

絵画は音楽のように

——王立絵画彫刻アカデミー「色彩論争」における音楽的諸相——

村山雄紀

はじめに

本論文は1648年に創設された王立絵画彫刻アカデミー（以下、アカデミーと略記）において繰り広げられていた「色彩論争」⁽¹⁾について考察するものである。「色彩論争」は絵画における諸要素のうち、「素描 (dessin/dessein)」⁽²⁾と「色彩 (couleur)」のどちらを重視するのかをめぐって交わされた論争だが、「素描」派は王政の首席画家にまでのぼりつめたシャルル・ル・ブラン (Charles Le Brun, 1619-1690) らが牽引し、「色彩」派として頭角を現したのがロジェ・ド・ピール (Roger de Piles, 1635-1709) である。「素描」派がいわゆる、ヴァザーリ由来の「ディゼーニョ」を存立基盤とすることで、「素描」の理念を確固たるものにしていたとすれば、「色彩」派は「素描」派が推進する教条主義に対する異議申し立てとしての性格を強めていった。「色彩論争」は最終的には「色彩」派が勝利をおさめたが、「色彩」派が多数派を占めるようになると、アントワヌ・コワペル (Antoine Coypel, 1661-1772)⁽³⁾のような「素描」と「色彩」を対立させること自体が不毛であるという主張も散見されるようになり、絵画においては「素描」と「色彩」の双方を重視するべきであるという、きわめて穏健な結論で「色彩論争」は幕を閉じることとなった。

本稿ではこのように解釈される「色彩論争」について考察するために、「素描」派と「色彩」派がそれぞれに依拠していた理論的主張を再検討することによって、先行研究では十分に論じられることのなかった観点を導入する。それはド・ピールらが「色彩」の魅力を強調するときに頻用した音楽のアナロジーである。本稿では「色彩」を称揚することがなぜ音楽を召喚することに

-
- (1) 「色彩論争」の詳細については以下の文献が詳しい。Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, la Bibliothèque des arts, 1965.
 - (2) 17世紀フランスにおいて「構想」を意味する“dessein”と「デッサン」を意味する“dessin”の綴りはしばしば不明なまま使用されていたが、本稿では「構想」と「デッサン」の双方を意味する訳語として「素描」を用いる。
 - (3) 「色彩論争」におけるアントワヌ・コワペルの立場については以下の文献で詳しく論じられている。Max Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, pp. 69-80.

なるのかを明らかにすることにより、先行研究では論じられることの少なかった「色彩論争」における音楽的諸相の抽出をめざす⁽⁴⁾。

1. 素描と色彩

まずは「素描」派を統括していたシャルル・ル・ブランが「素描」をどのように定義していたのかを確認しておこう。ル・ブランは「素描」を「理論的な素描」と「実践的な素描」の二種類に区別しながら、以下のように主張している。

素描には2種類あることを知っておく必要がある。ひとつは知的で理論的な素描であり、もうひとつは実践的な素描である。前者は純粋に想像力に依存し、言葉で表現され、精神の産物すべての中に行き渡る。実践的な素描は知的なものの産物であるので、つまるところ想像力および手〔の両者〕に依存し、言葉で表現されることもできる。鉛筆によって形と均整を与え、眼に見えるすべてのものを模倣し、魂の情念を表現するのは後者〔実践的な素描〕であり、そのときに、赤みや青みを表現するとき以外に色彩は必要とはしない。さらに付け加えると、素描は現実のものをすべて模倣しているのに対し、色彩は偶発的なものだけを表象している。なぜなら、色彩が偶発的なものに過ぎず、光によって生み出されるものであることは皆が認めるからである。色彩は光に照らされるかどうかによって変化するのであり、その結果、夜になると、緑色は青く見え、黄色は白く見えるようになり、どちらも松明によって照らされているようにみえるのである。このように、色彩は反対側の光によって変化するのである。⁽⁵⁾

ここでル・ブランは「素描」を理論面と実践面に分けながら、「素描は現実のものをすべて模倣しているのに対し、色彩は偶発的なものだけを表象している」と述べている。すなわちル・ブランは、「素描」を「精神」に結びつけるのに対して、「色彩」を「光に照らされるかどうかによって変化」してしまう物質的なものに位置づけることで、「精神」的な「素描」を顕揚すると同時に物質的な「色彩」を軽視しているのだ。このように「素描」を称揚するル・ブランが模範としていた画家がラファエッロである。ル・ブランはラファエッロを「素描」の観点から以下のよう

(4) 先行研究においては、色彩と音楽の関係性を通史的に論じたものや、デイドロヤルソーをはじめとする啓蒙時代の思想家などについて論じたものはあるものの、それより以前の古典主義時代の絵画論における音楽的諸相について検討した研究は少ない。通史的に論じたものについてはフィリップ・ジュノ (Philippe Junod) の文献が、啓蒙時代に焦点化した文献としてはマリー・ポーリーヌ・マルタン (Marie-Pauline Martin) 編纂の論集が参考になる。Philippe Junod, *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Paris, Éditions Contrechamps, 2006 ; *La Musique face au système des arts ou Les vicissitudes de l'imitation au siècle des lumières*, sous la direction de Marie-Pauline Martin et Chiara Savettieri, Paris, Vrin, 2013.

