

**Samuel SADAUNE**

## L'ouverture excentrique du *Salon de 1769* ou portrait du Philosophe en robe de chambre

Le 10 novembre 1769, Diderot écrit à Grimm :

Je lui sais bon gré à cette jeune demoiselle de Brunswick, d'avoir pris plaisir à ma vieille Robe de chambre, parce que c'est un morceau que j'aime, quoiqu'un peu bavard. Mais ce bavardage est sauvé par la gaieté d'un homme qui s'amuse et qui a résolu d'écrire tant que cela l'amusera<sup>1</sup>.

Le 14 du même mois, il écrit encore, toujours à l'attention de Grimm :

Vous aurez le premier feuillet du Salon à temps<sup>2</sup>.

Une phrase qui semble se dissimuler au cœur d'une épître qui multiplie les informations diverses ; lesquelles cependant ne paraissent pas avoir toutes le même degré d'importance. Une courte phrase au début d'un minuscule paragraphe qui parvient tout de même à contenir une deuxième phrase faisant allusion à la « lettre pour Tronchin ». Il semble que Diderot évoque rapidement, en passant, le sujet qui doit tracasser le directeur de la *Correspondance littéraire* : il faut se rappeler que Grimm avait reçu le *Salon de 1767* avec une année de retard !

Quelques jours plus tard, le 18 novembre, il renchérit sur le Salon, mais aussi sur la Robe de chambre :

1. VER, t. V, *Correspondance*, p. 995.

2. *Ibid.*, p. 997.

La première lettre sur le Salon est faite. Hénault la prendra en venant. Pour le goût de la robe de chambre, si je ne le perds pas le 22 de ce mois, il me durera longtemps.

Lundi, rentré à cinq heures ; mardi, rentré à cinq heures ; mercredi, rentré à cinq heures. Jeudi, vendredi, samedi, point de sortie ; robe de chambre pleineière<sup>3</sup>.

On voit que le sujet de la robe de chambre est toujours présent dans l'esprit du Philosophe. Cette nouvelle allusion à un attribut vestimentaire en principe anodin nous conduit à effectuer deux retours en arrière.

Quelques mois auparavant, tout d'abord : Diderot expédie à l'intention de la *Correspondance littéraire* de Grimm un texte intitulé *Regrets sur ma vieille robe de chambre ou Avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune*. Grimm « les fit transcrire dans la livraison du 15 février 1769 »<sup>4</sup>. À lire l'extrait de la lettre du 18 novembre ci-dessus citée et qui révèle le ton de l'ironie, on pourrait penser que Diderot badine sur le sujet de la robe de chambre, qu'il s'agit là d'une bonne plaisanterie, voire d'un canular comme Denis aime à en provoquer, notamment depuis *La Religieuse*. Ici, ce serait Mme Geoffrin (laquelle a offert Diderot une nouvelle robe de chambre) qui serait moquée, quoique de façon indirecte puisque son nom n'apparaît pas dans les *Regrets*.

Ce qui nous conduit à notre deuxième retour en arrière, en octobre 1768, lorsque Diderot rend à Mme Geoffrin, « la dame de la rue Saint-Honoré », un service auquel il fait allusion dans sa lettre du 25 à Sophie Volland<sup>5</sup>. Pour remercier le Philosophe, Mme Geoffrin lui renouvela sa tenue vestimentaire et le mobilier de son salon. Les *Regrets* sont donc censés être le compte rendu des bouleversements que ces changements apportent ou non dans la vie quotidienne et l'esprit de Diderot. Mais ne sont-ils que cela ?

On remarquera bien sûr que ce petit texte est le seul extrait des *Salons* à avoir été publié du vivant du Philosophe, en 1772, par Friedrich Ring. Seulement, depuis l'article de François Moureau déjà cité<sup>6</sup>, nous savons que cette publication des *Regrets* ne fit pas suite à un souhait de son auteur, mais probablement à « une fuite à partir d'une copie de la *Correspondance littéraire*. Cette fuite peut venir directement de Grimm ou de l'un des abonnés princiers du périodique »<sup>7</sup>. Pour autant, faut-il en conclure que dans

3. *Ibid.*, p. 1 000.

4. F. Moureau, « Friedrich Dominicus Ring éditeur de Diderot », *RDE*, n° 16, avril 1994, p. 113.

5. *VER*, p. 904-905.

