



HAL
open science

Le commerce de la peinture dans les Salons de Diderot

Stéphane Lojkiné

► **To cite this version:**

Stéphane Lojkiné. Le commerce de la peinture dans les Salons de Diderot. Jessica L. Fripp; Amandine Gorse; Nathalie Manceau; Nina Struckmeyer. Artistes, savants et amateurs: art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715-1815), mare & martin, pp.185-199, 2016, 979-10-92054-42-2. hal-02495187

HAL Id: hal-02495187

<https://hal.science/hal-02495187>

Submitted on 15 Jan 2022

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

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

Le commerce de la peinture dans les Salons de Diderot

 utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/diderot/commerce-peinture-dans-salons-diderot

Pour citer ce texte

Stéphane Lojkine, « Le commerce de la peinture dans les Salons de Diderot », *Artistes, savants et amateurs : art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715-1815)*, dir. Jessica L. Fripp, Amandine Gorse, Nathalie Manceau et Nina Struckmeyer, mare & martin, 2016, p. 185-199

Texte intégral

L'institution des Salons par l'Académie royale de peinture, au tournant du XVIIe et du XVIIIe siècles, n'avait probablement pas dès l'origine un objectif économique : le roi crée des académiciens ; il revenait aux académiciens d'offrir en retour les prémices de leurs productions au roi¹, censé dans les commencements présider à la galerie d'exposition². Le Salon est affaire de gloire, non de commerce ; il est offert au public en représentation de cette gloire incommensurable, non livré au jugement, à l'évaluation, au commerce publics.

De la gloire au commerce

Diderot n'oublie jamais ce principe glorieux. Le préambule du *Salon de 1763* s'ouvre par cette bénédiction monarchiste quelque peu inhabituelle sous sa plume :

« Bénie soit à jamais la mémoire de celui qui en instituant cette exposition publique de tableaux, excita l'émulation entre les artistes, prépara à tous les ordres de la société, et surtout aux hommes de goût, un exercice utile et une récréation douce ; recula parmi nous la décadence de la peinture de plus de cent ans peut-être, et rendit la nation plus instruite et plus difficile en ce genre ! » (Versini IV 237, DPV XIII 339-340³.)

Que la louange vise Louis XIV directement, ou indirectement en la personne de son ministre Colbert, elle rappelle l'objectif institutionnel du Salon : le concours doit faire éclater au regard de la nation l'excellence de la peinture qui la représente ; l'excellence des peintres, stimulée par « l'émulation » du concours, doit se manifester dans le jugement public, au moyen d'un « exercice utile » et d'une « récréation douce » ; le progrès de la peinture va de pair avec l'instruction artistique du public et l'élévation du goût général. Ce système de la gloire repose sur toute une série d'équivalences : du roi et de la nation qu'il représente ; de la nation et de la peinture qui est exposée devant elle ; de l'excellence de cette peinture et de l'acuité du jugement public.

Mais le concours, même institué dans le système de la gloire monarchique, introduit en elle un second principe, qui n'a plus rien à voir avec la célébration du roi :

« C'est le génie d'un seul qui fait éclore les arts ; c'est le goût général qui perfectionne les artistes. Pourquoi les Anciens eurent-ils de si grands peintres et de si grands sculpteurs ? C'est que les récompenses et les honneurs éveillèrent les talents, et que le peuple, accoutumé à regarder la nature et à comparer les productions des arts, fut un juge redoutable. » (Suite du précédent.)

De l'appel à la mémoire du fondateur à la convocation des ordres de la société, de ces ordres séparés à la nation entière constituée en corps commun doté d'un « goût général », du goût général au peuple s'érigeant en « un juge redoutable », nous avons glissé de la célébration vers le jugement, d'un cérémonial de cour vers un tribunal populaire, d'une organisation monarchique vers une organisation démocratique du Salon, qui ne se réduit pas ici à l'espace du Salon carré du Louvre où étaient exposées, tous les deux ans, les œuvres des académiciens et des artistes agréés, mais déploie cet espace dans le concours des visiteurs, dans leurs échanges, dans leurs transactions, et dans l'interférence de ces transactions dans le Salon avec la disposition interne même des scènes de la représentation sur la toile des peintres.



Vue du Salon de 1767 - Gabriel de Saint-Aubin

Le public juge et le public achète ; la sociabilité du Salon est indissociable de sa vocation commerciale. Diderot l'évoque dans le Préambule du *Salon de 1767* :

« Mais ces gens qui se moquent de la gloire de la nation, des progrès et de la durée de l'art, de l'instruction et de l'amusement publics, n'entendent rien à leur propre intérêt. Combien de tableaux seraient demeurés des années entières dans l'ombre de l'atelier, s'ils n'avaient point été exposés ? Tel particulier va promener au Salon, son désœuvrement et son ennui qui y prend ou reconnaît en lui le goût de la peinture. Tel autre qui en a le goût, et n'y était allé chercher qu'un quart d'heure d'amusement, y laisse une somme de deux mille écus. Tel artiste médiocre s'annonce en un instant à toute la ville pour un habile homme. » (Versini IV 519, DPV XVI 59)

Ce que Diderot dénonce chez ceux qu'il appelle péjorativement les amateurs, ce n'est pas l'intérêt mercantile porté aux œuvres qu'ils collectionnent, mais la dissociation qu'ils font entre « la gloire de la nation » et « leur propre intérêt » : le Salon donne leur valeur aux objets qu'il expose précisément parce qu'il concourt à cette gloire dont les amateurs se moquent. La gloire crée le marché, et le marché déconstruit la gloire. Le Salon fait émerger une valeur d'exposition, qui amplifie la représentation, mais dans le même temps la détache de sa fonction de glorification politique et idéologique⁴. A l'espace global du Salon glorieux succède une série de trajets fragmentaires, individualisés, des promenades, des objets ponctuels qu'on y va chercher. Exposer, ce n'est plus tant signifier d'un coup l'éclat incomparable d'une école française, que proposer un choix d'œuvres, et offrir au spectateur de quoi discriminer, évaluer, acheter.



