d'art, dans un *Salon* ultérieur, celui de 1765 : « Permettez, écrit-il à Grimm, que je rompe un peu la monotonie de ces descriptions et l'ennui de ces mots parasites, *heurté, empâté, vrai, naturel, bien colorié, chaudement fait, froid, dur, sec, moelleux*, que vous avez tant entendus ».

156 Exibés en mention, ces mots d'atelier se présentent en un bouquet d'adjectifs, et il est vrai que la critique passe par la caractérisation dont cette partie du discours est au premier chef détentrice. Diderot se pose là un vrai problème d'esthétique : comment incorporer ce lexique qui est fait pour garder son autonomie technique, faut-il tenter d'atténuer les disparités ou au contraire jouer sur un effet de marqueterie, sur l'insistance des répétitions ? Après un rappel des caractéristiques principales d'un vocabulaire de spécialité et du projet du salonnier, traducteur par la variété des styles de celle des pinceaux, l'étude propose une série de définitions des concepts organisateurs de cet ensemble descriptif et critique. L'étude s'attache ensuite à retracer le tri sémantique dont font l'objet les adjectifs retenus, les plus fréquents et les plus représentatifs des dominantes de cette terminologie. On s'interrogera successivement sur la résolution ou le maintien de la polysémie, sur la pertinence des couplages antonymiques et l'axiologie qui s'en dégage, sur la non-synonymie compensée par un éclairage réciproque au sein d'une parenté notionnelle. Enfin, on verra comment des substitutions radicales disqualifient ou du moins dépassent les termes d'art, comme s'ils constituaient un écran à l'immédiateté de l'impression qu'ils s'employaient pourtant à transcrire. Pour chacun de ces volets, un adjectif emblématique ouvrira l'analyse : *grand* pour la polysémie, *large* pour la polarité axiologique, *fier* pour la spécialisation dans une aire sémantique, *vrai* enfin, remplacé par *réel*, puis ménageant une épiphanie de présentatifs, symboles de cet effacement de la médiation des termes d'art au profit d'un investissement par la sensation.

Frédéric Calas, « Le dialogue imaginé : l'autre scène des *Salons* de Diderot »

Le projet est de rendre compte de l'autre versant du texte des *Salons*, celui qui vient à la fois encadrer le texte (la scène épistolaire), lui servant de scénographie, et surtout celui qui vient doubler le discours premier consacré à la description et à l'appréciation critique des tableaux exposés au Louvre. Cette scène qui feuillette le texte, qui le met en perspective, qui le double parfois, prend la forme de dialogues imaginés avec le peintre examiné ou les personnages des

tableaux. Ces dialogues insérés génèrent une tension forte tant avec l'*ekphrasis* matricielle qu'avec la scène épistolaire. C'est cette tension que nous nous proposons d'examiner à la lumière des théories pragmatiques et des théories de l'analyse du discours. Outre une hétérogénéité parfaitement visible entre les différentes strates énonciatives formant le texte, c'est aux modulations du dire que nous nous intéresserons et à la façon dont, *ad phantasma*, Diderot crée un autre possible, c'est-à-dire un autre tableau que celui qu'il a pu observer dans l'exposition. Ce détour par le dialogue s'inscrit dans une démarche argumentative qui, au-delà d'un simple goût de l'auteur pour la scène théâtrale, est dans les *Salons* une démarche critique, se révélant d'une sévérité absolue, car l'écrivain prend alors le pas sur le peintre pour lui montrer ce qu'il n'a pas su faire, et que les pouvoirs de l'imagination rendent soudain possible.

Catherine Fromilhague, « Les constructions détachées, du simple à "l'exprès trop simple", dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* de Verlaine »

Dans le recueil critique, publié en 1884, où il rassemble ses réflexions sur quelques *Poètes maudits*, Verlaine consacre un article à Rimbaud : il y caractérise l'évolution de sa poésie par le passage à ce qu'il appelle « le naïf, le très et l'exprès trop simple ». Formule oxymorique, dont la construction même repose sur la tension entre une apparente absence d'élaboration discursive et la recherche qui la sous-tend. Une tension analogue nous paraît constituer l'un des foyers esthétiques des deux recueils étudiés ; par l'élaboration syntaxique minimale qui est leur marque, les constructions détachées, aux formes et aux occurrences très nombreuses, illustrent des orientations esthétiques dont nous voudrions identifier quelques principes.

La notion de construction détachée n'ayant pas une extension identique pour tous les linguistes, nous proposons une rapide typologie de ces constituants périphériques : aux diverses appositions, il convient d'ajouter les compléments de phrase, ensemble de segments adjoints tels que des adverbes, des GN compléments circonstanciels, des propositions relationnelles, etc. Dans nos textes, les structures apposées, avec leur élaboration syntaxique minimale, constituent la plus grande partie des structures à détachement, et leur forme particulière permet de parler à leur sujet de stylèmes : groupes nominaux marqués par la tendance à l'indépendance fonctionnelle, constructions assimilables à des tmèses, usage du tiret et de la parenthèse, adjectifs mono- ou disyllabiques entre virgules, etc. Nous n'évoquerons qu'incidemment les autres formes de constructions détachées.