6. *RDE*, n° 16, p. 113-123.

7. *Ibid.*, p. 118-119. F. Moureau formule l'hypothèse que Grimm a été à l'origine d'une indiscretion en faveur du couple du margraviat de Bade-Dourlach qu'il cherchait à rallier au nombre de ses abonnés. En tous cas, l'édition de Ring est due à une « fuite » d'un correspondant ou du couple de Bade-Dourlach (si ce couple a bien eu entre les mains le texte inédit de Diderot) suivie d'un piratage de la part de l'éditeur.

l'esprit de Diderot ces écrits n'étaient qu'une boutade, un « bavardage » pour reprendre l'expression de leur auteur, à l'intention de quelques initiés ?

Une question qui pose problème est la destination exacte de ce texte. On a souvent relié les *Regrets* au *Salon de 1769*, les considérant même parfois comme son Introduction<sup>8</sup>. De fait, Diderot mêle souvent en pensée et en écrit les deux textes. On sait que de nombreuses lignes sur la peinture terminent les *Regrets* et qu'on y trouve notamment la description d'un tableau de Vernet qui fera son apparition dans le *Salon*, mais sous une plume plus critique. Par ailleurs, en 1772, Diderot demandera à Grimm de lui renvoyer le texte des *Regrets*<sup>9</sup>. Diderot a pu songer un temps à donner à son « bavardage » une autre carrière, une autre dimension, en y apportant des modifications (comme à tant d'autres textes) et en l'incluant dans le *Salon de 1769*.

S'il n'est donc pas possible d'affirmer les ambitions exactes de Diderot *a posteriori* quant à ce texte ; s'il est même plus que probable qu'au moment de sa rédaction, le Philosophe n'avait guère d'autre désir que de laisser libre cours à sa verve et à son humour, les *Regrets* n'en sont pas moins un magnifique témoignage de l'art d'écrire, mais surtout de la manière très diderotienne de *tout écrire*, en empruntant toutes les postures. Car quelques mois avant *Le Rêve de d'Alembert*, Diderot utilise les procédés les plus divers (ton familier de l'épître, déclamations théâtrales, lamentations, rapport enthousiaste du critique d'art) ; il emprunte tous les rôles (philosophe conscient de son rôle dans la Cité, homme corrompu, acteur de théâtre, critique d'art) avec un sens du mimétisme, rapide, varié, efficace qui le rend supérieur au Neveu ; et il évoque au passage, pêle-mêle en apparence, mais avec une virtuosité étudiée, tous les sujets qui le préoccupent alors. Ce texte, « production mineure d'un auteur chez qui rien n'est indifférent »<sup>10</sup>, n'est peut-être pas aussi innocent qu'il veut s'en donner l'air. C'est une sorte de court instantané sur le don de Diderot de se multiplier.

Dès le premier paragraphe, on hésite sur le statut de ce « moi » : « On ne sait qui je suis », affirme-t-il d'ailleurs<sup>11</sup>. Le statut du texte n'est pas plus sûr. Cependant, en commençant par une question (« Pourquoi ne l'avoir pas

8. Dans son édition, Laurent Versini met les *Regrets* en Introduction du *Salon de 1769*, tout en restant prudent, dans son avant-propos, quant à leur destination réelle. En revanche, l'édition du *Salon* dans *Héros et martyrs*, Hermann, 1999, qui est extraite des *Œuvres complètes*, DPV, tome XVI, ne reproduit pas les *Regrets*. DPV distingue bien les deux textes.

9. Lettre du 27 mars 1772, in *Correspondance*, VER, p. 1104.

10. Selon la formule de F. Moureau, *ibid.*, p. 113.

11. Diderot, *Regrets sur ma vieille robe de chambre ou Avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune*, in VER, t. IV, p. 820. N'ayant pas accès à l'édition DPV, toutes mes citations de ce texte se rapporteront à celle de L. Versini. L'édition DPV des *Regrets* se trouve dans le tome XVIII, séparée de celle du *Salon de 1769* (t. XVI).

gardée ? »<sup>12</sup>), Diderot laisse deviner un interlocuteur (en l'occurrence Grimm) et on songe au dialogue, genre, ou plutôt *manière* qui domine largement son œuvre. Il y a cependant une impression de déclamation théâtrale dans cette première phrase et cette interrogation pourrait bien s'identifier à une interjection plaintive, dans la tradition du « Qu'allait-il faire dans cette galère ? ».