Lice allaitant ses six petits - Oudry

Dans le nouvel espace se développe alors une sociabilité par coalescences. Un point du Salon, un objet tout à coup cristallise les attentions, focalise les désirs, réordonne les trajets⁵, comme en témoigne cette anecdote que Diderot rapporte du Salon de 1753 :

« C'est là que cette si belle chienne d'Oudry qui décore à droite notre synagogue attendait le baron notre ami. Jusqu'à lui, personne ne l'avait regardée. Personne n'en avait senti le mérite ; et l'artiste était désolé. Mais, mon ami, ne nous refusons pas au récit des procédés honnêtes. Cela vaut encore mieux que la critique ou l'éloge d'un tableau. Le baron voit cette chienne, l'achète, et à l'instant voilà tous ces dédaigneux amateurs furieux et jaloux. On vient ; on l'obsède ; on lui propose deux fois le prix de son tableau. Le baron va trouver l'artiste et lui demande la permission de céder sa chienne, à son profit. Non, monsieur. Non, lui dit l'artiste. Je suis trop heureux que mon meilleur ouvrage reste à un homme qui en connaît le prix. Je ne consens à rien. Je n'accepterai rien ; et ma chienne vous restera. »
(Suite du précédent)

Le baron d'Holbach avait repéré la *Lice allaitant ses six petits*, aujourd'hui l'une des toiles les plus célèbres d'Oudry⁶. Son choix produit de la valeur, et dans le même temps sanctionne une reconnaissance sociale. Oudry en 1753 a 67 ans ; il est professeur à l'Académie royale depuis dix ans ; sa carrière n'est donc pas à faire : mais Oudry, fils d'un modeste marchand de tableaux sur le pont Notre-Dame (où Diderot nous explique qu'on vend les croûtes), a commencé sa carrière à la vieille Académie de Saint-Luc. Contrairement à Boucher, favori de Mme de Pompadour et membre de la Société du Caveau, ou à Natoire, qui vient d'être nommé directeur de l'Académie de France à Rome et est anobli en 1753, Oudry n'a jamais fait le voyage d'Italie et ne doit l'essentiel de son revenu qu'à la protection d'un intendant des finances, Louis Fagon. Oudry est un travailleur de force, qui prépare sa palette avant l'aube pour pouvoir commencer à travailler dès les premières lueurs du jour. L'espace public du Salon lui assure, par le geste de d'Holbach allant y chercher sa *Lice allaitant ses petits*, une reconnaissance qui n'a rien à voir avec la faveur de la Cour, ni avec ces parvenus que Diderot déteste, la Pompadour et son frère Abel Poisson, le futur marquis de Marigny (1754)⁷.

Les trois commerces

Il y a donc un commerce de l'art, roturier, marchand, méritant, qui se met en place contre le jeu de cour de la gloire. Il faut entendre ce mot de commerce dans sa triple acception classique, de négoce, de conversation et de séduction. Le dictionnaire de Trévoux débute son article Commerce ainsi : « signifie en général communication réciproque, & plus particulièrement communication que les hommes se font entr'eux de leurs marchandises, ordinairement par vente & par achat⁸. » L'échange prime sur le jeu économique, et en quelque sorte le précède : il y a d'abord une communauté qui se constitue, un espace de rencontre pour cette communauté, un certain exercice de la parole qui se fait dans cet espace, fondé sur la réciprocité, l'égalité, l'amitié :

« Commerce se dit aussi de la correspondance, de l'intelligence qui est entre les particuliers, soit pour des affaires particulières ou simplement pour entretenir l'amitié. Ce Savant a *commercé* avec tous les habiles gens de l'Europe. Ces amis ont un *commerce* d'esprit & d'amitié ensemble. Il y a quelque chose de plus aisé & de plus poli, dans le *commerce* des femmes, que dans celui des hommes. S. Evr. Nos yeux faisoient un *commerce* continuel de regards éloquens. Vill⁹. » (Trévoux, 1771, II, 720¹⁰)

C'est exactement ce qui joue dans les *Salons* de Diderot, ce que Diderot perçoit du phénomène social des Salons et récupère, réinvestit pour faire œuvre : à la base de ses comptes rendus d'exposition pour la *Correspondance littéraire*, il place son amitié avec Grimm, une amitié, qui est une intelligence, une connivence entre particuliers, et se communique via une « correspondance » privée, ou qui fait semblant de l'être. Il le rappelle dans les dernières lignes du *Salon de 1763* :

« Et surtout, souvenez-vous que c'est pour mon ami, et non pour le public que j'écris. Oui, j'aimerais mieux perdre un doigt que de contrister d'honnêtes gens qui se sont épuisés de fatigues, pour nous plaire. Parce qu'un tableau n'aura pas fait notre admiration, faut-il qu'il devienne la honte et le supplice de l'artiste ? S'il est bon d'avoir de la sévérité pour l'ouvrage, il est mieux encore de ménager la fortune et le bonheur de l'ouvrier. Qu'un morceau de toile soit barbouillé, ou qu'un cube de marbre soit gâté, qu'est-ce que cette perte en comparaison du soupir amer qui s'échappe du cœur de l'homme affligé ? voilà de ces fautes qui ne méritèrent jamais la correction publique. Réservons notre fouet pour les méchants, les fous dangereux, les ingrats, les hypocrites, les concussionnaires, les tyrans, les fanatiques et les autres fléaux du genre humain ; mais que notre amour pour les arts et les lettres, et pour ceux qui les cultivent, soit vrai et aussi inaltérable que notre amitié. » (Versini IV 290, DPV XIII 414)

Le commerce de l'art s'appuiera, se développera sur cette intimité dans laquelle les lecteurs de la *Correspondance littéraire*, et au delà le lecteur des *Salons* publiés, n'entrent que par effraction. Le jugement, l'estimation des œuvres n'est pas un jugement public : non seulement il ne doit pas se confondre avec le blâme et le châtement politique qui visent les « fléaux du genre humain », mais ses décrets se prononcent depuis une intimité (le commerce d'amis partageant officieusement leurs admirations et leurs

sévérités) censée rester rigoureusement séparée de l'autre intimité qu'elle vise nécessairement, celle de l'artiste, que trahit pathétiquement le « soupir amer qui s'échappe du cœur de l'homme affligé ».