にして称賛している。

絵画の最大の難関のひとつは、すべての輪郭線を正確に形成することである。ラファエッロは、古代の優れた画家たちが身体の小さな四肢まで正確に描いて、人物の姿がよく見えるようにしたのに倣って、自分の作品でも輪郭線を詳細かつ正確に描くことに気を配ったのである。ラファエッロは線による輪郭（この言葉を使わなければならない）が身体の真の形を知ることができることを可能にすると確信していたのである。⁽⁶⁾

ル・ブランがラファエッロを崇拜するのは、絵画の最大の難関のひとつである「輪郭線を正確に形成すること」ができる点にある。すなわちル・ブランにとって、ラファエッロの「素描」は対象物に正確な「輪郭線」を与えるがゆえに顕揚されるべきものであった。ラファエッロの「素描」がもたらす「輪郭線」を重視するル・ブランにとって、「偶発的なもの」に過ぎない「色彩」は光の加減によってその「輪郭線」をぼやかしてしまう曖昧なものにすぎなかったのである。

ル・ブランの「素描」や「色彩」に対するこのような考えはアカデミーに浸透していた。アカデミー草創期からの会員であった画家アンリ・テストラン (Henri Testelin, 1616-1695) は「素描」について以下のように述べている。

線は物理的な線、あるいは手工的な提示にほかならず、どのような幅であっても、どれほど細かろうと、必ず何らかの大きさをもつものである。すなわちそれは、ある対象物の外的な

(5) « On doit savoir qu'il y a deux sortes de dessin : l'un qui est intellectuelle ou théorique, et l'autre pratique : que le premier dépend purement de l'imagination, qu'il s'exprime par des paroles et se répand dans toutes les productions de l'esprit ; que le dessin pratique est produit par l'intellectuel et dépend par conséquent de l'imagination et de la main ; il peut aussi s'exprimer par les paroles. C'est ce dernier qui, avec le crayon, donne la forme et la proportion, et qui imite toutes les choses visibles jusqu'à exprimer les passions de l'âme, sans qu'il ait besoin pour cela de la couleur, si ce n'est pour représenter la rougeur et la pâleur. On peut ajouter à ce que je viens de dire que le dessin imite toutes les choses réelles, au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel. Car l'on demeure d'accord que la couleur n'est qu'un accident et qu'elle est produite par la lumière, parce qu'elle change selon qu'elle est éclairée, en sorte que, la nuit, le vert paraît bleu et le jaune paraît blanc, étant tous deux éclairés d'un flambeau. Ainsi la couleur change selon la lumière qui lui est opposée. », *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. par A. Fontaine, Paris, A. Fontemoing, 1903, pp. 35-36. 以下、本論文における引用文はすべて拙訳であり、[...] は引用者による省略、〔 〕は引用者による補足を意味する。

(6) « Comme une des plus grandes difficultés de la peinture est de bien former tous les contours, Raphaël a été soigneux de les rendre précis et corrects dans ses ouvrages, à l'exemple des excellents peintres de l'antiquité, qui étoient si exacts à profiler jusqu'aux moindres membres des corps, afin que l'on en vît mieux la figure, étant certain que c'est la circonscription des lignes (il faut que je me serve de ce mot) qui donne connoissance de la véritable forme du corps. », *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. par H. Jouin, Paris, A. Quantin, 1883, p. 3.

範囲を限定し終了させ、それが含むさまざまな部分を刻むものであり、異なる側面や状況に応じて身体の形を表現するのに役立つ線である。(7)

テストランが「素描」を称揚するのは、それがいかなる大きさであろうとも「対象物の外的な範囲を限定し終了させる」ことにより、「身体の形を表現する」ことができる点にある。換言すれば、「素描」は対象物の外形を限定することによって「輪郭線」を描くことができるがゆえに賞賛されるべきものであった。さらにテストランはル・ブランと同様に、このような論理によって「素描」を崇めると同時に「色彩」を蔑視している。テストランは以下のように記している。

タブローの構成に入る色彩が彩色や色合いを作り出すことができるのは物質によってのみであり、それは独自の色をもっている。したがって、緑で赤を、黄で青を作ることはできないと考えられていた。このように色彩は完全に物質に依存するため、精神にのみ属する素描よりも高貴ではないとされている。(8)

テストランが述べるように「色彩は完全に物質に依存」しているがゆえに、「緑で赤を」もしくは「黄で青」を作ることはできない。したがって、物質性の制約から逃れることのできない「色彩」は「精神」と紐づけられる「素描」よりも劣ったものとみなされる。このように「素描」は外的な対象物の「輪郭線」を画定することができるものとしてアカデミー内で崇拝されていたのに対して、「色彩」はその「輪郭線」を揺るがし得る偶発的な不純物として、アカデミーの埒外に追い出されていたのである。

「素描」を外的な対象物の「輪郭線」として捉える傾向は「色彩」派として名を馳せたロジェ・ド・ピールにもある程度は引き継がれている。ド・ピールは『絵画原理講義』において、「素描」について以下のように述べている。

素描とは外的な形を描くことであり、それを自分に合った尺度や比率に落とし込むことでありとすれば、それが一種の創造であることは確かであり、〔素描は〕画家の対象である眼に

(7) « [...] que le trait n'est autre chose qu'une ligne physique, ou une démonstration mécanique, qui a toujours quelque dimension en sa largeur, quelque déliée qu'elle puisse être ; que c'est ce qui borne et termine l'étendue de la surface extérieure d'un sujet, et qui marque les diverses parties qu'elle renferme ; ce sont des lignes qui servent à exprimer la forme des corps selon leurs différents aspects et situations. », *ibid.*, p. 141.

(8) « L'on fit considérer que la couleur qui entre dans la composition d'un tableau ne peut produire ni coloris ni teinte que par sa matière même, laquelle porte en soi sa propre couleur, n'étant pas possible de faire du rouge avec une couleur verte, ni du bleu avec du jaune ; qu'ainsi la couleur dépendant tout à fait de la matière, elle étoit par conséquent moins noble que le dessin, qui ne relève que de l'esprit. », *ibid.*, p. 197.

みえる自然の産物を、あたかも無から生み出すようなものである。⁽⁹⁾

ド・ピールによれば、「素描」は「外的な形を描くこと」であり、それは一種の「創造」であり、眼に見える産物を「無」から生み出すことである。ル・ブランやテストランが「素描」を対象物の「輪郭線」を限定することができるものとして高尚化していたのと同様に、ド・ピールもまた、「素描」を対象物の「外的な形を描くこと」のできるものとして認識していた。「色彩」派の筆頭として人口に膾炙しているド・ピールではあるものの、ド・ピールは決して「素描」を軽視したのではなく、むしろ「素描」の重要性を繰り返し説いている。たとえばド・ピールは以下のように主張している。

一つの全体を構成するために多かれ少なかれ不可欠なものといえば、諸々の本質的な部分もまた必要である。魂が身体に結合していなければ人間が存在しないように、色彩が素描と結合していなければ絵画は存在しないのだ。⁽¹⁰⁾