Le grand déclamateur annonce alors sa perte : l'héroïne disparue. Une description de la robe de chambre se dessine, qui ne se situe pas totalement dans un temps arrêté. Des verbes d'action, des scènes de réactions même, sont présents, notamment lorsque la robe de chambre est censée présenter « le flanc » quand « l'encre épaisse » refuse « de couler de ma plume »<sup>13</sup>. Mais l'usager laisse tout de suite entendre que les services rendus par le vêtement sont suggérés (ou rappelés) par de « longues raies noires »<sup>14</sup>. Ainsi, on en vient à l'examen d'un tableau. Le texte se forme ici de paragraphes courts, de traits, de lignes, d'attouchements de la plume telle un pinceau. Ce long moment des *Regrets* est à significations multiples : il établit le lieu de résidence du Philosophe, le décor d'un théâtre, une toile.

Lieu de résidence d'un philosophe, tout d'abord, et pas n'importe lequel. La robe de chambre-personnage est comparée à une courtisane délaissée, sans que l'on sorte tout d'abord de la généralité. Le texte se terminera par une allusion à Laïs, la maîtresse de Diogène, rattachée à un tableau de Vernet ; mais si ce tableau de Vernet est Laïs, objet de luxe (et de luxure) du philosophe corrompu, cette métamorphose finale est aussi un écho à la courtisane délaissée qu'est la robe de chambre. Dès l'abord, Diderot pose en Diogène, mais pour le moment en Diogène qui trahit son mode de vie :

Ô Diogène, si tu voyais ton disciple sous le fastueux manteau d'Aristippe, comme tu rirais ! Ô Aristippe, ce manteau fastueux fut payé par bien des bassesses ! quelle comparaison de la vie molle, rampante, efféminée, et de la vie libre et ferme du cynique déguenillé ? J'ai quitté le tonneau où tu régnaï pour servir sous un tyran<sup>15</sup>.

Heureusement, cette trahison n'est pas irrémédiable. Car si la robe de chambre et de nombreux meubles ont été remplacés, le narrateur aperçoit toujours le matin en entrant dans son cabinet son « ancien tapis de lisières ; il me rappelle mon premier état, et l'orgueil s'arrête à l'entrée de mon cœur »<sup>16</sup>. Voici, en même temps que le retour à l'optimisme au beau milieu

12. *Ibid.*, p. 820.

13. *Regrets, ibid.*, p. 820.

14. *Idem.*

15. *Ibid.*, p. 821.

16. *Ibid.*, p. 823.

du texte, que se profile la mise en scène d'un philosophe qui interprète son propre rôle. Il commence par entrer dans le cabinet de travail. Le décor a été soigneusement tracé dans les paragraphes précédents, avec le bureau, « le fauteuil en maroquin », l'allusion aux lectures, « Homère, Virgile, Horace, Cicéron »<sup>17</sup>. Du reste, décrire la vieille robe de chambre revenait à décrire le philosophe auquel elle était parfaitement accordée. Les marques sur cette « courtisane », sur cet autre *moi* du narrateur, étaient des indices d'une activité philosophique qui est mise en avant. « Ces longues raies annonçaient le littérateur, l'écrivain, l'homme qui travaille. » Et, même si une phrase plus loin cet homme qui travaille prétend qu'à présent « on ne sait qui je suis »<sup>18</sup>, il est bien entendu que partout la présence du Philosophe marque autant l'écriture que les membres de la description.

Le décor soigneusement posé, le rôle du « littérateur », de « l'écrivain », de « l'homme qui travaille » se précise et à l'austère laborieux succède l'esprit utile à la société. « Ma porte s'ouvre toujours au besoin qui s'adresse à moi ; il me trouve toujours la même sensibilité ; je l'écoute ; je le conseille ; je le secours ; je le plains. »<sup>19</sup> Le Philosophe s'adresse à ses contemporains en homme sage et, surtout, « c'est le même ton de franchise »<sup>20</sup>.

