

dell'interazione fra corpo e spazio, corpo e ambiente circostante, interazione da cui l'apprendimento linguistico prende le mosse, pare dunque rintracciabile un'opposizione fondamentale di tipo timico, un'attribuzione di valori — positivo o negativo — che precede e determina ogni «spinta» a significare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.
- A. Greimas, P. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979 (tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Usher, Firenze 1986).
- M.A.K. Halliday, *Learning How To Mean. Explorations in the Development of Language*, Edward Arnold, London 1975.
- L. Hjelmslev, *La stratification du langage*, 1954, in Hjelmslev 1959.
- L. Hjelmslev, *Pour une sémantique structurale*, 1957, in Hjelmslev 1959.
- L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, TCLG, vol. XII, Nordisk sprog og Kulturforlaf, 1959 (tr. it. parziale, *Saggi di linguistica generale*, Pratiche, Parma 1981).
- G. Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories reveal about the Mind*, Chicago University Press, Chicago 1987.
- G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago University Press, Chicago 1980.
- E. Rosch, *Natural Categories*, in «Cognitive Psychology», 4 (1973).
- E. Rosch, *Principles of Categorization*, in E. Rosch, B.B. Lloyd (eds.), *Cognition and Categorization*, Lawrence, Erlbaum Associated, Hillsdale NJ 1978.
- F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1906-1911.
- A. Zinna, *Per uno studio semiotico del simbolismo. Note tra la teoria glossematica hjelmsleviana e i suoi sviluppi nella semiotica di Algirdas Greimas*, Tesi di Laurea, Università di Bologna 1984.

Christina Vogel

«Est-il beau? Est-il laid?»

Aspects du discours esthétique
du salonnier Denis Diderot

L'ébranlement du Beau ontologique

La lecture des neuf *Salons* de Diderot, qui s'échelonnent sur vingt-deux ans (1759-1781), soulève nécessairement le problème du jugement. Diderot critique d'art est confronté à la difficulté de fonder et justifier ses jugements de valeurs. La question de leur légitimation est d'autant plus urgente que le Discours individuel de Diderot ne relève d'aucune poétique normative. Déjà dans l'article encyclopédique sur le Beau, publié en 1752, Diderot définit le Beau comme une *grandeur fonctionnelle*, comme une catégorie formelle qui n'est saisissable que dans les relations de dépendance et de présupposition réciproques, instaurées entre l'Objet et le Sujet de la perception. Le Beau réside, voilà l'originalité de l'auteur des *Salons*, dans le rapport actualisé d'un Objet observé et d'un Sujet observateur.¹

Comment le critique d'art réussit-il, dès lors qu'est niée l'existence d'un Beau ontologique et substantiel, à s'assurer la reconnaissance de ses jugements particuliers? Leur vérité — et celle des critères qui les fondent — n'étant plus établie dans un univers transcendant, elle ne peut être reconnue pour légitime qu'à l'intérieur d'une relation de *communication intersubjective*. L'Énonciateur responsable du discours littéraire des *Salons* vise, par conséquent, à manipuler son Destinataire pour que celui-ci se rallie à son point de vue. Rien d'étonnant alors que, le plus souvent, les simulacres de la manipulation sont mis en scène dans l'énoncé verbal. L'efficacité du faire persuasif est essentielle à la véridiction du Discours esthétique des *Salons*.

Analyse du compte rendu de la Raie dépouillée: la confrontation de saisies incompatibles

J'aimerais démontrer quelle stratégie persuasive est mise en place dans

le compte rendu de la *Raie dépouillée*, nature morte de Chardin, exposée au *Salon de 1763*.² Cette stratégie remplit une fonction capitale puisqu'elle cherche à faire partager et reconnaître une sanction positive qui, irrespectueuse du canon classique, semble particulièrement insolite.