ここでド・ピールは「身体」と「魂」の譬喩を用いながら、「身体」と「魂」が結合していなければ人間が存在しないように、「素描」と「色彩」が結合していなければ絵画も存在しないとしている。このようにド・ピールにとって、「素描」と「色彩」は共に不可欠なものであり、それは「身体」と「魂」の存在に比するものなのだ。さらに、この文章の直前では以下のように記されている。

たとえば、人間の身体は魂を受け取る前に完全に形成され、組織化されていなければならない。そして、神が最初の人間を作ったのはこの順序である。神は土を手に取り、必要なすべての配置を整えた。それから魂を創造し、それを吹き込んで完成させ、そして人間ができたのである。この身体は魂に依存することなく、魂よりも前に存在した。しかしながら、身体が人間の最も高貴で重要な部分であると主張する人はいないだろう。自然はいつも、最も完璧でないものから始まる。自然を模倣する芸術も、同じ法則に従うはずである。画家はまず

(9) « Si le dessein est, comme il est vrai, la circonscription des formes extérieures, s'il les réduit dans les mesures et dans les proportions qui leur conviennent, il est vrai de dire aussi que c'est une espèce de création, qui commence à tirer comme du néant les productions visibles de la nature, qui sont l'objet du Peintre. », Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, J. Estienne, 1708, p. 127 ; Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 76.

(10) « A l'égard d'être plus ou moins nécessaire pour faire un tout, les parties essentielles sont également nécessaires, il n'y a point d'homme si l'âme n'est jointe au corps, aussi n'y a-t-il point de Peinture si le coloris n'est joint au dessin. », *ibid.*, p. 319 ; *ibid.*, p. 156.

素描によって対象を描き、次に彩色によってそれを仕上げる。彩色によって素描された対象の上には真実が付け加わり、絵画にとって可能であるような完全性が同時にそこに付け加わるのである。⁽¹¹⁾

ド・ピールによれば、「人間の身体は魂を受け取る前に完全に形成され、組織化されていなければならない」。「神が最初の人間を作ったのはこの順序」にはかならない。すなわち、「身体」が先あってこそ「魂」をそこに注ぎ込むことができるのであり、その逆ではない。それは絵画における「素描」と「彩色」の関係にも適用され、「素描」によって「身体」の外的な「輪郭線」が描き出されてはじめて、その内部に「魂」としての「彩色」を吹き込むことが可能となる。絵画に「魂」を吹き込み完成させるのは「彩色」の役割であり、「素描」はその前段階に位置づけられているのである。

このようにド・ピールの議論の特徴は、ル・ブランやテストランのように「素描」を称揚するために「彩色」を軽視するのではなく、また逆に「彩色」を擁護するために「素描」を貶めるのではなく、その両方を尊重しつつも、両者の役割を「身体」や「魂」の譬喩を用いることで段階的に差別化してゆく点にある。すなわちド・ピールはあくまでも、「素描」のみを絶対視するような態度に疑問を投げかけることによって、「彩色」の重要性をも強調していった。そのことが結果的に、「素描」の権威に貶められていた「彩色」を擁護することになったのである。

2. 色彩と音楽

前節で確認したように、「素描」を「身体」に「彩色」を「魂」に喩えることで、その両者が揃ってはじめて絵画が存在することを主張していたド・ピールは、いかなる論法によって「素描」の絶対性を相対化しつつ、「彩色」の価値を顕揚したのだろうか。ド・ピールは「彩色」の「調和」に関して以下のように論じている。

しかしながら、これらの要素がそれぞれに配置され、正しいだけでは不十分で、絵の中でそれらが全体的なまとまりの中で一致し合い、調和のとれた全体を形成しなければならない。

(11) « Le corps de l'homme, par exemple, doit être entièrement formé et organisé avant que l'âme y soit recette. Et c'est avec cet ordre que Dieu fit le premier homme ; il prit de la terre, il y mit toutes les dispositions nécessaires ; puis il créa l'âme qu'il y infusa pour le perfectionner et pour en faire un homme. Ce corps ne dépendait pas de l'âme pour subsister ; puis qu'il étoit avant l'âme : cependant il n'y a personnes qui voulût soutenir que le corps fut la partie de l'homme la plus noble et la plus considérable. La nature commence toujours par les choses les moins parfaites, et l'art qui en est l'imitateur suit la même règle. D'abord le Peintre ébauche son sujet par le moyen du dessein, et le finit ensuite par le coloris qui en jetant le vrai sur les objets dessinés, y jette en même temps la perfection dont la Peinture est capable. », *ibid.*, pp. 318-319 ; *ibid.*, pp. 155-156.

絵画は音楽のように

すなわち、音楽のコンサートでは各パートが正確に聞こえ、それらの音の固有な配列にとどまるだけでは不十分なのと同じように、絵画においても、それらをまとめて調和を生み出し、いくつかの固有なトーンから一つの全体的なものを作り出すことが重要である。これは絵画がタブロー全体の中で対象物、集合体、色、光を従属させることによって行うことである。⁽¹²⁾

絵画における「全体的なまとまり (toutes ensembles)」について考察するド・ピールは対象物、集合体、色、光によって生み出される画布上の「調和」を音楽のコンサートに喩えて説明している。すなわち、音楽のコンサートでは各パートが正しい音を生み出すだけでは美しいハーモニーが実現しないように、絵画においても各部分の正確さだけでなく、全体的な「調和」が優先されるべきであると主張しているのだ。ド・ピールはこのように、絵画における「色彩」の「調和」を称揚するときしばしば音楽のアナロジーを用いているが、それはたとえば、絵画と音楽における「調和」を比較しながら、「眼」と「耳」という身体器官への効果について言及した以下のような文章からも確認することができるだろう。

可視的なすべてのものが眼という器官を通してのみ精神に入るのは、音楽の感覚が耳を通してのみ精神に入ると同じことである。耳と眼は音楽のコンサートや絵画作品に対する私たちの判断の入口である。したがって、画家と音楽家が最初に注意しなければならないのは、これらの扉の入口をそれぞれの調和の力によって——画家は明暗法を伴う色彩によって、音楽家は和音によって——自由で心地よいものにするのである。⁽¹³⁾