Ce commerce intime sur lequel s'appuie le jugement de goût et, de là, se constitue le marché public de l'art n'est pas seulement un commerce de l'esprit et de la conversation : il se protège de la publicité, il s'abrite dans une muette complicité, il se place en retrait de la conversation publique, à l'écoute et en tiers invisible. Il est à la fois séducteur et voyeur. Le Trévoux citait le commerce de regards éloquentes évoqué par Mme de Villedieu. Le feu pur de la passion des nouvelles galantes ne doit pas nous y tromper : ce commerce là fraye avec l'ordure de la promiscuité, des contacts et des discours illicites, avec la trivialité de l'échange immédiat, loin de la distinction des ordres sociaux et du cérémonial de célébration glorieuse au principe des Salons. C'est dans et par l'intimité du commerce que s'opère le basculement de la représentation en évaluation, de l'espace public monarchique en espace public marchand. Le commerce est le dispositif de ce basculement :

« Le mot de *commerce*, en nôtre langue est de soi indifférent au bien & au mal, & c'est le terme qu'on y joint, ou la matière dont il s'agit, qui le détermine à l'un ou à l'autre ; ainsi nous disons en ce qui regarde les mœurs, *un bon commerce*, *un mauvais commerce*, *un commerce innocent*, *un commerce légitime*, *un commerce illicite*, *un commerce de débauche*, *un commerce d'esprit*, *un commerce de lettres*. Dans tous ces exemples le terme qui est joint à *commerce* en détermine la signification. Dans les exemples suivans c'est la matière ; un tel fréquente une telle femme, dont la conduite n'est point régulière : il a *commerce* avec elle, ils ont *commerce* ensemble. Il est dangereux d'avoir *commerce* avec les femmes débauchées. » (Trévoux, 1721, II, 26¹¹.)

Le commerce fraye avec la canaille : il y a en lui quelque chose de la Halle et des putains, une « matière » ignoble, qu'il s'agit de traquer, de débusquer, de retourner. Tout le jeu est là : renverser le mauvais commerce en bon, repérer l'illicite dans le légitime, marquer la limite de l'esprit à la débauche. Diderot décrit cette sociabilité là au *Salon de 1765*, à propos d'un tableau de Leprince qui le projette en imagination en Russie, nostalgique du « commerce » parisien :

« Si j'étais à Moscou, doutez-vous, cher Grimm, que la vue d'une carte de Paris ne me fît plaisir ? Je dirais : Voilà la rue Neuve de Luxembourg, c'est là qu'habite celui que je chéris ; peut-être il pense à moi dans ce moment ; il me regrette, il me souhaite tout le bonheur que je puis avoir loin de lui. Voilà la rue Neuve des Petits Champs ; combien nous avons collationné de fois dans cette maisonnette ! C'est là que demeurent la gaieté, la plaisanterie, la raison, la confiance l'amitié, l'honnêteté la tendresse et la liberté. L'hôtesse aimable avait promis à l'Esculape genevois¹² de s'endormir à dix heures, et nous causions et nous riions encore à minuit. Voilà la rue Neuve S^t Roch ; c'est là que se rassemble tout ce que la capitale renferme d'honnêtes et d'habiles gens. Ce n'est pas assez pour trouver cette porte ouverte, que d'être titré ou savant ; il faut encore être bon. C'est là que le commerce est sûr ; c'est là qu'on parle histoire, politique, finance, belles-lettres, philosophie, c'est là qu'on s'estime assez pour se contredire. C'est là qu'on trouve le vrai cosmopolite, l'homme qui sait user de sa fortune, le bon père, le bon ami, le bon époux ; c'est là que tout étranger de quelque nom et de quelque mérite veut avoir accès et peut compter sur l'accueil le plus doux et le plus poli. Et cette méchante baronne¹³, vit-elle encore ? Se moque-t-elle toujours de beaucoup de gens qui ne l'en aiment pas moins ? Voilà la rue des Vieux Augustins¹⁴. Là, mon ami, la parole me manquerait. Je m'appuierais la tête sur mes deux mains ; quelques larmes tomberaient de mes yeux, et je me dirais à moi-même : Elle est là ; comment se fait-il que je sois ici ? » (Versini IV 410 ; DPV XIV 230-1)



La Madeleine dans le désert - Carle Vanloo

Au milieu de ce condensé lyrique de la sociabilité diderotienne, la petite phrase passe presque inaperçue : « C'est là que le *commerce* est sûr ». Parce que la connivence intellectuelle, la chaleur de la conversation, l'intimité des amis sont assurées, un commerce peut s'établir, commerce que Diderot encadre de l'amitié avec Grimm, qui l'ouvre, et de l'amour pour Sophie, qui le clôt et lui fait perdre la parole : entre les deux, le Salon de Mme d'Épinay, rue Neuve des Petits Champs, et celui du baron d'Holbach, rue Royale Saint Roch, où se rencontrent toutes sortes de visiteurs, où s'échauffent toutes sortes de discussions.

Conversation, dissémination

On n'accède donc pas directement au commerce de l'art par l'enjeu économique de ce qui s'y négocie. Si l'achat et la vente des œuvres constituent bien le but ultime, y compris pour Diderot et pour Grimm qui, par le biais des *Salons*, proposent leurs services de courtiers¹⁵, le premier abord du commerce, c'est cette conversation qui scelle une communauté de connivence. Dès le début du *Salon de 1761*, Diderot évoque complaisamment les commentaires de l'abbé Galiani devant un Vanloo : « Quoi qu'en dise le charmant abbé, la Magdeleine dans le désert n'est qu'un tableau très agréable. » (Versini IV 202 ; DPV XIII 218). Galiani en revanche convainc Diderot quand au milieu des croûtes de Challe il déniche un Socrate sur lequel s'extasie : « Des trois tableaux de Challe, la Cleopatre expirante, le Socrate sur le point de boire la ciguë, et le Guerrier qui