Le rôle du Philosophe, donc de Diderot lui-même, est ainsi défini. Mais il n'est pas impossible non plus qu'il y ait une allusion au sourd contentieux existant entre lui et Mme Geoffrin. Cette dernière ne recevait jamais chez elle le Philosophe, jugé infréquentable du fait de sa tenue négligée (et peut-être aussi de ses manières trop directes). Son geste, consistant à renouveler les hardes et le mobilier de l'encyclopédiste pour le remercier d'un service, est suffisamment parlant. Or, au-delà du bavardage ironique sur son luxe soudain, il y a sans doute de l'amertume dans le ton du narrateur dont la sagesse doit constamment lutter contre l'invasion des préjugés du monde qui atteignent jusqu'à ses appartements, jusqu'à son cabinet intime, jusqu'à ses vêtements, y compris sa robe de chambre. C'est bien exactement la même réflexion amère que Diderot exprimera plusieurs années plus tard dans son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, en remarquant que les hommes vertueux tels que Sénèque et Démétrius n'existaient plus désormais :

Mais pourquoi ne voit-on plus leurs pareils ? Est-ce que la nature a cessé d'en produire ? Non : j'en pourrais citer qui, pauvres et obscurs, ont cultivé avec succès les sciences et les arts ; ils étaient affamés et presque nus, sans se plaindre, sans discontinuer leurs travaux. Si leurs semblables sont rares,

17. *Ibid.*, p. 822.

18. *Ibid.*, p. 820.

19. *Ibid.*, p. 823.

20. *Idem.*

c'est qu'il est plus difficile encore de résister à l'éducation domestique et à l'influence des mœurs générales qu'à la misère : ce sont deux moules qui altèrent la forme originelle du caractère. Qui est-ce qui oserait aujourd'hui braver le ridicule et le mépris. Diogène parmi nous habiterait sous un toit, mais non dans un tonneau<sup>21</sup>.

Au-delà donc des préjugés du monde à l'égard des apparences, c'est la corruption de plus en plus visible des hommes que Diderot dénonce également. Or, les hommes touchés sont ceux qui, par leur richesse, détiennent le pouvoir, tant de l'administration de l'économie que de celui des arts. D'où les conséquences les plus graves en ce qui concerne le futur de l'art, en tout cas de l'avis du Philosophe. On peut remarquer que l'Introduction que formeraient les *Regrets* débute par un même avis que le texte du *Salon de 1769* proprement dit : il s'agit de signaler une disparition. « Plus de salon », ne cesse de clamer le Philosophe<sup>22</sup>, de même qu'il se lamente sur la perte de sa vieille robe de chambre. Par ailleurs, un rapprochement est fait entre la commande privée de La Borde qui gâte le talent d'un peintre (« Croyez-vous qu'il n'y ait aucune différence entre l'homme qui travaille pour un peuple immense qui doit le juger, et l'homme qui travaille pour un petit particulier qui condamne ses productions à n'arrêter que deux yeux stupides ?... »<sup>23</sup>) et la corruption qui semble atteindre son narrateur-philosophe. Mais, preuve de l'ambiguïté du personnage, Diderot se placera *a contrario* de l'attitude de La Borde : son « Moi », à la fin des *Regrets*, invitera le public à venir voir les œuvres qu'il a pu acheter (« Venez voir mon Vernet »<sup>24</sup>), rappelant en même temps qu'il n'est ni si riche ni si puissant, puisqu'il y a encore possibilité de lui retirer le tableau (« mais ne l'ôtez pas »<sup>25</sup>).

Chaque fois, la « sortie préliminaire »<sup>26</sup> a pour morale un avertissement contre « l'atteinte de la richesse »<sup>27</sup>. Cette réflexion n'est pas nouvelle. Déjà, dans le *Salon de 1767*, Diderot ajoute une longue digression intitulée : « Satire contre le luxe, à la manière de Perse » :

Ce luxe, contre lequel vous vous récriez, n'est-ce pas lui qui soutient le ciseau dans la main du statuaire, la palette au pouce du peintre, la navette ?  
– Oui, beaucoup d'ouvrages, et beaucoup d'ouvrages médiocres. Si les

21. Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, VER, p. 983.

22. *Salon de 1769*, in *Héros et martyrs*, éd. d'E. M. Bukdahl, M. Delon, D. Kahn, A. Lorenceau, G. May, Paris, Hermann, 1995, coll. « Savoirs : Lettres », p. 16-17.