ド・ピールはここで「眼」と「耳」を絵画と音楽における「入口」であるとしながら、画家と音楽家はそれぞれに「色彩」と「和音」による「調和」を重んじるべきであると述べている。絵画や音楽を「眼」や「耳」という判断の「入口」にとって「心地よい」ものにするためには、画

(12) « Mais ce n'est point assez que ces parties aient leur arrangement et leur justesse en particulier, il faut encore que dans un tableau elles s'accordent toutes ensembles, et qu'elles ne fassent qu'un tout harmonieux ; de même qu'il ne suffit pas pour un concert de musique que chaque partie se fasse entendre avec justesse, et demeure dans l'arrangement particulier de ses notes, il faut encore qu'elles conviennent d'une harmonie qui les rassemble, et qui, de plusieurs tons particuliers, n'en fasse qu'un général. C'est ce que fait la Peinture par la subordination des objets, des groupes, des couleurs et des lumières dans le général du tableau. », *ibid.*, pp. 111-112 ; *ibid.*, pp. 68-69.

(13) « Tous les objets visibles n'entrent dans l'esprit que par les organes des yeux, comme les sens de la musique n'entrent dans l'esprit que par les oreilles. Les oreilles et les yeux sont les portes par lesquelles entrent nos jugements sur les concerts de musique et sur les ouvrages de Peinture. Le premier soin du Peintre aussi bien que du musicien, doit donc être de rendre l'entrée de ces portes libre et agréable par la force de leur harmonie, l'un dans le coloris accompagné de son clair-obscur, et l'autre dans ses accords. », *ibid.*, p. 9 ; *ibid.*, pp. 10-11.

家は「色彩」によって、音楽家は「和音」によって、それぞれに「調和」を生み出さなくてはならないのである。このようなド・ピールの論法は『完全なる画家の理念』においても披瀝されており、ここでは音楽のアナロジーが援用されながら、以下のように記されている。

[...] 楽曲と同じように、〔色彩にも〕調和と不協和がある。なぜなら、音楽では音が正しいだけでなく、それぞれの楽器の演奏が一致していることも必要だからである。たとえば、リュートとオーボエ、クラヴサンとミュゼットのよう、楽器は必ずしも互いに相性がいいとは限らない。それは色彩についても同じことであり、一緒にしてしまうと眼を悪くしてしまう組み合わせもある。たとえば、朱色と緑、青と黄の組み合わせがそうである。⁽¹⁴⁾

ド・ピールによれば、絵画の「色彩」には音楽の楽器と同じように協和／不協和になる組み合わせがある。たとえば、リュートとオーボエ、クラヴサンとミュゼットの相性が悪いように、「色彩」にもまた、朱色と緑、青と黄のような、互いに不協和となる組み合わせが存在している⁽¹⁵⁾。ド・ピールはこのように音楽のアナロジーを用いることにより、画家が画布上に配置する「色彩」の「調和」と音楽家が奏でる音の「調和」を並列化しているのだ⁽¹⁶⁾。

さらにド・ピールの議論において見逃せないことは、従来は「素描」の卓越さと結びつけられてきた画家の「天賦の才 (génie)」を「色彩」の「調和」に見出したことである。ド・ピールはティツィアーノやルーベンスらによる「色彩」の「調和」について以下のように述べている。

光と影、色彩の調和、それぞれの対象物に対する正しさをうまく利用することは、人物の正

(14) « [...] Il y a une harmonie & une dissonance, comme il y en a dans une Composition de Musique ; car dans la Musique il ne faut pas seulement que les Notes soient justes, mais encore il faut que dans l'exécution les Instrumens soient d'accord. Et comme les Instrumens de Musique ne conviennent pas toujours les uns aux autres ; par exemple, le Luth avec le Haut bois, ni le Clavessin avec la Muzette : de même, il y a des Couleurs qui ne peuvent se trouver ensemble sans offenser la vue, témoin le Vermillon avec les Verds, les Bleus & les Jaunes. », Roger de Piles, « L'Idée du peintre parfait. », *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris, Chez François Muguet, 1699, p. 51 ; *L'Idée du peintre parfait*, Paris, Gallimard, 1993, p. 62.

(15) 朱色と緑、青と黄の組み合わせを「不協和」とみるド・ピールの議論は、「補色」による効果が認識されるようになる近代以前のものであることには注意を要するだろう。近代において体系化された「補色」概念を、17世紀後半から18世紀にかけての科学的言説や絵画言説を遡行的に辿り直すことで検証したものとしては以下を参照されたい。Roque Georges, « Les couleurs complémentaires : un nouveau paradigme », *Revue d'histoire des sciences*, tome 47, n°3-4, Paris, Presses universitaires de France, 1994, pp. 405-434.

(16) 「色彩」の「調和」と音楽の「調和」を並列化はド・ピールに限るものではない。ノエル・コワペル (Noël Coypel, 1628-1707) やアンドレ・フェリビアン (André Félibien, 1619-1695) といった同時代の論者に限らず、ルネサンスにはヴァザーリ、ピエトロ・テスタ、ミケランジェロといったさまざまな芸術家や著述家たちが音楽のアナロジーによって絵画を捉えていたからである。このような絵画の「音楽化 (musicalisation)」の軌跡については以下を参照されたい。Philippe Junod, *op. cit.*, pp. 23-28.