raconte ses aventures, on n'en remarque aucun, et l'on a tort. Le Socrate condamné en vaut la peine autant qu'aucun autre morceau du Salon. Je sais grand gré à notre Napolitain de l'avoir déterré dans le coin obscur où on l'a placé. » (Versini IV 217 ; DPV XIII 243). Faut-il partager l'engouement de Mme Geoffrin, qui a acheté une *Lecture* de Vanloo avant même son exposition au Salon ? « Il y a longtemps que le tableau de notre amie Made Geoffrin, connu sous le nom de *la Lecture*, est jugé pour vous. Pour moi, je trouve que les deux jeunes filles, charmantes à la vérité, d'une physionomie douce et fine, se ressemblent trop d'action, de figure et d'âge. Le jeune homme qui lit a l'air un peu benêt ; on le prendrait pour un robin en habit de masque. » (Versini IV 203 ; DPV XIII 219). Devant la *Sainte Anne faisant lire la Sainte Vierge* de Deshayes, Diderot rapporte le mot d'humeur d'un confrère peintre, Dumont le Romain : « Il faut que je vous avoue une bonne fantaisie. Vous en rirez, mais qu'est-ce que cela fait ? Notre ami Le Romain¹⁶ ne peut pas souffrir les anges à cause de leurs ailes » (Versini IV 216 ; DPV XIII 24).



L'accordée de village - Greuze

Intégrer l'œuvre d'art dans un commerce des sociabilités, c'est livrer son estimation au partage de jugements individuels contradictoires. La discussion, le dissentiment forcent au raisonnement, aiguissent le regard, structurent le goût. Même lorsque une œuvre suscite l'engouement général et l'attroupement, comme *L'Accordée de village* de Greuze, c'est pour alimenter la variété des remarques qui fusent :

« Cette sœur aînée, est-ce une sœur ou une servante ? Si c'est une servante, elle a tort d'être appuyée sur le dos de la chaise de son maître, et je ne sais pourquoi elle envie si violemment le sort de sa maîtresse. Si c'est un enfant de la maison, pourquoi cet air ignoble, pourquoi ce négligé ? Contente ou mécontente, il fallait la vêtir comme elle doit l'être aux fiançailles de sa sœur. Je vois qu'on s'y trompe; que la plupart de ceux qui regardent le tableau la prennent pour une servante et que les autres sont perplexes. Je ne sais si la tête de cette sœur n'est pas aussi celle de la Blanchisseuse.

Une femme de beaucoup d'esprit a remarqué¹⁷ que ce tableau était composé de deux natures. Elle prétend que le père, le fiancé et le tabellion sont bien des paysans, des gens de campagne ; mais que la mère, la fiancée et toutes les autres figures sont de la halle de Paris. La mère est une grosse marchande de fruits ou de poissons ; la fille est une jolie bouquetière. Cette observation est, au moins, fine ; voyez, mon ami, si elle est juste. » (Versini IV 235 ; DPV XIII 271-2)

Diderot, qui a eu de la peine à se frayer un passage dans la foule pour arriver jusqu'au tableau¹⁸, commence par s'interroger seul sur l'équivoque d'expression de la jeune fille appuyée sur la chaise du père de famille : le lecteur va très vite découvrir que l'interrogation noble sur le sens de l'œuvre recouvre une interrogation beaucoup plus triviale sur les modalités de son exécution. L'ignoble et le négligé de la jeune fille sont-ils des signes internes d'identification sociale (ce n'est pas la fille d'un maître mais une servante), des défauts techniques (Greuze aurait négligé, raté cette figure), ou des signes externes de fabrication (renvoyant au modèle réel, ignoble, utilisé par Greuze, une bouquetière, une putain) ?

Le glissement d'une question de représentation vers une question d'évaluation correspond au basculement du Salon glorieux vers le Salon commercial : l'ouverture herméneutique (le « que signifie ? », toujours ironique et cinglant chez Diderot) n'est qu'une amorce de la dissémination idéologique et sociale. La remarque d'une femme d'esprit dans la foule de spectateurs introduit une première dissémination des points de vues, entre lecture interne et lecture externe des signes ; la différence qu'elle établit entre modèles de la campagne et modèles de la halle défait la scène peinte en deux ordres incommunicables de la société (le peuple et la populace, la vertu rustique et le vice commerçant), produit du sens dans la dissemblance, pointe l'artifice du monde moral dont Greuze déploie la scénographie. Ce n'est pas seulement un défaut de fabrication ; c'est la faille symbolique de tout l'édifice idéologique sur lequel l'artefact social du Salon est bâti : il n'y a qu'un espace de représentation, mais disséminé dans le commerce de mondes et de jugements dissemblables.

Cette dissémination, cette dissemblance émergent simultanément comme voix dans le brouhaha du Salon et comme figures de la Halle trivialisant l'idylle paysanne de Greuze : « La mère est une grosse marchande de fruits ou de poissons ; la fille est une jolie bouquetière. » Il s'agissait de la dot d'une *Accordée*, d'un commerce dûment contrôlé donc et consigné par le tabellion du village ; il s'agit maintenant d'un autre commerce, d'une mère maquerelle complétant ses revenus de petite marchande par le commerce de

sa fille vendue comme modèle à des peintres comme Greuze : de cette autre romance, à peine suggérée ici, Diderot fera le roman tout au long face au *Modèle honnête* de Baudouin (Versini IV 855 ; DPV XVI 622).

Le commerce dissémine et brouille le corps social :

« C'est une chose bizarre que la diversité des jugements de la multitude qui se rassemble dans un Salon. Après s'y être promené pour voir, il faudrait aussi y faire quelques tours pour entendre¹⁹. Les gens du monde jettent un regard dédaigneux et distrait sur les grandes compositions, et ne sont arrêtés que par les portraits dont ils ont les originaux présents. L'homme de lettres fait tout le contraire. Passant rapidement sur les portraits, les grandes compositions fixent toute son attention. Le peuple regarde tout, et ne s'entend à rien²⁰. C'est lorsqu'ils se rencontrent au sortir de là qu'ils sont plaisants à entendre. L'un dit : Avez-vous vu le *Mariage de la Vierge* ? C'est un beau morceau ! ... Non. Mais vous, que dites-vous du *Portrait de la comtesse* ? C'est cela qui est délicieux... Moi, je ne sais seulement pas si votre comtesse s'est fait peindre. Je m'amuserais²¹ autour d'un portrait, tandis que je n'ai ni trop d'yeux ni trop de temps pour le *Joseph* de Deshays ou le *Paralytique* de Greuze... Ah, oui ; c'est cet homme qui est à côté de l'escalier, et à qui l'on va donner l'extrême-onction... C'est ainsi que rien ne passe sans éloge et sans blâme : celui qui vise à l'approbation générale, est un fou. » (Versini IV 245, DPV XIII 353)

La conversation est d'abord une dissonance : personne ne regarde les œuvres de la même façon ; on ne voit pas les mêmes choses, on ne les juge pas de la même façon²². Il n'y a pas d'« approbation générale », parce que ce commerce de l'art qui se met en place échappe à tout rituel, à tout protocole, à toute cérémonie ; c'est une anarchie, une cacophonie, une incompréhension générale et un dialogue de sourds.

