

Le cheminement de l'idée de nature de Rousseau à Huysmans montre combien, en un siècle, la notion a été relue et détournée. D'une valorisation, certes souvent atténuée à la fin du siècle des Lumières, on parvient à son antithèse, la nature étant perçue, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme source de tous les maux, mais aussi, paradoxalement, comme un modèle *a contrario* : en effet, la première traduction de Darwin, en 1862, et les débats autour de ses travaux, mettent en avant également la cruauté d'une nature acharnée à éliminer les faibles. On retrouve cette idée chez Huysmans mais aussi chez Zola (*Le Docteur Pascal, Fécondité*). Inséparable de l'idée de décadence, la célébration de l'artifice permet d'élaborer un discours critique envers la société du progrès et de la science, mais aussi à l'instar de cette société, une réflexion sur l'idée très ambiguë de nature.

### REFERENCES

1. Jean-Jacques Rousseau, Discours, op.cit..
2. Jean-Jacques Rousseau, Émile, livre IV, éd.citée, t. IV, 1969.
3. Marquis de Sade, La Philosophie dans le boudoir, Paris, Gallimard, éd. Folio, 1976.
4. Justine ou les infortunes de la vertu, [1791], Paris : Gallimard, coll. Folio, 1970.
5. Charles Baudelaire, « Éloge du maquillage », Le peintre de la vie moderne, Curiosités esthétiques, Paris : Bordas, Classiques Garnier, 1990.
6. Jean-Pierre Richard, « Profondeur de Baudelaire », Poésie et profondeur, Paris : Le Seuil, coll. Points, 1955.

УДК - 811.133.1

### «Rhétorique et poétique de l'*ekphrasis* : Loutherbourg et Vernet dans le *Salon de 1763 de Diderot*»<sup>1</sup>

Yvon Le Scanff  
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3  
Paris, France

**Résumé.** On a essayé de faire l'analyse critique de la réflexion de Diderot dans ses articles consacrés à Loutherbourg et Vernet. Le parallèle est présenté comme un balancement rhétorique : tout oppose en apparence

---

<sup>1</sup> Dans le corps du texte et dans les notes, les références renvoient à Denis Diderot, *Essais sur la peinture, Salon de 1759, Salon de 1761, Salon de 1763*, Paris, Hermann, 1984 (nouvelle impression, 2007) et, pour les autres œuvres, à Denis Diderot, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », tome IV, « Esthétique-Théâtre », 1996.

Vernet et Loucherbourg. Loucherbourg, le jeune peintre issu de l'École du Nord, et Vernet, l'héritier de la tradition française du Lorrain, offrent donc à Diderot l'occasion d'un brillant parallèle.

**Mots clés:** parallèle rhétorique, poétique, dignité, anthologie, style, tradition, sublime.

**Аннотация.** Предпринята попытка критического анализа размышлений Дидро в статьях, посвященных Лутербургу и Верне. Параллель представлена в виде риторического равновесия: на первый взгляд Верне и Лутербург являются полными противоположностями. Лутербург – молодой художник, выпускник Северной школы, и Верне – наследник французских традиций, дают возможность Дидро провести между ними блестящую параллель.

**Ключевые слова:** риторическая параллель, поэтика, достоинство, антология, стиль, традиция, возвышенное.

### **Introduction**

La place et la situation de ces deux peintres correspondent à un ordre imposé par l'exposition du Salon, et en l'occurrence par le « Tapissier » en charge de l'organisation de l'accrochage (en l'occurrence Chardin, de 1761 à 1773). C'est ce que rappelle Diderot à la fin de l'avant-propos du *Salon de 1763*, comme d'usage, adressé à Grimm : « je vous parlerai des tableaux exposés cette année à mesure que le livret qu'on distribue à la porte du Salon, me les offrira. Peut-être y aurait-il quelque ordre sous lequel on pourrait les ranger ; mais je ne vois pas nettement ce travail compensé par ses avantages » (181-182). L'ordre de la description est donc délibérément celui de l'exposition.