Il serait possible, mais dépasserait le cadre de cet article, de prouver que le commentaire consacré, en 1763, à la peinture de Chardin repose sur une articulation bipartite, la césure se situant entre les paragraphes sept et huit. Tout en embrassant d'un geste généreux «plusieurs petits tableaux», le critique Ego, figure déléguée de Diderot, prête son attention presque exclusivement à deux natures mortes dont les comptes rendus s'avèrent coextensifs des deux unités textuelles que la segmentation permet de dégager. Les parties A (paragraphes un à sept) et B (paragraphes huit à douze) recouvrent respectivement le commentaire du *Bocal d'olives* et de la *Raie dépouillée*. Etapes successives et complémentaires de la contemplation esthétique, les deux tableaux se donnent à lire, pour le spectateur, comme les volets d'un diptyque.

Une lecture attentive des deux panneaux (pour reprendre l'image du diptyque) révèle aussitôt que le sens de leur relation de succession n'est rien moins qu'innocent. Tout porte à croire que l'unité B, l'éloge de la *Raie dépouillée*, présuppose la manifestation de l'unité A, l'admiration du *Bocal d'olives*. La première partie paraît accomplir la fonction de mettre en place des conditions qui garantissent l'assomption, par l'Énonciataire, du jugement favorable d'une nature morte dont l'objet «est dégoûtant».

L'énoncé initial «C'est celui-ci qui est un peintre, c'est celui-ci qui est un coloriste», repris au septième alinéa en signe de clôture sous la forme «C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et ses reflets», est déjà riche en indications de lecture. Nous frappe, en premier lieu, le grand nombre de pronoms démonstratifs qu'il contient. En fonction de déictiques, par référence à l'instance d'énonciation, ils créent l'effet de la suppression de la distance établie entre le discours énoncé et le Sujet qu'il présuppose. D'emblée en résulte l'impression de la *concomitance* du Voir et du Dire, assumés en un syncrétisme des rôles par un seul et même Acteur. Il n'y a pas seulement identité actorielle des Sujets du voir et du Dire, les coordonnées spatio-temporelles suggèrent, de surcroît, la simultanéité des deux fonctions. Tous ces éléments contribuent donc à l'actualisation de l'événement de la contemplation esthétique. L'énoncé en position initiale in simule que c'est *Hic* et *Nunc* que le critique d'art vit le spectacle de la peinture de Chardin.

Une telle ouverture remplit avant tout une fonction persuasive visant à manipuler le lecteur qui, d'entrée de jeu, est appelé à participer, pas tant sur le mode distancié de la réflexion, mais surtout sur celui, plus spontané, des passions, au spectacle qu'offrent les tableaux de Chardin.

Le deuxième aspect souligné au début du compte rendu est la qualité

chromatique du spectacle pictural. L'expérience de l'oeuvre de Chardin est révélation et prise de conscience de la couleur et du rôle éminent qu'elle joue en peinture. La mise en scène et la reconnaissance positive d'un Objet qui, fondamentalement, s'articule sur les catégories chromatiques et lumineuses, prônent implicitement la supériorité de la *couleur* sur le *dessin* ou, selon une observation du *Salon de 1767*, de la vie sur la forme.³

Cette valorisation insistante de la couleur qui s'annonce dès le début, démontre que Diderot ne se distancie pas seulement de l'académisme de son temps, mais également des modèles de l'Antiquité. Rien de surprenant alors qu'à la fin de ce compte rendu il dénigrera explicitement les célèbres peintres grecs, Apelle et Zeuxis («Ah, mon ami, crachez, sur le rideau d'Apelle et sur les raisins de Zeuxis»).⁴ Réaction spontanée et jugement réfléchi, en position liminaire initiale et terminale, situent Diderot dans la tradition d'un Roger de Piles qui estime aussi que c'est la couleur qui confère principalement au tableau sa valeur esthétique.⁵

La valorisation positive de la couleur prélude à l'instauration de la deuxième condition — la première correspondant à la modalisation pathémique du rapport contemplatif —, que suppose satisfaite le contenu posé en B. Percevoir, de préférence, la valeur chromatique du spectacle pictural dépend d'un certain type de regard dont l'actualisation concourt à l'éloge de la *Raie dépouillée*.