Dans ce désordre, pourtant, quelque chose se cristallise, se fédère autour de Greuze. Son paralytique ne relève pas de la polarisation par genres d'abord esquissée : « les grandes compositions » d'une part, « les portraits » d'autre part, le monde héroïque et le monde mondain. Le paralytique, c'est « cet homme qui est à côté de l'escalier, et à qui l'on va donner l'extrême-onction » ; l'escalier du Salon carré du Louvre et l'homme de la scène greuzienne se trouvent placés de plain-pied, c'est un même espace. L'intérêt public fusionne la réalité du Salon et la représentation imaginée, produite par Greuze ; le nouvel ordre, que promeut ce commerce de l'art, émerge à partir de cette fusion, qui est avant tout sensible. On partage une émotion commune. Et Diderot de s'exclamer, prenant Greuze à témoin : « Que n'étais-tu à côté de cette jeune fille qui regardant la tête de ton *Paralytique*, s'écria avec une vivacité charmante : Ah ! mon Dieu, comme il me touche ; mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer ; et que cette jeune fille n'était-elle la mienne²³ ! Je l'aurais reconnue à ce mouvement. Lorsque je vis ce vieillard éloquent et pathétique, je sentis, comme elle, mon âme s'attendrir et des pleurs prêts à tomber de mes yeux. » (Versini IV 275 ; DPV XIII 394)

Fusion, pénétration



Paysage avec figures et animaux - Louthembourg

Si l'espace réel du Salon se dissémine dans le brouhaha, la diversité des parcours, la variété des jugements, individualisant l'expérience esthétique, la nouvelle sociabilité du commerce de l'art fédère et fusionne dans le même temps l'espace commun de la représentation et du jugement, de ce qui est décrit et de l'endroit depuis lequel il est décrit. Ecouter l'inconnu qui discourt, interroge, remarque à côté de soi, entrer en conversation avec lui, n'est qu'un préliminaire à l'autre effraction, plus décisive, qui consiste à établir un commerce avec les personnages de la toile. Face à un paysage de Louthembourg qui l'a ému plus que les autres, Diderot s'imagine entrer dans la toile et s'asseoir en compagnie de Grimm :

« Ah, mon ami, que la nature est belle dans ce petit canton ! Arrêtons-nous-y. La chaleur du jour commence à se faire sentir, couchons-nous le long de ces animaux. Tandis que nous admirerons l'ouvrage du Créateur, la conversation de ce pâtre et de cette paysanne nous amusera. Nos oreilles ne dédaigneront pas les sons rustiques de ce bouvier qui charme le silence de cette solitude, et trompe les ennuis de sa condition, en jouant de la flûte. Reposons-nous. Vous serez à côté de moi. Je serai à vos pieds, tranquille et en sûreté, comme ce chien, compagnon assidu de la vie de son maître et garde fidèle de son troupeau. Et lorsque le poids du jour sera tombé, nous continuerons notre route, et dans un temps plus éloigné, nous nous rappellerons encore cet endroit enchanté et l'heure délicieuse que nous y aurons passée. » (Versini IV 268, DPV XIII 384.)

Diderot n'écrit pas dans le Salon, mais le soir dans son cabinet de travail. Le Salon comme la toile sont donc recréés par son imagination : la fatigue de la promenade champêtre et celle de la visite à l'exposition se fondent, l'irréalité des pâtres de Louthembourg s'identifie à l'absence de Grimm ; un espace unique se crée, où se déploie le réseau intime des complicités, des amitiés, des conversations ; le plaisir esthétique entretient la proximité de Diderot et de Grimm : c'est la même proximité qui couche les deux amis « le long de ces animaux », qui les fonde en eux de sorte qu'ils deviennent par leur truchement les auditeurs muets de la conversation du pâtre et de la paysanne ; de la rumination muette à la conversation galante, puis de celle-ci à la musique du bouvier,

l'espace se déploie par communication sensible, par contacts de proche en proche. Le bouvier n'est pas plus loin : « je serai à vos pieds... comme ce chien » ; le bouvier, c'est maintenant Grimm, auquel Diderot se colle comme il se collait aux bœufs. Enfin, l'ensemble du paysage est absorbé dans le réseau sensible²⁴ par l'appel à la promenade : « lorsque le poids du jour sera tombé, nous continuerons notre route ».

Le réseau sensible est le vecteur de la fusion²⁵, il organise la pénétration : pénétration dans la profondeur géométrale de la scène peinte, mais aussi pénétration du jugement, qui garantit la compétence de l'évaluation. Au début du *Salon de 1765*, Diderot écrit :

« Si j'ai quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture, c'est à vous, mon ami, que je les dois. J'aurais suivi au Salon la foule des oisifs, j'aurais accordé comme eux un coup d'œil superficiel et distrait aux productions de nos artistes ; d'un mot j'aurais jeté dans le feu un morceau précieux, ou porté jusqu'aux nues un ouvrage médiocre, approuvant, dédaignant, sans rechercher les motifs de mon engouement ou de mon dédain. C'est la tâche que vous m'avez proposée qui a fixé mes yeux sur la toile et qui m'a fait tourner autour du marbre. 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. J'ai recueilli la sentence du vieillard et la pensée de l'enfant, le jugement de l'homme de lettres, le mot de l'homme du monde et les propos du peuple ; et s'il m'arrive de blesser l'artiste, c'est souvent avec l'arme qu'il a lui-même aiguisée. Je l'ai interrogé, 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. » (Versini IV 291, DPV XIV 21-2)

La pénétration est réciproque : de même que Diderot franchit la bordure des cadres, se promène dans les paysages et interpelle les personnages, ou prend à parti les artistes, de même « l'impression » arrive et entre en lui, le pénètre, depuis l'œuvre comme depuis le public. La variété des paroles saisies dans le brouhaha du Salon ne fait pas l'objet d'une synthèse discursive ; elle alimente un système de tensions, d'intensités. Concevoir, connaître, acquérir, méditer : Diderot capitalise ces intensités.