23. *Salon de 1769*, *op. cit.*, p. 16.

24. *Ibid.*, p. 825.

25. *Idem.*

26. *Salon de 1769*, p. 18.

27. *Regrets*, p. 821.

mœurs sont corrompues, croyez-vous que le goût puisse rester pur ? [...] Ô richesse, mesure de tout mérite ! ô luxe funeste, enfant de la richesse ! tu détruis tout, et le goût et les mœurs<sup>28</sup>.

De même, dans une lettre du 1<sup>er</sup> octobre 1768, adressée à Sophie Volland, Diderot reprend ce thème de la richesse qui, non seulement corrompt, mais devient de plus en plus insolente :

Les premiers fermiers généraux s'entendaient mieux que leurs successeurs. Ils n'avaient garde de faire parade de leurs énormes fortunes. Ils avaient une apparence plus modeste. [...] Boesnier est des premiers qui aient étalé tout le faste de l'opulence. Je trouve à cela plus de maladresse encore que d'impudence. [...] Il faut que ces gens-là aient une grande crainte de ne pas passer pour fripons. Avec un peu de sens, ne se cacheraient-ils pas tant qu'ils pourraient ? Ma foi, tout ceci est peut-être une affaire de mœurs générales. Peut-être pensent-ils que, pourvu qu'on sache qu'un homme est riche, on ne s'avise guère de demander comment il l'est devenu ; et peut-être ont-ils raison<sup>29</sup>.

Or, à l'inverse de ces fermiers généraux ou d'un La Borde qui pervertissent le monde, le Philosophe tente de trouver la sagesse « en payant toutefois par la pauvreté, sinon par l'indigence et par le sacrifice, le prix de la fidélité »<sup>30</sup> à cette sagesse. La force de Diderot est de montrer le combat intérieur (mais provoqué, ce qui est son excuse, par des interventions extérieures, comme le geste de Mme Geoffrin) qui se joue dans l'âme du Sage qui est aussi – et avant tout – un homme de chair – époux et père de famille. D'où la continuelle oscillation du personnage, dans un rapport pessimiste/optimiste avec l'avenir, selon qu'on assure : « Non, mon ami, je ne suis point corrompu »<sup>31</sup> ou que, six lignes plus loin, on doute à nouveau : « Mais qui sait ce que le temps peut amener ? qu'attendre de celui qui a oublié sa femme et sa fille, qui s'est endetté [...] ? »<sup>32</sup> Ou, à la fin du texte, au dernier paragraphe, ce brusque revirement après le long temps de l'imploration : « Avec le temps, les dettes s'acquitteront ; le remords s'apaisera ; j'aurai une jouissance pure. Ne craignez pas que la fureur d'entasser de belles choses me prenne. »<sup>33</sup> Ainsi que cette ultime pirouette : « Et pour vous dire mon secret à l'oreille, cette Laïs qui se vend si cher aux

28. Diderot, *Salon de 1767*, VER, t. IV, p. 588-589.

29. VER, t. V, p. 893-894.

30. M. Spallanzani, « Figures de philosophes dans l'œuvre de Diderot », *RDE*, n° 26, avril 1999, p. 49.

31. *Regrets*, p. 823.

32. *Idem*.

33. *Ibid.*, p. 825.

autres, ne m'a rien coûté. »<sup>34</sup> Pirouette qui, si on y réfléchit, réduit à néant tout ce qui a précédé<sup>35</sup>. On retrouve et on savoure ce refus du père de Jacques de figer son histoire, d'en faciliter l'évolution par le fil narratif direct traditionnel causes/conséquences. On retrouve et on savoure son désir de toujours revenir à rebours et de bouleverser le destin du personnage et de son histoire. Comme plus tard dans *Jacques le Fataliste*, Diderot suggère plusieurs suites, plaisantes ou dramatiques, à cette péripétie de l'arrivée d'une nouvelle robe de chambre. L'année suivante il réfléchira sur la nature du conte avec ses *Deux Amis de Bourbonne*.