Il suit l'ordre des dignités académiques par ordre décroissant de grandeur (que le catalogue de l'exposition ne manque pas de signaler comme nous l'apprend Diderot avec ironie : voir par exemple *Salon de 1763*, 199) : d'abord les officiers (anciens directeurs et recteurs de l'Académie), puis les professeurs, adjoints à professeurs, conseillers, puis académiciens et enfin les simples agréés. Cette présentation suit également la hiérarchie des genres picturaux qui recoupe d'ailleurs l'ordre des dignités académiques puisque, par exemple, les professeurs ne peuvent être recrutés que parmi les académiciens reçus comme peintres d'histoire. C'est en effet le grand genre de la peinture d'histoire (qui recouvre également la peinture mythologique et religieuse, c'est-à-dire les sujets propres à la tragédie) qui domine l'ensemble de la production picturale ; viennent ensuite la peinture de genre, et enfin le portrait.

Ainsi toute la première partie du *Salon de 1763* est consacrée au grand genre historique par ordre décroissant de dignité académique dans le genre historique (avec les quelques libertés que se permet parfois le goût de

Diderot) : les officiers (Carle Vanloo, Restout, Louis-Michel Vanloo, Boucher), les professeurs (Jeurat, Nattier, Hallé, Pierre, Vien), adjoints à professeurs (Lagrénée, Amédée Vanloo), académiciens (Deshays, Challe). A partir de Chardin, La Tour et Vernet (qui ne sont que de simples conseillers académiques), Diderot va aborder la peinture de genre qu'il définit ainsi dans ses *Essais sur la peinture* : « on appelle du nom de peintres de genre indistinctement et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes à la vie commune et domestique ; Tesnière, Wowermans, Greuze, Chardin, Louthembourg, Vernet même sont des peintres de genre » (*Essais*, 66).

Et en effet, précisément dans ce passage du *Salon de 1763* (223-230)<sup>2</sup>, les préférences de Diderot en matière de peinture de paysage vont à ces deux derniers peintres qu'il associe, au-delà de leur mérite académique, pour constituer d'abord une sorte de parallèle anthologique de l'art de la peinture de paysage qui se développe ensuite en deux vibrants éloges organisés selon la disposition rhétorique du genre épидictique, pour enfin proposer une poétique de l'*ekphrasis* fondée sur une double modalité du transport esthétique.

### **I) L'ordre d'une exposition : un parallèle implicite**

Dans les premiers *Salons*, qui privilégient nettement encore le grand genre historique, seuls ces deux paysagistes vont trouver grâce aux yeux de Diderot. On peut aisément mettre en perspective cet extrait dans l'économie du *Salon de 1763* si l'on remarque que Diderot l'a organisé comme une sorte de parallèle<sup>3</sup>.

#### A) Une anthologie

Il compose ainsi un morceau d'anthologie, une *ekphrasis* autonome et facilement isolable de ce qui se fait de mieux en 1763 en matière de peinture de paysage. Pour ce faire, il a en effet dû modifier légèrement l'ordre académique de présentation puisqu'il place Louthembourg, tout juste « agréé » par l'académie, entre La Tour et Vernet qui sont « conseillers ». Diderot les isole du reste d'une production médiocre et en fait un îlot de grâce et de beauté, à tel point que l'on pourrait faire de l'injonction « Au pont Notre-Dame » (ou « Au Pont ») la véritable *scie* critique de la peinture de paysage dans le *Salon de 1763*. Ces deux peintres justifient ainsi l'effort déployé par Diderot, à partir de 1763 précisément, pour promouvoir la peinture dite « de genre » et lui conférer une dignité académique en rapport

---

2 Pour le passage étudié (*Salon de 1763*, p.223-230), nous n'indiquons que les références de pagination de l'édition de référence.