Mercure, Hersé et Aglaure jalouse de sa sœur - Lagrenée

On le voit, le commerce de l'art n'est pas seulement l'articulation d'un discours, d'un marché et d'une communauté sensible. Dépassant dialectiquement la représentation, il en réordonne le dispositif, c'est-à-dire les conditions mêmes du jeu scénique : il y avait, pour composer une scène, un système de coupures et d'effractions, le détachement d'un voir sans être vu, la répartition d'un vague et d'un restreint, d'un lieu du réel et d'un lieu du sens. Cet ancien système est bouleversé par le commerce de l'art : une communauté se polarise, une contagion sensible se répand, une couleur diffuse. Ce n'est pas seulement, à l'extérieur, un marché de l'art qui se constitue ; c'est aussi, sur la toile et dans le marbre, un principe d'indicialité qui se répand. Evoquant le rendez-vous galant d'Hersé avec Mercure, exposé par Lagrenée au Salon de 1767, Diderot s'exclame :

« Les chairs de l'art luttent contre les chairs de nature. Approchez votre main de la toile, et vous verrez que l'imitation est aussi forte que la réalité, et qu'elle l'emporte sur elle par la beauté des formes. On ne se lasse point 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. Ô Mercure que fais-tu ? qu'attends-tu ? »
(Versini IV 563 ; DPV XVI 134.)

A la lisière de l'intime et de la publicité, le commerce galant est une propagation secrète des privautés du toucher, invoquée pourtant sur le refrain d'une comptine lancée à la cantonnade, dont le destinataire apostrophé est le dieu du... commerce...

Bibliographie

Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », 1936, in *Écrits français*, éd. J. M. Monnoyer, Gallimard, Nrf, 1991

Jean Chatelus, *Peindre à Paris au dix-huitième siècle*, éd. Jacqueline Chambon, 1991

Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, trad. André Jacquesson, éd. Macula, 2000

René Démoris, « Oudry et les cruautés du rococo », *Revue des sciences humaines*, n° 296, *Bestiaire des Lumières*, oct.-déc. 2009

Dictionnaire universel françois et latin, contenant la signification et la définition Tant des Mots de l'une et de l'autre langue, avec leurs différens usages, que des Termes propres de chaque Etat & de chaque Profession [...], nouvelle édition revûe, corrigée & augmentée, [...] Imprimé à Trévoux, & se vend à Paris [...], 1721, avec approbation et privilège du Prince [de Dombes]

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux, contenant la Signification & la Définition des mots de l'une & de l'autre Langue, avec leurs différens usages ; les termes propres de chaque Etat & de chaque Profession [...], nouvelle édition, corrigée et considérablement augmentée, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1771

Diderot, *Œuvres complètes*, édition chronologique, introductions de Roger Lewinter, Le Club Français du Livre, 1969-1973 (abrégée CFL)

Diderot, *Œuvres complètes*, Hermann, 1975-... (abrégée DPV du nom de ses initiateurs, Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot)

Diderot, *Œuvres*, édition établie par Laurent Versini, tome IV, « Esthétique-Théâtre », Laffont, Bouquins, 1996 (abrégée Versini IV)

Thomas W. Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau, Martin Schieder (dir.), *L'Art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. Passages, vol. 2, 2001

E. Meyer, *Diderot*, collection des Classiques populaires, Paris, Boivin, 1923

Patrick Michel, *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Septentrion, 2008

H. N. Opperman (dir.), *J. B. Oudry 1686-1755*, cat. expo., Paris, Grand Palais, RMN, 1982

Procès verbaux de l'Académie royale de peinture 1648-1792, Paris, Baur, 1875

Notes de pied de page

Richelet (1680 et 1706) : « Commerce. s. m. Trafic de marchandise. (Le *commerce* ne va plus. Le *commerce* n'est plus bon. Entendre le *commerce*. Savoir le *commerce*.)

Trévoux (1721) : « Commerce. s. m. Négoce, trafic d'argent, ou de marchandises, qu'on fait à dessein de profiter sur les remises, la vente, ou l'échange qu'on en fait.

Commercium. Un tel Banquier fait un grand *commerce* d'argent. Ce Marchand fait le *commerce* en gros ; celui-ci ne le fait qu'en détail. Le *commerce* d'Orient est celui qui se fait par la Méditerranée à Alexandrie, à Smirne, à Alep. Le *commerce* des Indes... » (II, 24)

C'est essentiellement la correspondance de Diderot avec Falconet de 1769 à 1771 qui nous renseigne sur son activité de courtier pour Catherine II. Les références sont données dans l'édition dite Lewinter des *Œuvres complètes* de Diderot, Paris, Club français du livre, 1971, abrégée CFL.