Il s'avère pertinent de lire l'unité A du compte rendu de Chardin comme la mise en scène de deux regards incompatibles, d'abord opposés à l'intérieur du deuxième paragraphe et, finalement, grâce à une inversion opérée entre les alinéas trois et six, substitués l'un à l'autre. De cette confrontation sort vainqueur celui des regards qui permet d'apprécier la valeur intrinsèque d'une nature morte dont l'objet est dégoûtant et laid.

Une interprétation détaillée est à même d'éclairer les différences essentielles caractérisant les deux types de saisie: ils s'opposent comme deux regards dont l'un, lexicalisé «regarder», est intentionnel et appréhende les figures du discours pictural en fonction d'un savoir sur le monde préalablement acquis, et l'autre, dénommé «voir», établit spontanément un rapport sensoriel entre les termes de la contemplation.

Dorénavant j'appellerai, en me référant à l'article *L'Énumération, un problème de sémiotique discursive* de Jacques Geninasca,⁶ *saisie molaire* le regard traditionnel qui vise à identifier et particulariser des grandeurs figuratives, et *saisie sémantique* le regard moderne⁷ qui se distingue par son appréhension catégorielle. Tandis que la saisie traditionnelle cherche à reconnaître des objets discrets afin de les référer à une réalité soi-disant préexistante, la saisie moderne conçoit les grandeurs figuratives comme des variables où viennent s'investir des catégories perceptives, chromatique et lumineuse, et, relevant d'un ordre plus abstrait, des catégories modales; elle approuve le caractère singulier et inédit de l'événement contemplatif qui s'actualise à travers la modalité

sation pathémique du spectateur. A la notion mimétique de la «copie fidèle», esclave de tout un monde de percepts et de concepts antérieurs à l'expérience esthétique, se substitue une attitude non imitative qui se veut construction autonome, réduisant les figures données au statut de simples supports de la création.

Il va de soi que le jugement favorable de la *Raie dépouillée* présuppose la mise en scène et l'assomption de la *saisie sémantique*. Elle seule est apte à apprécier la valeur esthétique du tableau de Chardin puisqu'elle ne réfère point ce qui est représenté à un objet situé en dehors de l'univers artistique. Son regard saisit le spectacle comme une totalité signifiante qui se suffit à elle-même. Cette saisie moderne met en question la distinction traditionnelle des objets beaux et laids, dignes ou indignes d'être imités en peinture.⁸ Du moment que le regard de l'observateur se déplace, ne s'attachant plus aux objets représentés, mais, en revanche, à la manière dont ceux-ci sont saisis et manifestés, la dignité ou beauté d'un objet ne joue plus qu'un rôle secondaire; considéré comme négligeable pour le génie.⁹

L'on notera une conséquence importante de cette nouvelle saisie: Diderot corrode la hiérarchie traditionnellement établie entre la peinture d'histoire et la peinture de genre.

Analyse du neuvième paragraphe: une magie inintelligible

Toutefois, il ne suffit pas de déclarer que c'est la mise en scène non référentielle de la *Raie dépouillée* qui est valorisée positivement, il convient, en outre, de déterminer les propriétés inhérentes à la représentation tant louée. Nous avons à nous interroger sur les qualités particulières du «faire» — pour utiliser le terme du salonnier —, actualisé dans cette nature morte. S'il est fondé de dire que le spectacle manifesté ici relève, par essence, d'un ordre non iconique, quelles sont alors les catégories plus abstraites qui l'articulent? Comment l'énoncé pictural réussit-il à charmer le spectateur et à soulever son admiration? Quels sont les fondements de l'effet «magique», savamment provoqué par l'instance d'énonciation, qui impose aux sens de l'observateur sans qu'il parvienne à les appréhender?