3 Quand ce parallèle n'est pas favorisé par le « tapissier » qui a éloigné volontairement les toiles des deux maîtres du paysage aux deux « bouts » du Salon, Diderot n'en établit pas moins un parallèle critique entre les deux peintres : voir *Salon de 1765*, page 358 (à l'article consacré à Vernet).

avec le talent voire le génie de ses peintres de la vie, du vécu et de la vérité sensible : « il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte ; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante » (*Essais*, 67). Ainsi les « Marines de Vernet », par exemple, qui « offrent toutes sortes d'incidents et de scènes », sont tout aussi bien des « tableaux d'histoire » (*Essais*, 66-67). Ce n'est pas seulement en termes de qualité que ces deux peintres se détachent, c'est aussi en fonction de la quantité et du volume déployés par la critique de Diderot pour rendre compte de leur production picturale. Seuls Chardin (en amont) comme représentant exemplaire de la nature morte et Greuze (en aval) comme modèle idéal de la peinture de genre à proprement parler pourront rivaliser avec l'étendue des articles consacrés à Loucherbourg et Vernet. D'une certaine manière, ils finissent par faire *tableau* et couvrir l'ensemble du paradigme esthétique de ce genre pictural. Ils deviennent les références absolues de la réflexion critique de Diderot en la matière : « ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'une forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre et éclaire, que Loucherbourg et Vernet sont grands » (*Essais*, 27), « ce n'est pas dans la nature seulement, c'est sur les arbres, c'est sur les eaux de Vernet, c'est sur les collines de Loucherbourg que le clair de lune est beau » (*Essais*, 28). Cette dernière analyse suggère en outre que ces deux peintres vont permettre à Diderot de développer son sens critique en la matière, en raison précisément de leurs différences qui sont analysées comme autant d'éléments de complémentarité : leur dualité fait office de synthèse idéale de l'art du paysage.

### B) Un balancement

Le parallèle se présente comme un balancement rhétorique : tout oppose en apparence Vernet et Loucherbourg. Ils n'ont pas le même rang académique comme on l'a vu, mais en outre Vernet (1714-1789) est déjà un peintre confirmé de près de cinquante ans, dont Diderot a déjà évoqué en 1759 et en 1761 la « réputation bien acquise » (*Salon de 1761*, 148), alors que « le jeune Loucherbourg » (225) est un talent en devenir qui expose pour la première fois : « un jeune peintre de vingt-deux ans<sup>4</sup> qui se montre, et se place tout de suite sur la ligne de Berghem ! » (223). Les deux peintres incarnent surtout deux écoles bien différentes, deux styles caractéristiques, deux traditions picturales.

Loucherbourg, comme on vient de le voir, prend pour modèle Berghem, le paysagiste hollandais, et c'est un élève de Casanove, et peut-être même un rival, comme se plaît d'ailleurs à le rappeler perfidement Diderot à la fin de son article (225-226). Loucherbourg suit une tradition du paysage qui vient du Nord selon Diderot. Elle se caractérise par un

---

4 Jean-Philippe-Jacques Loucherbourg est en effet né à Strasbourg en 1740 (il mourra en 1812).

traitement en profondeur de la couleur dont Diderot a expliqué la « magie » à propos de Chardin dans ce même *Salon de 1763* : « On entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Eloignez-vous, tout se crée et se reproduit » (220)<sup>5</sup>. Dans la description du « faire » de Louthembourg (225), Diderot reprend ces mêmes éléments d'analyse : « ce faire de Louthembourg, de Casanove, de Chardin et de quelques autres, tant anciens que modernes, est long et pénible » car il nécessite un point de vue particulier qui fasse la synthèse visuelle entre le « soin » des « détails » et la « manière large » : « il faut à chaque coup de pinceau ou plutôt de brosse, ou de pouce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger de l'effet. De près l'ouvrage ne paraît qu'un tas informe de couleurs grossièrement appliquées ». C'est ce que Diderot appelle le « genre heurté » qui s'impose à « coups de force », avec une « infinité de chocs fiers et vigoureux » dans le cadre d'un art pictural qui, à bonne distance, en maintient « l'harmonie générale » et en garantit « l'effet du tout » en préparant, en liant et en adoucissant les « dissonances visuelles ».