Billet à Falconet du 6 mars 1769, CFL VIII 835 : « J'ai acquis à la vente Gaignat, pour sa Majesté Impériale, cinq des plus beaux tableaux qu'il y ait en France ». Diderot demande que les tableaux commandés à Vien et à Machy soient payés. Diderot à Falconet, 30 mars 1769, CFL VIII 840-841 : Diderot revient à la charge pour faire payer les peintres, contre Galitzine qui les trouve trop chers. Catherine II à Falconet, 10/21 mai (deux dates car deux calendriers), p. 846 : Catherine II s'acquitte de ses dettes envers Diderot pour la vente Gaignat. Diderot à Falconet, 26 mai, p. 849-850 : envoi en Russie des commandes de Catherine II (voir également la lettre du 11 juillet 1769, p. 860). *Post scriptum* de la lettre à Falconet du 6 août, p. 876 : premières démarches pour l'achat du cabinet de M. de la Live. Falconet à Catherine II, 6/17 août, p. 883 : réception des tableaux à Saint-Petersbourg. Diderot à Falconet, 7 septembre, p. 898 : les tableaux expédiés à Catherine II manquaient au Salon, comme ceux de Laborde. Falconet à Catherine II, 13/24 septembre, p. 914 : critique des tableaux reçus. Diderot à Falconet, 15 novembre, p. 956 : propose d'acheter deux Van der Meulen appartenant à Louis Michel Vanloo, de la succession de Carle. Le 15 mars 1770, p. 981 : estimation de leur prix. Diderot à Falconet, 20 mars 1771, CFL IX 1007-8 : « Je jouis de la haine publique la mieux décidée, et savez-vous pourquoi ? Parce que je vous envoie des tableaux. » Un défi : expédier « toute la galerie Thiers » (dite aussi « cabinet Crozat »). Falconet recopie une partie de la lettre à l'attention de Catherine II le 29 mai, p. 1033. Jean Robert à François Tronchin, 28 mars 1771, p. 1009-1010 : Diderot négocie l'achat de la collection Crozat complète, sans vente publique. Falconet à Betski, 3-14 avril 1771, p. 1022 : il faut gagner Cochin à cette acquisition. Diderot à Grimm, juillet 1771, p. 1048 : remercier Tronchin de son aide dans la négociation. Walpole à Conway, 31 juillet, p. 1057 : dépit d'avoir été doublé par Catherine II pour les tableaux de Crozat. Diderot à Jean-Robert Tronchin, 13-14 août 1771, p. 1063-4 : demande à Tronchin d'aller apprécier la collection à Paris, l'air de rien ; il sera rétribué pour cela. Diderot à Tronchin, oct.-nov. 1771, p. 1118 : « Nous avons un fantôme de concurrent. C'est M. le duc de La Vallière. » Tronchin à Galitzine, 18 oct. 1771, p. 1122 : ne pas s'impatienter dans la négociation que mène Diderot (réponse de Galitzine le 23 oct., p. 1125 ; 18 nov., p. 1132). Galitzine à Tronchin, 4 déc., p. 1149 : les tableaux de la galerie Braamcamp achetés par Catherine II se sont perdus dans un naufrage. Diderot à Tronchin, 8 déc., p. 1150 : la vente Crozat est conclue. Tronchin l'annonce à Betski, 27 déc., p. 1153.

L'article XXV des statuts de 1663 est libellé ainsi : « *Exposition d'ouvrage* (Deslibération des 5 février 1650 et janvier 1663). Il sera tous les ans fait une assemblée générale dans l'Académie, au premier samedi de juillet, ou chacun des Officiers ou Académiciens seront obligés d'apporter quelque morceau de leur ouvrage, pour servir à décorer le lieu de l'Académie quelques jours seulement et après les remporter, si bon leur semble, auquel jour se fera le changement ou élection desdits Officiers si aucuns sont à élire, dont seront exclus ceux qui ne présenteront point de leurs ouvrages, et seront conviés les Protecteurs et Directeurs d'y vouloir assister. » (A. de Montaignon, *Procès verbaux de l'Académie royale de peinture 1648-1792*, Paris, Baur, 1875, t. I, « Statuts et Règlements de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture établie par le Roy, faits par l'ordre de Sa Majesté et qu'elle veut estre exécutéz », p. 257)

2

On a très peu d'informations sur les premières expositions de l'Académie. Dans le procès verbal du 8 août 1699, on peut lire : « *Feste de l'Académie ordonnée*. — Aujourd'hui, samedi huitiesme jour d'Aoust 1699, l'Académie estant assemblée pour résoudre ce qui est à faire pour une décoration que l'on projecte de faire le jour St Louis, où chascun de Mrs les Officiers et Académiciens fourniront quelque morceau de leurs ouvrages pendant le temps que l'on conviendra, il a esté fait un mémoire du nombre que la plus grande partye de MM. Les Officiers et Académiciens ont promis de donner. Ce mémoire a esté remis entre les mains de M. *Hérault*, que la Compagnie a nommé, conjointement avec M. *Benoist* et M. *Le Moyne*, pour avoir soin de l'ordonnance de cette feste. Mss. Les Officiers et Académiciens remettront incessamment entre leurs mains un mémoire des tableaux qu'ils pourront fournir et, à l'égard du lieu où cette décoration se doit faire, la Compagnie attendra de sçavoir sur ce sujet l'intention de Monsieur le Protecteur, sur la lettre que Mons. *De Piles* luy en a escrite, de mesme que pour la despense et autres choses que l'on pourra avoir à faire. » (*Procès verbaux, op. cit.*, p. 275-276) La gravure d'Hadamard représentant le Salon de 1699, qui date de la deuxième moitié du XIXe siècle, représente, au fond de la galerie d'Apollon où cette « décoration » s'est finalement tenue, le trône vide du Roi. Le jour de la saint Louis deviendra le jour consacré pour l'ouverture des Salons.

3

Les références à Diderot sont données d'abord dans l'édition des *Œuvres* par Laurent Versini (pour les *Salons*, tome IV, « esthétique - Théâtre »), Laffont, Bouquins, 1996, abrégée Versini, puis dans l'édition des œuvres complètes publiée chez Hermann et abrégée DPV.

4

A mettre en relation avec l'opposition de Walter Benjamin entre valeur rituelle et valeur d'exposition (*Écrits français*, éd. J. M. Monnoyer, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », VII, 1936, Gallimard, Nrf, 1991, p. 149). L'exposition muséographique précède et prépare l'exposition photographique.

5

Dans un style moins noble, Diderot signale au Salon de 1765 les attroupements autour des gouaches libertines de Baudouin : « Il y avait au Salon une quantité de petits tableaux de Baudouin, et toutes les jeunes filles après avoir promené leurs regards distraits sur quelques tableaux, finissaient leurs tournées à l'endroit où l'on voyait *la Paysanne querellée par sa mère*, et *le Cueilleur de cerises* ; c'était pour cette travée qu'elles avaient réservé toute leur attention. On lit plutôt à un certain âge un ouvrage libre qu'un bon ouvrage, et l'on s'arrête plutôt devant un tableau ordurier que devant un bon tableau. Il y a même des vieillards qui sont punis de la continuité de leurs débauches, par le goût stérile qu'ils en ont conservé ; quelques-uns de ces vieillards se traînaient aussi, béquille en main, dos voûté, lunettes sur le nez, aux petites infamies de Baudouin. » (Versini IV 371, DPV XIV 164)

6

Sur Oudry, voir *J. B. Oudry 1686-1755*, Paris, Grand Palais, 1982, cat. Hal N. Opperman, RMN, et René Démoris, « Oudry et les cruautés du rococo », *Revue des sciences humaines*, n°296, *Bestiaire des Lumières*, oct.-déc. 2009.