絵画は音楽のように

確な素描よりもずっと天賦の才が必要である。素描は、よく知るためには多くの時間を必要とするが、それはほとんど日々繰り返される寸法と輪郭の習慣だけで構成されるからである。しかしながら、明暗法と色彩の調和は連続した理性であり、絵画が構成されるのとは異なる方法で天賦の才を発揮する。ほどよい天賦の才さえあれば、根気よく作業を続けることで、必ずや素描の正確さに到達する。それに対して、明暗法は規則に加えて、絵画の他のすべての部分にも行き渡る（このように言う必要があるならば）だけのより多くの天賦の才を必要とする。⁽¹⁷⁾

ここからはド・ピールが「素描」の権威を相対化していることを読みとることができるだろう。なぜならド・ピールはここで、「光と影、色彩の調和」を正しく利用することは「人物の正確な素描よりもずっと天賦の才が必要である」と述べているからである。正確な「素描」は根気強く作業を続けさえすれば到達できるのに対して、「明暗法」と「色彩」はそのような規則や訓練を超越しており、相当な「天賦の才」を要するのだ。

さらに強調すべきことは、ド・ピールが顕揚する「天賦の才」は画家の論理に収斂するものではなく、観者を惹きつける効果として顕現することである。換言すれば、ド・ピールにとっての「天賦の才」は画家を顕彰するためではなく、画布が観者に及ぼす受容的側面に光をあてるために召喚されている。ド・ピールはルーベンスの「天賦の才」について「化粧 (fard)」の術語を用いながら、以下のように論じている。

それ〔ルーベンスの絵画〕が化粧であることは確かだが、今日制作される絵画はこのように化粧をされるように願いたいものである。絵画は単なる化粧であり、その本質はひとを欺くことであり、この芸術において最も偉大な詐欺師こそが最も偉大な画家であることは周知の通りである。自然はそれ自体では醜いものであり、それをそのまま、このような技巧もなくコピーしようとするひとは、常に貧弱で非常に味気ないものになってしまう。私たちが色や光の誇張と呼んでいるものは、色の価値についての深い知識と、描かれたものを実物そのも

(17) « Il faut beaucoup plus de génie pour faire un bon usage des lumières et des ombres, de l'harmonie des couleurs et de leur justesse pour chaque objet particulier, que pour dessiner correctement une figure. Le dessin, qui demande tant de temps pour le bien savoir, ne consiste presque que dans une habitude de mesures et de contours que l'on répète souvent : mais le clair-obscur et l'harmonie des couleurs sont un raisonnement continu, qui exerce le génie d'une façon différente que les tableaux sont composés différemment. Un génie modéré arrive nécessairement à la correction du dessin par sa persévérance dans le travail, et le clair-obscur demande outre les règles une mesure de génie qui doit être assez grande pour se répandre (s'il faut ainsi parler) dans toutes les autres parties de la Peinture. », Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, op.cit., 1708, pp.17-18 ; Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, op.cit., 1989, p. 15.

のよりも（そう言わざるを得ないほど）真実に見せる見事な巧妙さによる効果のことである。そういった意味において、ルーベンスの絵画においては、芸術は自然よりも上にあると言える。[...] というのも、絵画の目的は精神を納得させることではなく、眼を欺くことにあるからである。⁽¹⁸⁾

「最も偉大な詐欺師こそが最も偉大な画家である」と喝破するド・ピールにとって、ルーベンスの「天賦の才」は観者の「眼を欺く」ことのできる「技巧 (artifice)」にある。ド・ピールによれば、「自然それ自体では醜いもの」であるため、画家は「化粧 (fard)」によって「自然」を補正しなければならない。ド・ピールは「化粧」の用語を選択することにより、ルーベンスの絵画を観者の「眼を欺く」ための「技巧」として擁護しているのだ。ド・ピールがルーベンスの「天賦の才」に見出したのは、「色や光の誇張」という「技巧」が「実物そのものよりも真実に見せる」という、観者に及ぼされるイリュージョンの効果にほかならない。

以上のような画家の「天賦の才」とそれが観者に及ぼす効果を両立させるド・ピールの議論は、従来は「素描」と「天賦の才」を無媒介的に結びつけていたヴァザーリからル・ブランへと至る「素描」派の教条性を解体することにつながり、啓蒙時代を代表する美術批評家・思想家であったディドロのサロン批評や絵画論に継承されることで、19世紀にはボードレール、ゴンクール兄弟、ゾラなどによる美術批評にまで流れ着くような系譜の起点となるものである。次節ではその射程をディドロまでに限定することで、ディドロが「色彩」の「調和」といった論点をいかにしてド・ピールから吸収し展開していったのかについて分析することにした。

3. ド・ピールとディドロ

本節ではド・ピールとディドロの接点をさぐるために、ディドロのサロン批評や絵画論における音楽のアナロジーについて検討する⁽¹⁹⁾。『1767年のサロン』において、ディドロは「なぜ、美しいタブローよりも美しいスケッチが私たちを歓ばせるのだろうか。それは、生が多く、形が少ないからである。形が導入されるにつれて、生は消えてゆく」⁽²⁰⁾と述べた後に、スケッチの魅力を次のように綴っている。

(18) « Il est vrai que c'est un fard : mais aussi il serait à souhaiter que les tableaux qu'on fait aujourd'hui fussent tous fardés de cette sorte. L'on sait assez que la Peinture n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper, et que le plus grand trompeur en cet art est le plus grand Peintre. La nature est ingrate d'elle-même, et qui s'attacherait à la copier simplement comme elle est et sans artifice devrait toujours quelque chose de pauvre et de très petit goût. Ce que l'on nomme exagération dans les couleurs et dans les lumières est est l'effet d'une profonde connaissance de la valeur des couleurs, et une admirable industrie qui fait paraître les objets peints plus vrais (s'il faut ainsi dire) que les véritables mêmes. C'est dans ce sens que l'on peut dire que dans les tableaux de Rubens l'art est au-dessus de la nature, [...] ; puisque la fin de la Peinture n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux. », *ibid.*, pp. 344-347 ; *ibid.*, p. 169.