Posture de philosophe et posture d'écrivain, Diderot n'a jamais cessé d'être les deux à la fois et ses écrits n'ont de cesse d'être de continuels objets d'expériences multiples. Dans ce court texte, il se lance déjà dans une de ces grandes mises en scène qui vont connaître un premier sommet quelques mois plus tard avec *Le Rêve de d'Alembert*. Le philosophe réussit ce tour de force d'écrire comme on parle, ou en tout cas d'en donner l'impression. En réalité, il utilise des formes bien éloignées de la parole spontanée, le théâtre et la critique d'art. On sait cependant à quel point sous sa plume un essai peut devenir une conversation à bâtons rompus.

Par ailleurs, une douzaine d'années plus tôt, Diderot avait tenté, sinon d'inventer, en tous cas de *formaliser* le « drame ». Un théâtre qui doit être plus proche de la vie. Diderot constate (par la voix de Dorval) que « des hommes de génie ont ramené, de nos jours, la philosophie du monde intelligible dans le monde réel. Ne s'en trouvera-t-il point un qui rende le même service à la poésie lyrique, et qui la fasse descendre des régions enchantées sur la terre que nous habitons ? »<sup>36</sup>.

Or, dans la première partie des *Regrets*, tout en critiquant amèrement la corruption et en tentant de conserver une dignité à la posture du Philosophe, Diderot a également ramené ce philosophe à l'état d'homme. Un homme pris dans sa plus pure domesticité (en robe de chambre), dans un décor intime. Dans des voluptés intimes, même, ce vêtement, on l'a vu, se glissant dans la peau d'une courtisane, fût-elle Laïs. Diderot cultive l'art du double sens : ce qui était décor du « littérateur », de « l'écrivain », de « l'homme qui travaille » devient celui de l'honnête bourgeois : « l'homme qui travaille », justement, au contraire de toutes de ces grandes figures du théâtre tragique qui règnent, font la guerre, clament ou se lamentent. Le narrateur en robe de chambre est un héros du nouveau genre que l'auteur des *Regrets* veut défendre : le drame bourgeois. Un long tableau a été dressé, composé d'un décor, d'une atmosphère, d'un héros immobile en

34. *Idem*.

35. Et pirouette qui est un « canular » à sa façon puisque Diderot aurait en fin de compte payé le tableau à Vernet 25 louis.

36. *Entretiens sur Le Fils naturel*, VER, t. IV, p. 1182.

position de philosophe en plein labeur. Mais le drame atteint son apogée dans cette phrase : « Qu'attendre de celui qui a oublié sa femme et sa fille, qui s'est endetté, qui a cessé d'être époux et père, et qui, au lieu de déposer au fond d'un coffre fidèle une somme utile... »<sup>37</sup>. C'est l'ultime réplique sur la corruption d'un être. Mais c'est aussi, désormais installé, le scénario d'un drame de la corruption. Car ce méfait, qui ravage la société, tant dans son économie sociale que dans sa politique artistique, peut être aussi, de l'avis de Diderot, le sujet d'une pièce de théâtre. Idée incongrue, risque-t-on de penser ? Mais l'idée de drame en général peut sembler aussi incongrue. Rappelons-en rapidement la définition (dans ses aspects qui voisinent le plus avec notre sujet) selon Dorval :

Que le sujet en soit important, et l'intrigue, simple, domestique, et voisine de la vie réelle. [...]

Le genre sérieux comporte les monologues ; d'où je conclus qu'il penche plutôt vers la tragédie que vers la comédie [...]

Que votre morale soit générale et forte. [...]<sup>38</sup>

Mais surtout, Dorval y ajoutait une très importante idée :

[...] ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions. [...] Il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. [...]

– Ainsi, vous voudriez qu'on jouât l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, l'avocat, le politique, le citoyen, le magistrat, le financier, le grand seigneur, l'intendant.

– Ajoutez à cela toutes les relations : le père de famille, l'époux, la sœur, les frères. Le père de famille ! Quel sujet, dans un siècle tel que le nôtre, où il ne paraît pas qu'on ait la moindre idée de ce que c'est qu'un père de famille<sup>39</sup> !