L'analyse des images auxquelles recourt le critique afin de traduire son expérience spontanée face à cette toile, met en évidence qu'il perçoit, de prime abord, non les grandeurs figuratives déjà constituées, mais les investissements catégoriels sous-jacents à celles-ci. Manifestation de sa propre manière de voir, la recreation du critique d'art valorise les aspects suivants: les couleurs, disposées de sorte que le spectacle chromatique qu'elles offrent, s'articule sur le /transparent/, le /perméable/ et la /profondeur/. L'organisation des couleurs parvient, déjouant l'attente conventionnelle d'un espace plan et à deux dimensions, à actualiser une saisie prospective. La mise en scène de différents niveaux obéit, au plan de l'expression, au régime du continu, l'introduction du moment discontinu — garant de la signification —

étant réservée à l'acte observateur. La spatialité propre à l'univers de la *Raie dépouillée* s'exprime donc essentiellement par les catégories figurales¹⁰ de la /non-limite/ et du /non-fini/. En d'autres termes, les couleurs que dès le premier contact perçoivent les sens tactile (voir la qualité «légère» qui les caractérise) et visuel, sont saisies, non pas comme des lignes, mais, au contraire, comme des masses superposées les unes aux autres («Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus»).

Le choix des images verbales, «vapeur» ou «écume», censées transmettre l'impression picturale, s'explique par leur faculté de signifier le terme complexe /montrer et cacher/. C'est la simultanéité des fonctions /dévoiler et voiler/ qui est reconnue comme l'un des pouvoirs manipulateurs des sens du spectateur. Une telle structure qui réunit les termes contraires, s'avère dotée d'une force d'appel. Le spectateur est convié à participer à la (re-)production de l'énoncé pictural dont le caractère non définitif nécessite l'introduction d'un acte perceptif relevant du régime du grand intervalle et installant des limites qui fassent sens.

Notre interprétation paraît fondée: les deux derniers énoncés du neuvième paragraphe¹¹ confirment explicitement que l'existence de la *Raie dépouillée* dépend de l'observateur en situation. C'est par et pour lui que la vision se (re-)crée. En dehors d'un regard actualisateur le tableau ne jouit d'aucune présence apriorique. C'est la bonne distance établie entre le Sujet et l'Objet de la contemplation qui garantit la jouissance esthétique. Et, rappelons-le, l'instauration d'une telle relation juste présuppose satisfaites les deux conditions mentionnées plus haut: la *modalisation passionnelle* de l'observateur (qui, dans notre cas, est provoquée par l'abolition initiale de toute distance spéculaire) et l'assomption par celui-ci de la *saisie sémantique* qui transcende la question banale «Qu'est-ce que cela représente?».

Le jugement esthétique et le rôle des passions

Après avoir survolé l'un des comptes rendus des *Salons*, je me propose de répondre à la question comment le leitmotiv «peindre les passions» qui caractérise le XVIII^e siècle, se présente dans l'univers de croire de Diderot. Nous avons constaté que les passions ne sont pas une propriété de l'Objet représenté, qu'elles sont, au contraire, investies dans la manière de saisir l'Objet imité, caractérisant essentiellement le rapport instauré entre le Sujet et l'Objet de la contemplation.

Les affects se manifestent, de surcroît, à de différents niveaux de saisie, corrélés qu'ils sont à plusieurs instances subjectives. Il s'avère que le spectateur des tableaux de Chardin — Sujet pluriel — est tout d'abord modalisé selon l'ordre sensoriel. L'observateur des natures mortes vit le spectacle pictural par les sens du toucher (qui est considéré, dans la *Lettre sur les sourds et muets*, comme le sens «le plus

profond et le plus philosophe»,¹² du goût, de la vue. Dans notre compte rendu, cette première étape de la contemplation est coextensive de l'unité A. Son actualisation conditionne le passage à la partie B qui recouvre le deuxième moment de l'expérience du Beau.