スケッチがこれほど強く私たちが惹きつけるのは、おそらく〔形が〕不確定であるがゆえに、気に入ったものをそこに見る私たちの想像力に多くの自由が残されているからだろう。それは雲を眺める子どもたちの物語であり、私たちは多かれ少なかれみなそうなのである。これは声楽と器楽の場合も同じであり、私たちは前者〔声楽〕が述べているものを聞くが、後者〔器楽〕には望むものを語らせているのである。⁽²¹⁾

ここでデイドロは美しいタブローよりも美しいスケッチに魅せられること理由として、雲を眺める子どもの例をあげながら、形の不安定さが観者に惹起する想像力の作用を指摘している。デイドロによれば、雲のように「生が多く、形が少ない」スケッチは、タブローのような完成された「輪郭線」をもたないがゆえに、観者をより惹きつけるのである。さらに注目すべきことは、デイドロがそこで音楽のアナロジーを用いていることである。デイドロは声楽と器楽をそれぞれにタブローとスケッチに対応させているが、〈声楽-タブロー〉はそれが表現しているものを私たちが聞きとるのに対して、〈器楽-スケッチ〉は私たちが望んでいるものをそれらに語らせることができる。すなわち、〈声楽-タブロー〉に対峙する〈聴衆-観者〉はそれに耳や眼を向けることしかできず、想像力を働かせる余白がないが、〈器楽-スケッチ〉は「生が多く、形が少ない」ために、〈聴衆-観者〉はそこに想像力を働かせることができるということである。このような解釈は『1765年のサロン』において、デイドロがグルーズの《最愛の母》(*La Mère bien-aimée*, 1769) のスケッチ⁽²²⁾について述べた、以下のような記述からも確認することができるだろう。

-
- (19) デイドロのサロン批評や絵画論における音楽の介入については以下の文献を参照されたい。本節はとくにマリー・ポーリーヌ・マルタン (Marie-Pauline Martin) の論考に多くを負っている。Enrico Fubini, « Denis Diderot : la musique et les autres arts », *La Musique face au système des arts ou Les vicissitudes de l'imitation au siècle des lumières, op. cit.*, pp.91-97 ; Marie-Pauline Martin, « L'imaginaire de la musique et le Hiéroglyphe du paysage chez Diderot », *Images Re-vues*, 7, Paris, INHA, 2009, pp. 1-16 ; Nadège Langbour, « Les synesthésies diderotiennes : l'omniprésence de l'auditif dans la critique picturale de Diderot », *Cahiers ERTA*, 25, Gdańsk, Uniwersytet Gdańsk, 2021, pp. 9-31.
- (20) « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de forme. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. », Denis Diderot, *Salon de 1767*, dans : *Salon de 1767, 1769*, Beaux-arts III, éd. par Else-Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1990, p. 358.
- (21) « L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu'il lui plaît. C'est l'histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous le sommes tous plus ou moins. C'est le cas de la musique vocale et de la musique instrumentale : nous entendons ce que dit celle-là, nous faisons dire à celle-ci ce que nous voulons. », *ibid.*, p. 359.
- (22) エルマン版の注釈によると、このスケッチは消失しており、1769年に完成した最終的なタブローは現在、マドリードのラポルド・コレクションに所蔵されている。Denis Diderot, *Salon de 1765*, dans *Salon de 1765. Essai sur la peinture*, Beaux-arts I, éd. par Else-Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Gita May, Paris, Hermann, 1984, p. 193.

スケッチにはタブローにはない炎がある。それは芸術家の温かみのある瞬間であり、純粋な活力であり、熟考がもたらすわざとらしさの混乱もなく、画家の魂が画布に自由に広がっているのである。詩人のペンと熟練した素描家の鉛筆は走って遊んでいるようにみえる。素早い思考が筆致の特徴となっているのである。芸術の表現が曖昧であればあるほど、想像力は安らぐようになる。音楽はそれが何を表現しているのかを聞きとらなければならない。〔それに対して〕よくできたシンフォニーであれば、気に入ったものをほとんど語らせることができるだろう […]。スケッチとタブローでも、多かれ少なかれ同じことができる。私がタブローに見るのはそこで述べられているものだが、スケッチではほとんど述べられていないものを、どれだけ想定することができるだろう。⁽²³⁾

「スケッチにはタブローにはない炎がある」と告白するデイドロは、「芸術の表現が曖昧であればあるほどに、想像力は安らぐ」ことに価値を見出している。「音楽が何を表現しているのかを聞きとらなくてはならない」のに対して、「シンフォニーであれば、気に入ったものをほとんど語らせることができる」ように、デイドロは表象の曖昧さを〈聴衆-観者〉の想像力を掻き立てる要素として擁護しているのだ。すなわちデイドロにとって、「生が多く、形が少ない」スケッチはその「輪郭線」を揺らめかせることにより、「素描」による画定から逸脱することで、観者の想像力を刺激するのである。

デイドロは絵画と音楽を照応させることにより、「生が多く、形が少ない」未完成なスケッチを称揚しているが、このことはデイドロと「素描」派との懸隔を反映しているだろう。なぜなら、デイドロが求めているのはラファエッロの「素描」が体現していた明瞭な「輪郭線」による完成したタブローではなく、「生が多く、形が少ない」未完成のスケッチだからである。ではラファエッロによる「輪郭線」から離反するデイドロはどのような方途に向かうのだろうか。それは『絵画論』の「建築に対する私の意見」で述べられた以下の言述から看取することができる。

誰が偉大な画家なのか。それはイタリアに出向いて探しに行くラファエッロのように、袖を引っ張られて「さあこれだよ」と言われなければ、それと気づかずに通り過ぎてしまうよう

(23) « Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas ; c'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait. Or, plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. Il faut entendre dans la musique vocale ce qu'elle exprime. Je fais dire à une symphonie bien faite presque ce qu'il me plaît [...]. Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau : je vois dans le tableau une chose prononcée ; combien dans l'esquisse y supposais-je de choses qui y sont à peine annoncées. », *ibid.*, pp. 193-194.

な画家だろうか。それとも、レンブラント、ティツィアーノ、ルーベンス、ファン・ダイクや、遠くからでもあなたに訴えかけて、眼を離すことができなくなるほどに強力で驚くべき自然の模倣によってあなたを捉えてしまう他の偉大な色彩画家たちだろうか。⁽²⁴⁾