Vernet, quant à lui, s'inscrit dans la grande tradition française du paysage et notamment de Claude Lorrain (Claude Gelée dit le Lorrain) : c'est bien d'ailleurs à lui qu'il l'associe en fin d'article (229) : « les deux artistes comparés sont également vrais ; mais Le Lorrain a choisi des moments plus rares et des phénomènes plus extraordinaires », en outre, les toiles de Vernet sont ici le fruit d'un « travail commandé » et l'œuvre d'un « paysagiste » quand son illustre prédécesseur est « un peintre d'histoire, et de la première force, dans toutes les parties de la peinture ». Ainsi, autant Louthembourg travaille sur la profondeur (et l'épaisseur) de la couleur, autant Vernet est le peintre de la lumière, de toutes les lumières : « c'est l'univers montré sous toutes sortes de faces à tous les points du jour, à toutes les lumières ». C'est l'homme de la « transparence » (227, voir aussi « comme ses eaux sont transparentes », *idem*, ou « voilà des eaux transparentes », 228). Son *Clair de lune* (planche 14) est l'exemple parfait de ce traitement caractéristique, paradoxal, voire impossible de la lumière : « C'est la nuit partout, et c'est le jour partout. Ici c'est l'astre de la nuit qui éclaire et qui colore ; là, ce sont des feux allumés ; ailleurs c'est l'effet mélangé de ces

---

5 Même chose à propos de Casanove (ou plutôt de Louthembourg !) dans ce même *Salon* : « : « le pouce de Louthembourg y manque ; je veux dire cette manière de faire longue, pénible, forte et hardie qui consiste à placer des épaisseurs de couleurs sur d'autres qui semblent percer à travers, et qui leur servaient comme de réserves » (*Salon de 1763*, 247).

deux lumières. Il a rendu en couleur les ténèbres visibles et palpables de Milton. Je ne vous parle pas de la manière dont il a fait frémir et jouer ce rayon de lumière sur la surface tremblotante des eaux ; c'est un effet qui a frappé tout le monde » (228).

Au cœur même de ces articles, Diderot explicitera la nature de ce regroupement comme parallèle rhétorique, sous la forme d'une évaluation critique : « la couleur et la touche de Louthembourg sont fortes ; mais il faut l'avouer, elles n'ont ni la facilité, ni toute la vérité de celles de Vernet » (225). Diderot ne se contente donc pas de décrire et de faire voir les tableaux du Salon, il porte également un jugement sur les œuvres exposées. La description est évaluation et sa critique est par définition appréciation.

## II) Rhétorique de l'épidictique : la *dispositio* de l'éloge

Dans ce passage du *Salon de 1763*, la critique est particulièrement laudative. Diderot défend *ses* peintres en un véritable plaidoyer comme s'il sollicitait les armes de la rhétorique du genre démonstratif-épidictique afin de forger, et de fonder peut-être, un nouveau langage rhétorique, celui de la critique d'art<sup>6</sup>. Ainsi, chaque article va suivre avec des modulations évidentes les règles canoniques de la *dispositio* transmises par la rhétorique antique, à savoir :

- l'exorde, ou l'introduction qui expose les circonstances du discours,
- la narration (*narratio*) ou récit des faits,
- la confirmation (*confirmatio*) ou établissement des preuves,
- la réfutation (*refutatio*) de la thèse adverse,
- enfin, la péroraison (épilogue, résumé, conclusion).

### A) Soutenir un « jeune peintre » : Louthembourg

L'article consacré au « jeune Louthembourg » commence par un court exorde de cinq lignes (223) qui fait office de *captatio* : Diderot attire l'attention sur ce nouveau prodige, ce « phénomène étrange », ce « jeune peintre de vingt-deux ans » qui se hisse déjà au niveau des plus grands et « se place tout de suite sur la ligne de Berghem ». Il annonce ensuite de façon ramassée l'essentiel de sa démonstration portant sur *le faire* de Louthembourg : « force », « vérité » du style mais « entente » et « harmonie générale » dans la composition ; en un mot, « il est large » mais « il est moelleux ». Enfin il présente son développement (*partitio*) qui ne s'appuiera que sur un tableau, *Paysage avec figures et animaux* (planche n°15) : « il a exposé un grand nombre de *Paysages*. Je n'en décrirai qu'un seul ». La *narratio* se réduit ici bien évidemment en une pure et simple *ekphrasis* (224) qui mêle éléments informatifs et didactiques (la description proprement dite : « voyez », « regardez ») et arguments persuasifs qui sont autant de

