

Collection Eidos
Série RETINA

Sous la direction de
Anikó Ádám, Anikó Radvánszky
& François Soulages

L'homme qui rêve



L'Harmattan

© L'Harmattan, 2015
5-7, rue de l'École-Polytechnique, 75005 Paris

<http://www.harmattan.fr>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-343-08041-3
EAN : 9782343080413

Chapitre 4

« Paysages de rêve » au XVIII^e siècle

Vernet & Robert

à la lumière de la critique d'art de Diderot

En tant qu'expérience, le rêve est une sorte de passage de frontières : l'homme qui rêve peut être conçu comme l'homme qui passe, et le rêveur quant à lui comme un passeur entre deux mondes, celui de la veille et du sommeil. Ces deux états ne sont pourtant pas toujours nettement séparables : « Veillé-je, quand je crois rêver ? rêvé-je, quand je crois veiller ? qui m'a dit que le voile ne se déchirerait pas un jour, et que je ne resterai pas convaincu que j'ai rêvé tout ce que j'ai fait et fait réellement tout ce que j'ai rêvé⁷⁶. » – c'est ainsi que Diderot formule, dans le compte rendu sur Joseph Vernet de son *Salon de 1767*, cette expérience si difficile à verbaliser. La métaphore du voile dans la citation n'est sans doute pas un hasard : le voile cache et à la fois montre les contours des choses, il les laisse entrevoir sans pour autant les dévoiler entièrement.

Il est en effet peu frappant de voir que dans les arts, le rêve est une source d'inspiration privilégiée. Il n'offre pas une succession rationnelle des événements, mais des images qui ne présentent parfois aucun enchaînement. C'est en s'appuyant sur les commentaires des Salons par Diderot

⁷⁶ Denis Diderot, *Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 230.

que notre article tentera de découvrir comment le recours à la fiction onirique est susceptible de créer des sites et des marines de Vernet des « paysages de rêve ». Dans ce cas-là, le terme « rêve » est utilisé dans un sens métaphorique parce qu'il ne s'agit pas là des tableaux qui visualisent aussi directement le rêve ou le rêveur comme par exemple l'*Ermite endormi* de Joseph-Marie Vien. C'est grâce aux commentaires de Diderot que les toiles de Vernet deviennent des « paysages de rêve ». L'imagination du critique transforme également les peintures de ruines de Hubert Robert en des « paysages de rêve » sublimes qui annonceront, à bien des égards, les *Traumlandschaften* romantiques de Caspar David Friedrich.

Rêve ou songe ? Parcours terminologique

Avant de nous pencher sur les passages du *Salon de 1767* de Diderot consacrés à Vernet et à Robert, sur la base des encyclopédies et dictionnaires généraux de l'époque, nous cernerons les sens dans lesquels le terme « rêve » ainsi que ses dérivés et ses synonymes discursifs ont été utilisés aux XVII^e et XVIII^e siècles.

À la fin du XVII^e siècle, la connotation du mot « rêve » est nettement négative. Selon le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, il a un sens pathologique : le terme « rêve » est tenu pour « bas & peu d'usage » ; il se dit des « songes des malades qui ont le cerveau altéré »⁷⁷. Parmi les acceptions de la forme verbale « rêver », c'est également le sens dépréciatif qui semble prévaloir : « rêver » signifie faire des songes extravagants quand on est malade ou dire des extravagances en veillant. Cependant, le verbe « rêver » peut s'utiliser aussi dans un sens positif, celui d'« appliquer sérieusement son esprit à raisonner sur quelque chose »⁷⁸.

⁷⁷ Article « Rêve », in Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel* (1690), La Haye – Rotterdam, Arnoud & Leers, 1702, t. 3, s. p. Voir Geneviève Cammagre, « Une poétique de la connaissance : Diderot et le rêve », *Recherche sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 33, 2002, pp. 135-147.