デイドロが与するのはラファエッロのような「素描」の巨匠ではなく、レンブラント、ティツィアーノ、ルーベンス、ファン・ダイクといった「偉大な色彩画家 (grand coloriste)」である。デイドロによれば、「偉大な色彩画家」は「遠くからでもあなたに訴えかけて、眼を離すことができないほどに強力で驚くべき自然の模倣によってあなたを捉えてしまう」訴求力を備えている。すなわちデイドロにとって、ラファエッロの完成された「輪郭線」は「それと気づかずに通り過ぎてしまう」ものであるが、「偉大な色彩画家」たちの絵画は観者を「遠くからでも」呼び止め、惹きつけるのである。デイドロはこのようにして、「素描」派の理念としての「輪郭線」を相対化し、「生が多く、形が少ない」スケッチに魅了されながら、「偉大な色彩画家」たちによる「色彩」の「調和」へと肉薄してゆくのだ。このような意味において、デイドロは「素描」と「色彩」の双方を重視しつつも、最終的には「色彩」がもたらす観者への効果を主張したド・ピールに近い立場にあるといえるだろう。実際にデイドロがド・ピールを着想源としていたことはテキスト上の記述から論証することが可能である。たとえば、デイドロは『絵画論』の「色彩に関する愚考」において「存在に形を与えるのは素描であり、生を与えるのは色彩である。〔色彩とは〕魂を与える神の息吹である。」⁽²⁵⁾と主張しており、ここからは前節で確認したように、「身体」と「魂」の譬喩を用いることで「素描」と「色彩」の相互的価値について論じていたド・ピールからの影響を読みとることができるだろう。またデイドロは『絵画論』において、「色彩」を「友好色 (des couleurs amies)」と「敵対色 (des couleurs ennemies)」に弁別したうえで、「色彩」の中には「あまりにも互いにかけて離れているために調和に至らせるのが困難」な「敵対色」があると規定しているが⁽²⁶⁾、ここでの「友好色」と「敵対色」という区分はド・ピールに由来するものである⁽²⁷⁾。さらにデイドロは『1763年のサロン』において「友好色」と「敵対色」の概念を敷衍しており、そこでは絵

(24) « Qui est le grand peintre, ou de Raphael que vous allez chercher en Italie, et devant lequel vous passeriez sans le reconnaître, si l'on ne vous tirait pas par la manche, et qu'on ne vous dit pas Le voilà ; ou de Rembrand, du Titien, de Rubens, de Vandeick et de tel autre grand coloriste qui vous appelle de loin, et vous attache par une si forte, si frappante imitation de la nature que vous ne pouvez plus en arracher les yeux ? », *ibid.*, p. 405.

(25) « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres : c'est la couleur qui leur donne vie. Voilà le souffle divin qui anime. », *ibid.*, p. 350.

(26) *Ibid.*, p. 355.

(27) ド・ピールは「友好色」と「敵対色」の考えをデュフレノワの『絵画論』の注釈や『絵画の知識とタブローについて下すべき判断についての会話』などにおいて披瀝しており、デイドロはそこから着想を得ている。エルマン版の注釈を参照されたい。*Ibid.*

画と音楽における「調和」について言及しながら、音楽家はたとえ不協和音が混ざっていたとしても、それを協和音に変換することで「調和」に至らしめることができるが、絵画には画家が決して「調和」させることのできない「敵対色」があると指摘している⁽²⁸⁾。デイドロはこのようにド・ピールの理論を下敷きとしつつ、音楽のアナロジーを用いながら「色彩」の「調和」について論じているが、ここで改めてデイドロとド・ピールの立場を明確にしておけば、両者が退けたのはあくまでも、ル・ブランらが主導する対象物の「輪郭線」を画定するものとしての教条主義的な「素描」であり、デイドロは「輪郭線」を揺曳させるものとしてのスケッチへの偏愛を示すことで、「素描」の絶対性を相対化しようとしていたド・ピールの理論に接近していったのである。そしてこのような立場を表明するときに、彼らが援用したのが音楽のアナロジーにはかならない。音楽のような全体的な「調和」は個々の「輪郭線」を溶解させるからだ。

デイドロにおいて「色彩」の「調和」と音楽の「調和」は短絡している。そのことを示唆的に物語るのは「視覚クラヴサン」のエピソードであろう。「視覚クラヴサン」とは音階を色彩の様々な濃淡のリボンに置き換えた楽器のことであるが、その楽器に感動したデイドロは『百科全書』の中で以下のように綴っている。

〔視覚クラヴサンは〕聴覚クラヴサンに似た鍵盤楽器で、聴覚クラヴサンが全音と半音のオクターブをもつと同じ数のトーンと半トーンの色で構成されている。通常のクラヴサン〔聴覚クラヴサン〕が耳から伝える音の旋律や調和と同じように、視覚クラヴサンは色彩の旋律や調和の心地よい感覚を、眼から魂にもたらすように作られている。普通のクラヴサン〔聴覚クラヴサン〕を作るのに必要なものは何だろうか？〔それは〕ある音楽の体系に合わせた弦と、その弦を鳴らすための手段である。では、視覚クラヴサンに必要なものとは？色彩は音と同じシステムに従って調整され、その生成手段は眼の中にある。しかしながら、一方〔視覚クラヴサン〕は他方〔聴覚クラヴサン〕と同じくらいに可能である。⁽²⁹⁾

デイドロが「視覚クラヴサン」に魅了されるのは、それが色調と音階を対応させることで、「色彩」の「調和」と音の「調和」を並置させているからにはかならない。それらの「調和」は、それぞれに「眼」と「耳」という身体器官を介して、「心地よい感覚」を「魂」にもたらすだろう。「視覚クラヴサン」を例にして、「色彩」の「調和」と音楽の「調和」を接続させるデイドロの言説はいわば、視覚と聴覚の双方に関わる「共感覚 (Les synesthésies)」の現象を招来させている⁽³⁰⁾。デイドロの絵画論においては「色彩」の「調和」と音楽の「調和」が地続きになっており、そこ

(28) Denis Diderot, *Salon de 1763*, dans : *Essais sur la peinture, Salon de 1759, 1761, 1763*, éd. par, Gita May et Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 2007, p. 212.