7

Sur Marigny, voir par exemple *Salon de 1763*, Versini IV 240, DPV XIII 345 (un collectionneur sans goût) ; *Salon de 1765*, Versini IV 359 et 361, DPV XIV 141 et 144 (le portrait des La Rochefoucauld confié à Roslin plutôt qu'à Greuze) ; Versini IV 383, DPV XIV 184 (« Poisson Mécène ») ; *Salon de 1767*, Versini IV 801, DPV XVI 485 (Mépris déplacé de Marigny pour Allegrain, à qui il a fait donner un bloc de marbre taché).

8

Édition de 1771, t. II, p. 719. Le signe ¶ placé en tête de l'article indique qu'il a été modifié. Dans l'édition de 1721, la définition était encore calquée sur celle du dictionnaire de Richelet.

9

Les auteurs cités sont Saint Evremond (la citation figure déjà à l'article Commerce de Richelet) et probablement Mme de Villedieu.

10

Inchangé par rapport à l'édition de 1721. Voir Trévoux, 1721, II, 26.

11

Inchangé en 1771, à la typographie et la ponctuation près.

12

Mme d'Epinaÿ à Tronchin, qui était médecin à Genève.

13

Mme d'Aine, la seconde épouse du baron d'Holbach.

14

Où habite Sophie Volland.

15

Voir Patrick Michel, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Septentrion, 2008, p. 117 et, plus précis, E. Meyer, *Diderot*, coll. des classiques populaires, Paris, Boivin, [1923,] p. 63-65.

16

Le nom du peintre disparaît après la révision du texte par Grimm pour la *Correspondance littéraire*.

17

« Remarqué » dans le manuscrit de Diderot devient « rappelé » dans la *Correspondance littéraire* qui, ici encore (comme pour Dumont le Romain), nivelle, lisse les aspérités, les jeux de différenciation du commerce de l'art. Dans le premier jet de Diderot, c'est le dissentiment qui compte, et initie le dispositif dialogique du *Salon*.

18

Exposée seulement dans les derniers jours du Salon, *L'Accordée de village* y a fait sensation : « Enfin je l'ai vu, ce tableau de notre ami Greuze ; mais ce n'a pas été sans peine ; il continue d'attirer la foule. » (Versini IV 232 ; DPV XIII 266) Et de même en 1763 devant *Le Paralytique* : « La foule est continuellement autour de ton tableau ; il faut que j'attende mon tour pour en approcher. N'entends-tu pas la voix de la surprise et de l'admiration qui s'élève de tous côtés ? » (Versini IV 245, DPV XIII 353)

19

De même, toujours dans le *Salon de 1763*, à l'article Vernet : « Je ne regarde pas toujours ; j'écoute quelquefois. J'entendis un spectateur d'un de ces tableaux qui disait à son voisin : *Le Claude Lorrain me semble encore plus piquant* ; et celui-ci qui lui répondit : *D'accord, mais il est moins vrai*. Cette réponse ne me parut pas juste. » (Versini IV 271 ; DPV XIII 389)

20

Même dénigrement du peuple à propos d'un bas relief en trompe-l'œil de Roland de la Porte : « Le peuple s'est extasié à la vue d'un bas-relief représentant une tête d'empereur et peint avec sa bordure sur un fond qui représente une planche de bois. Le bas-relief en paraît absolument détaché ; cela est d'un effet surprenant, et le peuple est fait pour en être ébahi ; il ignore combien cette sorte d'illusion est facile. On promène dans nos foires de province des morceaux en ce genre, peints par de jeunes barbouilleurs d'Allemagne, qu'on a pour un écu et qui ne le cèdent guère à celui-ci. » (Versini IV 273, DPV XIII 391)

21

« Amuser. v. act. Arrêter quelqu'un, badiner, perdre le tems inutilement. *Morari, detinere*. [...] Il ne faut pas s'*amuser* à discourir quand il faut agir. » (Trévoux, 1721, I, 368)

22

Voir par exemple le jeu anaphorique des jugements que Diderot rapporte sur le *Paralytique* de Greuze : « Il y en a qui disent que le paralytique... que c'était à sa fille... On dit encore que cette attention de tous les personnages... On dit encore que le

vieillard... Que sa fille mariée... Que les bras de cette figure... Que le traversin... Que cet artiste... Que... Et que mille diables emportent les critiques et moi tout le premier ! »
(Versini IV 277-8 ; DPV XIII 396-7)

23

Angélique, la fille unique de Diderot.

24

Sur la notion de réseau sensible, voir la métaphore de l'araignée dans *Le Rêve de D'Alembert* (1769), Versini I 637-639 ; DPV XVII 140-142. L'araignée âme du monde figurait déjà à l'article Spinoza du *Dictionnaire historique et critique* de Bayle, note A, dans une citation de la *Suite des Mémoires sur l'Empire du grand Mogol*, du jésuite Bernier (Bayle, éd. 1740, IV, p. 254 et François Bernier, éd. de La Haye, 1671, p. 202). Les « divins rets » de Bernier deviennent chez Diderot « réseau sensible ».

25

La fusion, ou passage du contigu au continu, se traduit dans *Le Rêve de D'Alembert* par l'allégorie de la grappe d'abeilles (Versini I 627-629 ; DPV XVII 120-123).

Référence électronique

Stéphane Lojkine, Le commerce de la peinture dans les Salons de Diderot, mis en ligne le 14/04/2021, URL : <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/diderot/commerce-peinture-dans-salons-diderot>

Auteur :

Stéphane Lojkine

Publié dans :



Diderot

Rubrique créée par Stéphane Lojkine en 2006

Autres rubriques