Or, c'est un père de famille qui oublierait ses devoirs envers sa femme et ses enfants au nom des appétits du luxe que met en scène Diderot, qui s'attribue à lui-même ce rôle ambigu. On a vu que ce personnage narrateur ne cesse d'osciller entre l'état honorable de travailleur honnête et celui d'homme pervers. Ambiguïté renforcée par l'utilisation constante d'une narration à l'état présent. L'imparfait concerne uniquement l'ancienne situation d'un philosophe digne de Diogène. Ne cesse d'y répondre un présent qui constate la situation nouvelle, désastreuse. Et cependant, ce même temps de l'immédiateté affirme que le Philosophe n'est « point corrompu », que sa porte « s'ouvre toujours au besoin qui s'adresse » à

37. *Regrets*, p. 823.

38. *Entretiens sur Le Fils naturel*, p. 1167-1 168.

39. *Ibid.*, p. 1176-1177.

lui<sup>40</sup>. Qu'en sera-t-il du futur : « Mais qui sait ce que le temps peut amener ? »<sup>41</sup> Le drame se joue dans cette dualité, apparition du luxe corrompateur dans le quotidien de « l'homme qui travaille », du « père de famille », et cette volonté de rester le philosophe, disciple de Sénèque, de Diogène, qu'il a toujours été<sup>42</sup>. En ces *à-coups* dans le déroulement du texte, on peut voir peut-être non seulement l'élaboration lente et soignée du nœud du drame mais aussi une sorte de nouvelle manière d'inventer des « coups de théâtre ». Car il paraît bien que les *Regrets* forment l'ensemble d'un drame, ponctué de « coups de théâtre » et de « tableaux ». rappelons la définition qu'en faisait Diderot quelques années plus tôt, toujours par la voix de Dorval, dans ses *Entretiens sur le Fils naturel* :

Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur sa toile, est un tableau<sup>43</sup>.

Coup de théâtre, donc, que cet instant, marquant une rupture dans le texte, où le narrateur philosophe nous affirme qu'en dépit de tout ce qu'il nous a conté auparavant, il n'est point corrompu. À bien des égards, on croirait qu'il vient lui-même de s'en apercevoir : encore qu'il affiche ici clairement et pour la première fois d'ailleurs depuis le début des *Regrets*, qu'il s'adresse à quelqu'un : « Non, mon ami, non, je ne suis point corrompu »<sup>44</sup> (ce qui nous permet au passage de nous souvenir qu'en premier lieu, les *Regrets* sont une lettre destinée à Grimm). Il s'agit donc de désarçonner l'interlocuteur et le public (autrement dit, les lecteurs). Comme Dorval le recommandait également, les coups de théâtre sont rares alors que les tableaux dominent le texte. On se souvient d'ailleurs que l'un des reproches de Dorval au sujet du théâtre qui lui est contemporain, est l'impossibilité d'y établir des tableaux :

Il faut que l'action théâtrale soit bien imparfaite encore, puisqu'on ne voit sur la scène presque aucune situation dont on pût faire une composition supportable en peinture. Quoi donc ! la vérité y est-elle moins essentielle que sur la toile ? Serait-ce une règle, qu'il faut s'éloigner de la chose à mesure que l'art en est plus voisin, et mettre moins de vraisemblance dans une scène colorée, où l'on ne voit, pour ainsi dire, que leurs ombres ?

40. *Regrets*, p. 823.

41. *Idem*.

42. On sait qu'en réalité la référence positive à Sénèque est apparue tardivement chez Diderot.

43. *Entretiens sur Le Fils naturel*, p. 1137.

44. *Regrets*, p. 823.

Je pense, pour moi, que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre<sup>45</sup>.

La longue description qui occupe donc tout ce que j'appelle la « première partie » des *Regrets*, mais qui comprend en réalité pratiquement les deux tiers du texte, est de ce fait un tableau : une gigantesque toile. Une fresque sans doute impossible à rendre sur la scène par la voie du décor. Toute tentative d'en approcher demande de toute façon que « les bancs des petits marquis » restent inoccupés<sup>46</sup>.