⁷⁸ Furetière, *op. cit.*

Furetière définit de manière analogue les substantifs « rêverie » et « rêveur » : la rêverie est tenue pour un état de délire, mais elle peut également se rattacher à la méditation. Il en va de même pour le rêveur, équivalent au mélancolique à l'esprit distrait, mais aussi à celui qui médite. Le terme « songe » a un usage plus différencié au XVII^e siècle : s'il renvoie aux pensées confuses causées par l'imagination lorsqu'on dort, il peut signifier aussi une vision surnaturelle. À l'opposé du mot « rêve », qui s'en reste au registre physique, le terme « songe » se réfère au registre surnaturel : c'est ce sens qui apparaît dans le titre de bien des œuvres artistiques jusqu'au XVII^e siècle.

Quant à l'emploi de ces mêmes termes au XVIII^e siècle, dans l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert, ils figurent dans des sens semblables à ceux qui ont été définis par Furetière. L'article « rêve » ainsi que ceux consacrés au verbe « rêver » sont de la plume de Diderot : s'ils ne montrent pas trop d'originalité – car ils s'appuient sur les acceptions recensées par Furetière –, l'allusion à l'usage bas en disparaît toutefois. Derrière le choix des termes se cachent en effet bien souvent des convictions idéologiques. Lorsque Diderot préfère le terme « rêve » au « songe » – ce dont témoigne le vocabulaire de ses *Salons*, de même que le *Rêve de D'Alembert* qui exclut le mot « songe » –, ce geste équivaut à une réhabilitation du mot « rêve » qui se voit ainsi délibérée de sa charge sémantique négative. Cet usage contribue à ce que le mot « songe », ayant des connotations spiritualistes, cède la place au XVIII^e siècle au terme « rêve » que privilégie la réflexion philosophique d'orientation matérialiste. Après ce parcours terminologique bien succinct, la question qui nous intéresse à présent est celle des conditions susceptibles de transformer une peinture de paysage en un « paysage de rêve ».

Un « paysage de rêve » au XVIII^e siècle

Dans le contexte artistique français du XVIII^e siècle, le « paysage de rêve » n'existe pas en tant que tel, mais il se

créé au travers de la critique d'art. Les « paysages de rêve » de l'époque des Lumières sont souvent des paysages imaginaires. Ce critère ne suffit pourtant guère pour ce qu'une peinture de paysage puisse être qualifiée de « paysage de rêve » : si c'était le cas, tous les tableaux appartenant aux *capricci* seraient alors de tels paysages. Aux yeux des critiques, le critère le plus important pour un tel paysage est que le spectateur souhaite y être. Que le paysage soit une sorte de *locus amœnus*, site accueillant ou, au contraire, un *locus terribilis*, lieu de sensations intenses où naufrages ou tempêtes peuvent advenir. Un paysage donc où le spectateur voudrait entrer, même au risque d'une éventuelle menace. « On voudrait y être », telle est la formule que Fénelon utilise dans son *Dialogue des morts*, à propos du *Paysage avec l'homme au serpent* de Poussin⁷⁹. Ce type de paysage invite le spectateur à se promener dans le tableau et à partager ainsi l'inspiration de l'artiste.

L'entrée du spectateur dans l'espace de la toile appartient aux stratégies par lesquelles Diderot effleure les bornes du genre de la critique de Salons. Cette méthode fait appel à certains motifs pertinents, tels que la ruine, la grotte ou le murmure des eaux. Il serait certainement possible de ramener les « paysages de rêve » français du XVIII^e siècle à l'assemblage de quelques éléments schématisés, tels le clair de lune, le naufrage ou les bâtiments ruinés. Ce serait pourtant une simplification grossière car ce ne sont pas des motifs identifiables qui transforment une peinture de paysage en un « paysage de rêve », mais le discours des critiques sur les toiles. Même si les qualités de l'exécution – la touche du peintre – contribuent à rendre les tableaux singuliers, cela n'est point un critère suffisant car on pourrait alors tenir les paysages lumineux de Claude Lorrain ou les fonds enchantés des toiles de Watteau pour des « paysages de rêve ». Cependant, Diderot n'a guère aimé ces

⁷⁹ Cf. Fénelon, *Dialogues des morts composés pour l'éducation d'un prince* (1689), in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1983, p. 435. Voir René Démoris, « Les enjeux du paysage dans le Salon de 1767 (Poussin, Vernet, Robert) : Diderot et les théoriciens classiques », in *Pratiques d'écriture. Mélanges offerts à J. Gaudon*, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 33-47.

peintres, qui étaient pourtant originaux, et il ne ressentait aucune envie d'entrer dans leurs toiles.