---

<sup>6</sup> Le premier plaidoyer de ce genre reste l'article consacré à *L'Accordée de village* de Greuze qui conclut le *Salon de 1761* (164-170, voir aussi la planche n°7).

commentaires admiratifs et exclamatifs (« comme...comme...comme... ») ou d'interpellations oratoires (« dites-moi », n'est-ce pas là... »). Dans la seconde partie de cette *narratio*, le critique associe le destinataire de son discours afin de le faire entrer avec lui dans le tableau au cours d'une fictionalisation qui retiendra notre attention ultérieurement : « arrêtons-nous y... ». La *confirmatio*, dont les éléments de preuves émaillaient déjà la *narratio*, peut alors se contenter de n'être qu'une amplification laudative (225, §1). La quatrième partie de l'article constitue la *refutatio* : il s'agit d'examiner et de réfuter un certain nombre de réserves ou de critiques qui portent essentiellement sur le traitement de la couleur. Il concède d'abord une certaine infériorité par rapport à Vernet sur ce point (225, §2), mais pour ensuite justifier « ce faire » par référence à une autre école, celle du Nord, comme on l'a vu (225, §3). La péroraison (225, §4 et 226) reprend le thème de la jeunesse exposé lors de l'exorde, pour mieux en relever les dangers et les (trop grandes) facilités : « combien il lui reste de belles choses à faire, si l'attrait du plaisir ne le pervertit pas » (226).

#### Défendre une « réputation » : Vernet

L'article consacré à Vernet commence également par une *captatio* aux allures dithyrambiques qui place le peintre de marines au pinacle : « que ne puis-je pour un moment ressusciter les peintres de la Grèce et ceux de Rome ancienne que de Rome nouvelle, et entendre ce qu'ils diraient des ouvrages de Vernet ! » (226). Mais l'exorde se développe ensuite (226-228) en une véritable *declamatio* (sorte d'improvisation ostentatoire et rhapsodique sur un thème donné, en l'occurrence un portrait) qui ne cache ni sa nature rhétorique, ni son allure oratoire comme le montrent les nombreuses anaphores : adjectifs exclamatifs, répétition presque *ad libitum* du « si » hypothétique et du présentatif emphatique « c'est ». C'est un morceau d'anthologie à la limite de la digression (*digressio* ou *egressio*) : « le principal de ces morceaux était la *descriptio*, ou *ekphrasis*. L'*ekphrasis* est un fragment anthologique, transférable d'un discours à l'autre : c'est une description réglée de lieux, de personnages »<sup>7</sup>. Il est vrai que l'évocation de Vernet à l'allure d'un « morceau » pour reprendre le terme de Barthes : c'est l'amplification rhétorique de son article de 1759 : « les mers se soulèvent ou se tranquillisent toujours à son gré. Le ciel s'obscurcit, l'éclair s'allume ; le tonnerre gronde, la tempête s'élève, les vaisseaux s'embrasent, on entend le bruit des flots, les cris de ceux qui périssent, on voit, on voit tout ce qui lui plaît » (*Salon de 1759*, 99-100) et il annonce le développement introductif de l'article consacré à ce peintre admiré en 1765 (*Salon de 1765*, 355-356). Ainsi avant la *Promenade-Vernet* de 1767 (*Salon de 1767*, 594-635), il y a bien eu le *Morceau-Vernet*. Après cet exorde panoramique, Diderot fait

---

7 Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique, aide-mémoire », *Communications* n°16, 1970, p.183.