では〈色彩=調和=音楽〉の回路が成立している。このような回路が形成されるとき、デイドロの諸感覚は視覚と聴覚の「共感覚」を現出させるが、その着想源にはド・ピールの絵画論があったのである。サロン批評をはじめとするデイドロの絵画論はド・ピール以外にも多くの論者からの借用によって執筆されており、それをド・ピールだけに還元するのは早計に失するだろう。しかしながら、〈色彩=調和=音楽〉の回路に焦点化したみたととき、そこには少なくとも、ド・ピールとデイドロのアナロジーが浮かびあがるのである。

さらにド・ピールとデイドロをつなぐものとして触れておくべきことは、ド・ピールが絵画における「色彩」の魅力を「眼を欺く」ような「化粧」として定立していたように、デイドロもまた、絵画を「嘘 (mensonge)」の領域に連れ出そうとしていることである。デイドロは友人グリムとともに編纂を務め、自らもたびたび投稿していた『文藝通信』の記事(1761年7月1日)において、「嘘」という観点から、諸芸術を以下のように比較している。

しかしながら、芸術の理論は非常に不明瞭であるが、芸術のあいだに階差を設けることは容易であり、その両極を彫刻と音楽が占めることになるであろう。彫刻家は画家よりも嘘をつかず、画家は詩人よりも嘘をつかない。音楽家は私たちに最も嘘をつく人である。芸術の嘘が芸術から離れて曖昧で仮說的になるにつれ、芸術の効果は私たちの魂に対して強さと力を獲得することに気づかされることだろう。彫像が私たちの心に触れて驚かせ、画家が私たちを感動させ、詩人が私たちに火をつけて魂を狂わせ、音楽家がこの無秩序を熱狂や錯乱にまで至らせるのである。この〔彫刻家から音楽家までの〕グラデーションは、私が別のところで観察したように、それぞれの芸術家が用いる手段によって正確にもたらされるものである。それらの手段が曖昧であればあるほど、想像力に強く働きかけ、いわば、想像力をすべての効果の共犯者にするのだ。⁽³¹⁾

(29) « instrument à touches analogue au clavecin auriculaire, composé d'autant d'octaves de couleurs par tons & demi-tons, que le clavecin auriculaire a d'octaves de sons par tons & demi-tons, destiné à donner à l'ame par les yeux les mêmes sensations agréables de mélodie & d'harmonie de couleurs, que celles de mélodie & d'harmonie de sons que le clavecin ordinaire lui communique par l'oreille. Que faut-il pour faire un clavecin ordinaire ? des cordes diapasonnées selon un certain système de Musique, & le moyen de faire resonner ces cordes. Que faudra-t-il pour un clavecin oculaire ? des couleurs diapasonnées selon le même système que les sons, & le moyen de les produire aux yeux : mais l'un est aussi possible que l'autre. », Denis Diderot, « clavecin oculaire », *Encyclopédie*, sous la direction de Jean Le Rond d'Alembert et Denis Diderot, Paris, Éditions André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand, Antoine-Claude Briasson, 1751, t. 3, p. 511a-b, cité par ENCCRE (<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v3-1131-2/>). 最終アクセス2022年10月9日。

(30) デイドロの絵画論においては、視覚と聴覚に限らず、触覚、味覚、嗅覚といった諸感覚が同時に並立する「共感覚」が貫通しているが、それについて詳述するほどの余裕はない。さしあたり、以下の論考を参照されたい。Nadège Langbour, « Les synesthésies diderotiennes : l'omniprésence de l'auditif dans la critique picturale de Diderot », *op.cit.*

デイドロによれば、彫刻家は最も「嘘」をつくことがないのに対して、音楽家は最も「嘘」をつく存在であり、画家と詩人はそのあいだに位置づけられる。デイドロはここで、音楽は「嘘」と結びついているからこそ、曖昧さが醸成され、想像力に強く訴えかけることで、聴衆を「熱狂や錯乱にまで至らせる」ことができるとしている。いわば、完成したタブローではなく、「より多くの生、より少ない形」としてのスケッチを希求していたデイドロは音楽のアナロジーを用いることで、絵画に音楽のような「嘘」の力能を付与し、作品に対峙する観者の想像力を歓迎していたといえるだろう。ド・ピールを典拠としていたデイドロは音楽を召喚することにより、観者に波及する「嘘」の詐術的な効果を絵画に賦活しようとしたのである。

おわりに

本論文はまず、フランスの古典主義時代に活発化していた「色彩論争」について、「素描」派と「色彩」派のそれぞれの言説を渉猟したうえで、それぞれの理論的な枠組みを確認した。そこでは、「素描」派がラファエッロを模範とし、対象物の「輪郭線」を正確に描き出すことを重視していたのに対して、「色彩」派は「素描」によって画定されたそれらの「輪郭線」を曖昧化し、それぞれの事物が相互的に協調し合うような「調和」の状態を志向していたことを明らかにすることができた。そして「色彩」派が部分の完成度よりも全体的な「調和」を顕揚するとき、絵画を音楽のアナロジーで捉える傾向にあったことを指摘し、そのような傾向は啓蒙時代になると、デイドロのサロン批評や絵画論などに継承されていったことについて確認することができた。ド・ピールとデイドロはともに絵画を音楽へと近接させることで、部分の完成度よりも全体的な「調和」を優先していたが、これは両者が「素描」という「輪郭線」に幽閉されていた絵画の感性的な魅力を観者に及ぼす効果として解放しようとしていたからではないだろうか。

* 本稿は日本学術振興会特別研究員奨励費（21J10244）の助成を受けた研究成果の一部である

(31) « Mais quoique la théorie des arts soit très-obscure, on établirait aisément entre eux une échelle de gradation dont les deux extrémités seraient occupées par la sculpture et par la musique. Le sculpteur ment moins que le peintre, le peintre moins que le poète ; le musicien est celui qui nous ment le plus, et il est à remarquer qu'à mesure que le mensonge d'un art s'éloigne d'un art et qu'il devient vague et hypothétique, ses effets acquièrent de la force et du pouvoir sur notre âme. Il est aisé au statuaire de nous toucher et de nous étonner, au peintre de nous émouvoir, au poète de nous embraser et de mettre notre âme en désordre, au musicien de porter ce désordre jusqu'à la frénésie et jusqu'au délire. Cette gradation, comme je crois l'avoir observé ailleurs, vient précisément des moyens que chacun des artistes emploie. Plus ils sont vagues et plus ils agissent fortement sur l'imagination ; ils la rendent, pour ainsi dire, complice de tous les effets. », Denis Diderot, *Correspondance littéraire, Philosophique et critique* de Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc, éd. par Maurice Tourneux, tome 4, Nendeln, Kraus reprint, 1968, p. 429.