De fait, si parmi les critiques du XVIII^e siècle, plusieurs remarquent les qualités de l'art de Vernet et de Robert, seul Diderot utilise une technique spécifique pour décrire leurs tableaux, qui consiste dans une promenade fictive dans la toile. Si l'on admet donc comme critère général pour un « paysage de rêve » l'entrée du spectateur dans le tableau, comment ce critère se met-il en jeu dans le cas des toiles de Vernet et de Robert ?

La promenade en rêve : Diderot face à Vernet

C'est en 1767 que l'introduction du spectateur dans le tableau devient l'une des techniques descriptives privilégiées de Diderot pour aborder les peintures de paysages. Le *Salon de 1767* contient deux ensembles textuels cohérents : l'un est consacré aux peintures de ruines de Robert et l'autre aux paysages de Vernet. Quant à cette dernière séquence, la littérature critique a l'habitude de l'appeler, à l'instar de Diderot lui-même, la « Promenade Vernet »⁸⁰. Cette appellation est bien frappante car le critique présente les tableaux de Vernet comme une promenade imaginaire, au cours de laquelle il s'arrête devant certains sites pittoresques, pour admirer le spectacle qui s'offre à ses yeux. C'est en effet face aux paysages de Vernet que s'accomplit, de la façon la plus systématique, la fiction d'une entrée du spectateur dans le tableau : tout au long des commentaires des œuvres du peintre, Diderot joue sur la frontière fragile entre les tableaux réels et les sites imaginaires qu'il met en scène.

Quant aux occurrences des termes « rêve » et « rêverie », le commentaire du quatrième site de Vernet débute par le mot « rêverie », lorsque Diderot évoque son état d'âme : « J'en étais là de ma rêverie, nonchalamment

⁸⁰ Voir Jacques Chouillet, « La Promenade Vernet », *Recherche sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 2, avril 1987, pp. 123-163.

étendu dans un fauteuil, laissant errer mon esprit, à son gré », lignes qui ne sont pas sans annoncer les *Réveries du promeneur solitaire* de Rousseau⁸¹. C'est cependant le compte rendu du septième tableau de la « Promenade » qui est le plus intéressant dans la perspective du rêve. Vers le milieu du commentaire, après avoir formulé son projet de quitter enfin les tableaux de Vernet, Diderot s'engage dans la méditation sur l'état de rêve et l'état de veille que nous avons citée dans l'introduction. Le texte continue par la description des toiles que le critique dit avoir vus dans son rêve et qui n'ont apparemment pas de lien logique entre eux : elles ont pourtant un point commun, leur thématique qui met en scène un naufrage et une tempête que Diderot se plaît à décrire à cause de leur caractère pathétique. À propos de ces scènes dramatiques imaginaires, il convient de souligner le rôle du regard : les phrases du passage commencent presque sans exception par « j'ai vu » ou « je vois », qui sont les signes de la participation de Diderot au spectacle rêvé. Cette participation a lieu par le moyen de l'identification du critique aux personnages souffrants qui essaient de se sauver : en regardant « toutes ces scènes touchantes », Diderot ne peut ni ne veut s'empêcher de verser « des larmes réelles »⁸². La vision du naufrage en rêve, imaginée par Diderot, montre en effet des scènes qui se surpassent en cruauté. Ces tableaux d'horreur reconduisent ensuite le critique à la digression sur le rêve qu'il a précédemment entamée, puis abandonnée, et sa méditation aboutit à un passage sur l'expérience du sublime.