porter la *narratio* de son article (228-229) sur trois marines exposées : *Le Clair de lune* (Planche 14), la *Vue du port de Rochefort* (Planche 13) et la *Vue du port de La Rochelle*. Le premier présente un tour de force dans le traitement de la lumière, le deuxième est un modèle de « perspective aérienne » et le troisième produit l'illusion d'un véritable panorama : c'est le fruit de la *magie* de l'art chère à Diderot. Comme pour l'article précédent, la *confirmatio* est courte (229, lignes 3 à 7) puisque Diderot mêle des éléments de commentaires et de preuves dans sa description des tableaux. Enfin, la *refutatio* (229-230) est plus dense car elle doit repousser deux objections soulevées par une comparaison avec l'art du Lorrain. Diderot doit alors démontrer l'égalité de dignité des deux peintres qui ont développé leur talent dans des circonstances (Vernet exécute des commandes) et des genres différents (l'un est peintre d'histoire, l'autre est paysagiste) : « les deux artistes comparés sont également vrais », « Vernet montre une autre tête, un autre talent que Le Lorrain ». Enfin, c'est précisément au sujet d'une commande (*La Bergère des Alpes*) que Diderot est justement le plus critique, mais il en excuse et exonère son peintre car « l'ingratitude de son sujet » l'a forcé à concevoir une « composition » artificielle et donc fautive : « c'est qu'il ne faut rien commander à un artiste, et quand on veut avoir un beau tableau de sa façon, il faut lui dire, Faites-moi un tableau et choisissez le sujet qui vous conviendra ». La péroraison (230, lignes 13 à 17) relativise ce dernier échec en rappelant la « réputation » de Vernet ; elle reprend les éléments de l'exorde en ravivant et en explicitant la comparaison initiale avec « les peintres de la Grèce et ceux tant de Rome ancienne que de Rome nouvelle » : « la France peut se vanter de son Vernet à aussi juste titre que la Grèce de son Appelle et de son Zeuxis, et que l'Italie des ses Raphaels, de ses Correges et de ses Carraches ». Il boucle ainsi l'article sur lui-même et justifie la modalité exclamative de l'article : « C'est vraiment un peintre étonnant » (230).

### III) Poétique de l'*ekphrasis* : les modes du transport esthétique

Plus profondément, ces deux peintres incarnent deux modes différents de transport esthétique et par conséquent deux modalités du discours critique, qui pourront d'ailleurs échanger ultérieurement leurs prérogatives, tant elles signifient uniment le plus haut degré de l'émotion esthétique : l'absorbement et l'étonnement, la rêverie délicate et l'extase sublime, la promenade critique et le jugement enthousiaste.

#### La promenade Louthembourg

L'article consacré à Louthembourg est composé comme un véritable tableau en un double sens, qui correspond d'ailleurs aux deux parties de la description proprement dite (la *narratio*) de l'œuvre exposée et choisie par Diderot parmi « un grand nombre de *Paysages* » (223). Dans une première partie de l'*ekphrasis* (224, lignes 1 à 19), Diderot compose une sorte de

tableau poétique qui transpose en une traduction paraphrastique l'*energeia* (ou « énergie ») de l'œuvre c'est-à-dire son effet (l'émotion, le choc), l'illusion de sa présence et sa représentation (ou élaboration esthétique) consécutive à la contemplation. L'œuvre est réussie, elle est véritablement tableau car son énergie intrinsèque a suscité l'exaltation de la faculté de représentation : « l'œil est partout arrêté, recréé, satisfait », c'est-à-dire *absorbé*<sup>8</sup>. Ainsi, Diderot invoque plus qu'il n'évoque la sensation de la présence. Il multiplie ainsi les indices de la perception visuelle pour créer une illusion sensible : « voyez », « regardez », « découvrez » ; il promène méthodiquement, à la façon d'un guide, le regard de son lecteur comme s'il s'agissait d'un spectateur (mais ce qu'il voit, fiction suprême, c'est un texte qu'il déchiffre !) : « à gauche », « vers la droite », puis « au-delà ». Plus encore, Diderot engage son lecteur à pénétrer les deux dimensions du tableau en créant l'illusion de la profondeur : « en sortant de ce bois, et vous avançant vers la droite, voyez ces masses de rochers », « dites-moi si l'espace que vous découvrez au-delà de ces roches » etc.