En B, la modalisation *esthétique*, toujours présente, est surdéterminée par une affection proprement *esthétique* reposant sur des valorisations prédictives. L'effet émotif, initialement éveillé, fait l'objet d'un faire évaluateur. Le statut différent d'un tel jugement se traduira dans le choix des moyens rhétoriques qu'utilise le critique d'art. En B, les stratégies persuasives ne visent plus à émouvoir l'énonciataire; par contre il importe de convaincre celui-ci, par un argument d'autorité, afin qu'il partage la vérité du commentaire.

L'analyse de ce que nous venons d'appeler «argument d'autorité» met en lumière une structure complexe qui ne correspond pas au modèle rhétorique classique. L'incongruité de son jugement positif de la *Raie dépouillée*, qui s'écarte par trop de la poétique classique, semble décider le Je-énonciateur à invoquer une autorité à l'appui de son appréciation subjective. Il insère à son discours la réaction dont on rapporte (on notera la caractère anecdotique de ce passage) qu'elle avait été celle de Greuze — autre peintre célèbre et rival de Chardin — en face du tableau en question. L'aspect intéressant de cette histoire réside dans le fait que la valorisation prêtée à Greuze est de nature purement pathémique («poussant un profond soupir»). Le critique d'art assume, en tant que Sujet évaluateur, comme conforme à son propre Discours esthétique, la réaction spontanée de Greuze, Sujet actualisateur. Cette structure dédoublée confirme la priorité qu'accordent les jugements du salonnier aux passions qui seulement dans un deuxième temps sont intégrées et sanctionnées dans une conception d'évaluation prédictives. Le caractère passionnel de l'argument avancé n'enlève rien pour autant à sa force persuasive. C'est l'autorité des passions qui est définitivement consacrée. En position finale, le critique simule l'alliance des Sujets de la communication littéraire, instaurant explicitement un Acteur duel *Nous*, figure de la réussite de son faire manipulateur.

Une cohérence intelligible sous-jacent aux Salons de Diderot

En conclusion, je voudrais mettre en relief un aspect qui non seulement nous permet de mieux comprendre l'articulation du compte rendu de Chardin, mais qui éclaircit encore la manière dont je cherche à résoudre le problème que pose l'apparente incohérence du Discours esthétique de Diderot.

Une comparaison systématique des paragraphes six et douze est à même de faire ressortir ce qui oppose la peinture de Chardin à celle d'Apelle et de Zeuxis, opposition manifestée par les différentes réactions qu'elles suscitent. Le critère fondant le jugement négatif que contient le dernier alinéa, est le type de persuasion qu'exercent les

peintres grecs sur leur spectateur, homme ou animaux. Leur stratégie, visant à manipuler un savoir et une attente antérieurs à la contemplation, est d'ordre factitif provoquant le passage à l'acte de l'observateur. La valorisation négative porte sur une mise en scène et une saisie qui tâchent de réaliser la séduction promise par la peinture.

En contradiction avec une telle esthétique de la *réalisation*, les natures mortes de Chardin tâchent de créer, grâce à une séduction sensorielle, une *virtualisation* infinie de la contemplation. Le sixième paragraphe, où le critique cherche à traduire cette esthétique, se donne à lire comme la manifestation de la suspension indéterminée de la jouissance esthétique dont la réalisation est toujours encore à venir. Une telle esthétique implique un Sujet de la quête qui renouvelle sans fin la virtualisation de l'événement esthétique. Celui-ci se situe dans un espace hors temps échappant aux vicissitudes du temps mesurable. Cette interprétation est, entre autres, corroborée par la présence de plusieurs verbes à l'infinitif. Cette forme exprime par excellence le caractère non temporel et non personnel de l'expérience esthétique, censée être partagée de chaque spectateur remplissant les conditions susmentionnées.