Le rêve des ruines : Diderot à propos de Robert

C'est entre autres cette expérience qui rend possible d'établir une parenté entre les comptes rendus du *Salon de 1767* consacrés à Vernet et à Robert. Cette parenté se manifeste au niveau des motifs dominants, ressortissant

⁸¹ Diderot, *Salon de 1767*, p. 191.

⁸² *Ibidem*, p. 231.

tous du champ notionnel du sublime, ainsi qu'au niveau des techniques descriptives du critique. Lors de l'analyse des tableaux de Vernet, Diderot offre non seulement un relevé des indices du sublime, mais il décrit également les réactions que l'image des phénomènes sublimes suscite chez lui. Bien que l'expérience émotionnelle du sublime rende le spectateur muet, à propos de la *Grande Galerie éclairée du fond* de Robert, Diderot tente pourtant d'en parler. C'est d'abord le frémissement qui le saisit ; vient ensuite le sentiment de la mélancolie et, lorsque Diderot revient, à la fin de son commentaire, au tableau de Robert, ses dernières paroles sont celles de l'admiration où l'effet de l'art et de la nature semblent se confondre⁸³.

Le sublime dont il est question dans le cas de Vernet et de Robert n'est pourtant pas de la même nature, et il existe également une différence entre les techniques descriptives par lesquelles le critique aborde leurs tableaux. Alors que les toiles de Vernet mettent en scène plutôt un répertoire du sublime pathétique, dans le cas des tableaux de ruines de Robert, Diderot insiste davantage sur le passage du temps et le sentiment de la mélancolie. Si l'on peut considérer les peintures de Robert comme des « paysages de rêve », c'est parce qu'elles incitent à la rêverie et invitent le spectateur à se promener parmi les ruines. Cependant, l'intrusion du spectateur dans les toiles de Robert ne s'effectue pas dans tous les cas. Contrairement aux peintures de Vernet, qui parviennent presque toujours à intégrer leur spectateur dans l'espace du tableau, celles de Robert, tout en attachant le critique, l'empêchent parfois d'y entrer. La cause en est que, comme l'exprime Diderot devant le *Port de Rome* de Robert, le spectateur s'en reste à l'admiration, mais « n'en est point ému », car la toile « ne fait point rêver⁸⁴. » Le terme « rêver » figure ici dans le sens de méditer et renvoie à la rêverie. La rêverie est une activité solitaire : si le critique trouve que les figures dans la toile sont trop nombreuses, il résiste à son envie de pénétrer

⁸³ *Ibidem*, p. 338.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 348.

dans l'espace pictural. C'est le cas de la *Grande Galerie* où l'entrée dans le tableau ne demeure qu'une virtualité : ennuyé par la présence inopportune des figures, le critique garde ses distances avec la composition. Il s'arrête d'abord et passe ensuite devant la toile et, dans la suite du texte, s'introduit dans un paysage de ruines imaginaire.

Ces quelques exemples ont montré que dans ses *Salons*, Diderot parvenait à exploiter ensemble plusieurs valeurs sémantiques du terme « rêve ». Si face aux toiles de Vernet, la méditation du critique sur l'état de rêve et l'état de veille va de pair avec des passages exprimant la rêverie, dans ses comptes rendus sur les ruines de Robert, c'est le sens de la rêverie qui prédomine. Certes, le recours à la fiction onirique est un artifice de la part du critique qui atteint son apogée en 1765, dans le commentaire du *Corésus et Callirhoé* de Fragonard, où Diderot présente la scène de sacrifice en tant que son rêve étrange. Dans le cas des toiles de Vernet et de Robert, le rêve a une autre fonction : créateur des paysages visionnaires, il donne à voir des espaces intérieurs du critique. Les « paysages de rêve », décrits à partir des toiles réelles ou imaginaires, se recréent ensuite dans l'imagination du spectateur et rejoignent ainsi le rêve de Diderot et, par la même, le rêve de l'artiste.

Katalin Bartha-Kovács