Une telle pratique de la discontinuité syntaxique ouvre trois axes de réflexion :

- elle caractérise une poésie anti-discursive et anti-éloquente, marquée par l'absence de marques de hiérarchie syntaxique, et par l'insertion libre d'incidentes qui introduisent de façon plus ou moins explicite des décrochages énonciatifs ;
- par le rythme qu'elle impose, elle crée un effet de voix, avec des structures accentuelles peu convenues et des discordances métriques propres à une énonciation poétique libérée ;
- tout cela fonctionne toutefois sur le mode du paradoxe pragmatique : cette pseudo-spontanéité crée souvent des structures syntaxiques complexes, dominées par la syllepse grammaticale, qui mettent notamment en question la limite entre apposition et juxtaposition. En outre, une telle condensation syntaxique fait tendre le poème vers la poésie pure. La figure de Mallarmé se surimpose parfois au texte verlainien.

158

Nicolas Wanlin, « La désubjectivation de l'énonciation dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* »

Dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles*, Verlaine élabore une forme particulière d'énonciation. Le sujet lyrique s'y dérobe et manifeste une crise de la subjectivation poétique. Celle-ci prend la forme d'une extériorisation des instances de l'intime, d'un usage remarquable de l'expression impersonnelle, d'une dissolution de l'individu dans la pluralité ou encore d'un jeu sur les pronoms personnels tendant à remettre en cause la subjectivité de l'expression personnelle. Ces phénomènes convergent pour donner l'idée d'une désubjectivation de l'énonciation lyrique.

Marion Colas-Blaise, « Éléments pour une poétique de l'entre-deux : une lecture sémiolinguistique d'*Un balcon en forêt* »

Partant de l'idée qu'*Un balcon en forêt* propose une mise à distance de la guerre et du modèle historique au profit d'une focalisation sur la vie intérieure du protagoniste – ce qui le distingue du *Rivage des Syrtes* – on se propose d'analyser les formes que revêt le rendu plus ou moins direct des perceptions et/ou pensées, c'est-à-dire des tentatives de sémiotisation de l'*intervalle* – de l'espace-temps prélevé sur l'enchaînement des événements – que le personnage vise à habiter de l'intérieur.

Le cadre théorique et méthodologique est double : d'une part, il est fourni par les analyses linguistiques des types de représentation des contenus de perception et/ou pensée de l'énonciateur (voir, essentiellement, les travaux d'A. Rabatel) ; d'autre part, sont convoqués les concepts et les modèles de la sémiotique tensive

(voir, surtout, les travaux de J. Fontanille et de C. Zilberberg), qui fournissent un soubassement à une typologie des points de vue et permettent de rendre compte de la dynamique discursive.

Enfin, l'angle choisi est particulier : loin de la théorie de l'auxiliarité de la ponctuation, il s'agit de montrer que certains ponctèmes – le tiret (avant tout le tiret simple), le deux-points et le point-virgule – contribuent directement à l'expression linguistique de cette « intériorisation » du récit.

**Antoine Gautier, « “La clairière était comme une île...” : comparaison et approximation en *comme* dans *Un balcon en forêt* »**

Le mot *comme* se distingue par une grande variété d'effets de sens et de distributions. Si le texte d'*Un balcon en forêt* permet d'appréhender une large part de cette diversité, ce sont les types identifiés comme *comparatifs* et *approximants* qui occuperont l'essentiel de ce travail. Leur contiguïté sémantique et l'isomorphisme de leurs contextes distributionnels suffiraient à justifier un tel rapprochement, mais c'est le rôle fondamental qu'ils jouent dans l'écriture de Gracq (Murat, 1983), et plus encore dans celle d'*Un balcon en forêt*, qui y convie en premier lieu. Car l'étude du morphème *comme*, en s'attachant en particulier à ce double aspect d'opérateur d'analogie et d'opacifiant du *dire*, semble propre à éclairer certains aspects de la poétique de l'œuvre.



## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
Préface	
Jean-Louis de Boissieu.....	9
<b>JOACHIM DU BELLAY</b>	
<i>L'Olive</i> de Du Bellay et le « doux grave stile »	
Sabine Lardon.....	15
« La théorie et la pratique sont deux sœurs si gemelles » : <i>La Deffence et l'Olive</i>	
Jean-Charles Monferran.....	29
<b>JEAN DE ROTROU</b>	
Théologie de la grâce et rhétorique des peintures dans <i>Le Véritable Saint Genest</i> de Rotrou	
Laurent Susini.....	45
<b>DENIS DIDEROT</b>	
Termes d'art dans les <i>Salons</i> :	
Diderot et la caractérisation adjectivale, entre technicité et liberté impulsive	
Françoise Berlan.....	61
Le dialogue imaginé :	
l'autre scène des <i>Salons</i> de Diderot	
Frédéric Calas.....	79

**PAUL VERLAINE**

Les constructions détachées, du simple à « l'exprès trop simple »,  
dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* de Verlaine  
Catherine Fromilhague.....95

La désubjectivation de l'énonciation dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles*  
Nicolas Wanlin.....111

**JULIEN GRACQ**

Éléments pour une poétique de l'entre-deux :  
une lecture sémiolinguistique d' *Un balcon en forêt*  
Marion Colas-Blaise.....127

« La clairière était comme une île... ».  
162 Comparaison et approximation en *comme* dans *Un balcon en forêt*  
Antoine Gautier.....143

Résumés.....155