Il s'avère légitime (d'autres analyses autorisent cette affirmation) d'établir les homologations suivantes qui, se situant à un niveau catégoriel, nous permettent de cerner ce qui concourt à garantir l'unité des *Salons*:

/ouvert:fermé/:/virtuel:réalisé/:/mou:dur/:/valorisation positive: valorisation négative/

Conformément à une signification de type semi-symbolique, ces homologations de catégories spatiale, aspectuelle et perceptive nous aident à comprendre ce qui fonde les valorisations critiques, positives et négatives. Nous entrevoyons à présent qu'en dernière instance ce sont des catégories très abstraites qui assurent la cohérence de la critique d'art de Diderot. La catégorie figurale de la /non-limite/ semble sous-tendre les jugements favorables, instaurant une esthétique de la *quête* et un Sujet de la *participation pathémique*.

Denis Diderot, *Salon de 1763*, Hermann, Paris 1980, XIII, pp. 379-381

A

1 C'est celui-ci qui est un peintre, c'est celui-ci qui est un coloriste.

2 Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux.

3 Celui qu'on voit en montant l'escalier, mérite surtout l'attention. L'artiste a placé sur une table, un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade, avec un pâté.

4 Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder les yeux que la nature m'a donnés, et m'en bien servir.

5 Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela encore. Mais peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier.

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

7 C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et ses reflets. O Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette; c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau, et que tu attaches sur la toile.

B

8 Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau, je l'occuperais sur la *Raie dépouillée* du même maître. L'objet est dégoûtant; mais c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures.

9 On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessus en dessous. 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. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit.

10 On m'a dit que Greuze, montant au Salon, et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court, et vaut mieux que le mien.

11 Qui est-ce qui paiera les tableaux de Chardin, quand cet homme rare ne sera plus? Il faut que vous sachiez encore que cet artiste a le sens droit, et parle à merveille de son art.

12 Ah, mon ami, crachez sur le rideau d'Apelle et sur les raisins de Zeuxis. On trompe sans peine un artiste impatient, et les animaux sont mauvais juges en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du Jardin du Roi aller se casser la tête contre la plus mauvaise des perspectives? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompera, quand il voudra.

¹ Cf. Denis Diderot, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau*, Garnier, Paris 1968, p. 428: «La perception des rapports est donc le fondement du beau;...»

² Le texte auquel se réfère mon analyse figure en annexe.

³ Dans le *Salon de 1767*, ces observations se réfèrent aux *Esquisses* d'Hubert Robert.

⁴ Sur cet aspect voir M. Imdahl, *Farbe:*

Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, Wilhelm Fink Verlag, München 1987, p. 44: «Es ist kaum zu bezweifeln, dass die schwindende Vorbildlichkeit der Antike mit einer zunehmenden Würdigung der Farbe einhergeht».

⁵ Cf. Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, N. Langlois, Paris 1699.

⁶ Cet article a paru dans G. Lüdi, H. Stricker, J. Wüest (hrsg./éds.), *Romania ingeniosa*, Festschrift für Prof. Dr. Gerold Hil-

ty zum 60. Geburtstag/ Mélanges offerts à Gerold Hilty à l'occasion de son 60^e anniversaire, Peter Lang, Bern/Frankfurt am Main, New York, Paris 1987, pp. 407-419.

⁷ Contrairement à la distinction des saisies molaire et sémantique, l'opposition/traditionnel *vs* moderne/ n'a qu'une valeur relative; elle doit être rapportée aux débats esthétiques du XVIII^e siècle.

⁸ Cf. H. Dieckmann, *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, in *Die nicht mehr schönen Künste*, hrsg. von H.R. Jauss, München 1968.

⁹ Cf. Denis Diderot, *Essais sur la Peinture*,

Hermann, Paris 1984, p. 61: «Il y a sans doute des sujets ingrats; mais c'est pour l'artiste ordinaire qu'ils sont communs. Tout est ingrat pour une tête stérile».

¹⁰ Pour une définition du terme «figural», voir J. Geninasca, «L'Identité intratextuelle des grandeurs figuratives», in *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Recueil d'hommages pour A.J. Greimas, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia 1985, p. 210.

¹¹ «Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit».

¹² Cf. Denis Diderot, *Oeuvres Complètes*, Hermann, Paris 1978, IV, p. 129.