Dans une seconde partie de sa description (lignes 19 à 30), à l'acmé de l'illusion créée, Diderot met alors en scène l'effet de sa description en réalisant d'une façon quasi sylleptique l'absorbement du spectateur dans le tableau (celui de Louthembourg, qui est autant celui de Diderot dorénavant). C'est ce que l'on pourrait appeler anachroniquement la *promenade Louthembourg* qui est encore en 1763 une sorte d'hapax descriptif. Diderot sollicitera en effet cette fiction ultérieurement pour des peintures de paysage qui provoqueront le même état d'intense absorbement : en 1765, à propos de la *Pastorale russe* de Jean-Baptiste Le Prince (*Salon de 1765*, 173), et surtout en 1767, à propos de Vernet précisément (« Promenade Vernet », *Salon de 1767*, 594-635) et des ruines d'Hubert Robert (*Salon de 1767*, 700-701 notamment). Cette fiction de l'absorbement du scripteur (et donc du spectateur-lecteur) dans le tableau est rendue par le passage des injonctions à la première personne du pluriel : « arrêtons-nous-y », « reposons-nous ». C'est ce que Michael Fried a analysé comme la « conception pastorale » de la place du spectateur selon Diderot : une fiction de l'absorbement, de la « présence physique du spectateur dans le tableau. Il s'agit alors de recréer presque magiquement l'effet de la nature elle-même »<sup>9</sup>. Ce procédé est aussi le moyen de mettre en scène l'effet particulier provoqué par le tableau de génie, la *rêverie* : « reposons-nous » dans le « silence de cette solitude », dans « cet endroit enchanté » pour une « heure délicieuse ».

### Le sublime Vernet

8 Voir les *Essais*, p.30 : « lorsque cet effet est produit (...) l'œil est arrêté ; il se repose. Satisfait partout, il se repose partout ; il s'avance, il s'enfoncé, il est ramené sur sa trace. Tout est lié, tout tient. L'art et l'artiste sont oubliés. Ce n'est plus une toile, c'est la nature, c'est une portion de l'univers qu'on a devant soi ».

9 Michael Fried, *La place du spectateur*, traduit par Claire Brunet, Gallimard, « NRF Essais », 1990, p.132.

Avec Vernet, la modalité critique s'élève encore d'un degré : la rêverie s'approfondit en extase enthousiaste, en exaltation sublime. L'exorde (226-228) place Vernet au rang d'un créateur génial. Les toiles de Vernet sont littéralement l'œuvre d'un *fiat lux* sublime<sup>10</sup>, d'un acte de peindre performatif : « s'il y fait tomber la lumière (...). On la voit trembler et frémir », « s'il met les hommes en action, vous les voyez agir », « 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 ». Chez Vernet, les représentations picturales deviennent des présentations<sup>11</sup> sublimes, des hypotyposes, c'est-à-dire des « tableaux » selon la rhétorique classique, ou encore, comme le dit Boileau, des « peintures »<sup>12</sup> : « les matelots crient. Les flancs du bâtiment s'entrouvrent. Les uns se précipitent dans les eaux. Les autres moribonds sont étendus sur le rivage. Ici des spectateurs élèvent leurs mains aux cieux. Là une mère presse son enfant contre son sein ; d'autres s'exposent à périr pour sauver leurs amis ou leurs proches ; un mari tient entre ses bras sa femme à demi pâmée *etc.* ». La dramatisation de l'*ekphrasis*, où le présent d'énonciation se mêle au présent de narration transmue la description en hallucination visuelle. Tel un Prométhée génial, Vernet « a volé à la nature son secret : tout ce qu'elle produit, il peut le répéter » : « 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 cieux ». Dans l'enthousiasme de la création<sup>13</sup> et dans le chaos de sa palette<sup>14</sup>, le peintre de paysage recrée un monde à chaque instant renouvelé de la même façon que le Créateur a pu organiser la matière brute en Nature, c'est-à-dire en Création : « alors toute la nature sortant comme du chaos, s'éclaire d'une manière enchanteresse, et reprend tous ses charmes ». Vernet n'imité plus la *nature naturée*, le modèle extérieur : avec sa « fécondité de génie »

---

10 Voir Longin, *Traité du Sublime*, traduction de Boileau de 1674, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1995, p.70-71 et p.86-87.

11 Voir par exemple la *Vue du Port de La Rochelle* qui déborde de son cadre : ce n'est plus un « morceau de peinture », c'est un « beau point de vue » (228-229).

12 Voir Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p.97 qui parle des « Images », ou encore « Peintures », ou enfin « Fictions » comme des instruments privilégiés de l'expression du sublime : « ce mot d'Image se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression, et fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit lorsque par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent ».

13 Voir les *Pensées détachées sur la peinture*, p.1023 : « le grand paysagiste a son enthousiasme particulier ; c'est une espèce d'horreur sacrée (...). Si j'arrête mon regard sur cette mystérieuse imitation de la nature, je frissonne ».

14 Voir les *Essais*, p.19 : « celui qui a le sentiment vif de la couleur, a les yeux attachés sur sa toile ; sa bouche est entrouverte, il halète ; sa palette est l'image du chaos. C'est dans ce chaos qu'il trempe son pinceau, et il en tire l'œuvre de la création ».

(229), il imite le principe même de toute réalité sensible et livre avec la chose la sensation qui la fait exister. Chez lui, la nature est *naturante*.

### **Conclusion**

Loutherbourg, le jeune peintre issu de l'École du Nord, et Vernet, l'héritier de la tradition française du Lorrain, offrent donc à Diderot l'occasion d'un brillant parallèle, et même d'un parfait balancement rhétorique : ce sont en effet des articles qui doivent beaucoup à l'art de l'éloge oratoire et au genre démonstratif ou épideictique. Mais ce parallèle met surtout en évidence une double postulation de la critique diderotienne et du transport esthétique qu'elle met en œuvre : la rêverie et l'enthousiasme, la volupté et le sublime, la critique-promenade et la description-hypotypose, l'absorbement ou l'étonnement.

Dans les *Salons* suivants, le dialogue entre ces deux peintres si emblématiques, à peine esquissé en 1763, va s'approfondir, notamment en 1765, sous la forme d'un chiasme qui dit assez leur unité dans la dualité : « Loutherbourg serait vain du tableau de Vernet ; Vernet ne rougirait pas de celui de Loutherbourg » (*Salon de 1765*, 358) ; mais surtout en 1767 où Diderot distinguera encore plus nettement le talent du *faire* de la faculté géniale à *créer* : « le Loutherbourg est fait et bien fait. Le Vernet est créé » (*Salon de 1767*, 738) ; autrement dit : *illusion du faire* et *magie de l'art*, deux autres modalités d'un discours axiologique qui déterminent tout autant, et en profondeur, l'écriture des *Salons*.

УДК81.342.9

## **INTONATION DANS LA LANGUE FRANCAISE**

Кононенко Марина Вадимовна

Казанский федеральный университет

Казань, РФ

**Annotation.** C'est l'ensemble des phénomènes complexes qui comprennent le ton, la tessiture de la voix, la durée, la syllabation, la pause, le rythme, l'accent, la modulation . Tout cela donne au langage oral les émotions qu'on désire avoir sur les interlocuteurs. Le terme "intonation" est envisagé comme une notion subjective. L'intonation crée l'ensemble de l'énoncé . Elle exprime l'état d'esprit et l'état émotionnel de celui qui parle et traduit l'intention de communication du locuteur.

**Les mots-clés:** l'intonation, la prosodie, l'accent, la modulation de la voix, les groupes rythmiques, le syntagme, l'intensité des voyelles, les variations de la voix.