À ce premier tableau en succède un autre encore plus étonnant : véritable toile dans la toile, il se présente sous la forme d'une œuvre de Vernet, *La Tempête*, que le Narrateur, dans son éloquente adresse à une divinité, décrit avec une emphase proche du comique. On pourrait s'imaginer que, pris dans son « bavardage », Diderot a fini par glisser dans un autre sujet, même s'il y a en effet une sorte de glissement entre la corruption par le luxe et la punition de cette divinité vengeresse qui détruirait toutes les toiles de Diderot, sauf ce tableau. Ce serait oublier le parti que tire Diderot de la moindre phrase, de la moindre posture, de la moindre intonation : une multiplicité d'images. Le narrateur n'a pas quitté sa posture philosophique : il médite encore sur la vanité de la fortune, qui peut subir des revers inattendus, en citant ce personnage, « celui-là qui rassemble les tristes restes de sa fortune »,

Hélas, il se promettait des retours si avantageux ! Il avait médité le repos et la retraite ; il en était à son dernier voyage. Cent fois dans la route, il avait calculé par ses doigts, le fond de sa richesse ; il en avait arrangé l'emploi, et voilà toutes ses espérances trompées ; à peine lui reste-t-il de quoi couvrir ses membres nus<sup>47</sup>.

Ici, Diderot réussit la « double scène » qu'il décrit dans ses *Entretiens sur Le Fils naturel*. Montrer deux endroits différents sur la même scène « de manière que le spectateur vît toute l'action [...] Deux scènes alternativement muettes et parlées »<sup>48</sup>. De fait, on ne sait plus dans cet espace consacré à *La Tempête* de Vernet, qui l'emporte en désespoir du narrateur-acteur ou des rescapés du naufrage. On imagine cet étonnant narrateur, qui prête déjà sa voix aux personnages peints, mimant, dans sa verve électrisée, la gestuelle, figée dans un instant, des naufragés ; mais le

45. *Idem*.

46. On sait que la réforme de Lauragais, éliminant les banquettes de la scène, intervint peu après la rédaction des *Entretiens*, le 23 avril 1759.

47. *Regrets*, p. 823-824.

48. *Entretiens sur Le Fils naturel*, p. 1152.

grand acteur dépasse, outrepassa le scénario indiqué en ajoutant des intentions qu'il devine : comme tous les grands acteurs qui « observent, étudient et peignent »<sup>49</sup>.

Le créateur dramatique pose une scène, un tableau d'autant plus pathétique que c'est bien le père de famille, envahi par la volupté du luxe, qui a comme une vision, en décrivant cette toile, du tableau futur que pourraient former sa femme et sa fille, lorsqu'il aura perdu sa propre fortune dans une autre sorte de naufrage, celui de l'endettement. Mais il y a sans doute un arrière-plan ironique dans le choix de ce tableau. Ce n'est peut-être pas uniquement le fait de sa présence prochaine dans le Salon qui justifie son apparition dans les *Regrets* : le thème de la tempête a toujours été un leitmotiv dans les pièces, pour justifier de futurs « coups de théâtre » dévoilant des paternités ou maternités insoupçonnées. De Shakespeare à Molière, Beaumarchais par la suite<sup>50</sup>, tous les grands maîtres ont utilisé ce procédé que Diderot nous sert à nouveau ici, dans un élan sans doute exagéré de sa déclamation verbale. W. Rex a rappelé ailleurs que « les naufrages [...] formaient un effet scénique aussi fréquent que prisé à l'Opéra de Paris » et que « dans *Le Neveu de Rameau*, une partie de la grandiose pantomime opératrice du Neveu comprend l'imitation d'un naufrage, que Diderot décrit en termes qui ressemblent beaucoup à ses textes du Salon sur Vernet »<sup>51</sup>. Ici cependant, la tempête ne retarde pas une reconnaissance de paternité mais modifie l'état d'une fortune ; c'est de toute façon également la conséquence du retardement de la reconnaissance de paternité – ou de maternité – dans une pièce, qu'elle soit d'ailleurs tragique ou comique.

La manière dont Diderot crée le glissement menant du tableau du drame au tableau de Vernet est – si j'ose dire – amusante : arrivé au paroxysme de sa tirade (une tirade si outrée qu'on songe aux critiques que Dorval aurait pu émettre à son rencontre), dans laquelle il se reproche d'avoir par son amour du luxe ruiné sa famille et mérité la colère divine, laquelle devrait pour le punir détruire ce luxe, anéantir ces chefs-d'œuvre achetés, interpellant Dieu, le Philosophe clame subitement : « Je t'abandonne tout ; reprends tout ; oui, tout, excepté le Vernet ; ah ! laisse-moi le Vernet. Ce n'est pas l'artiste, c'est toi qui l'as fait. Respecte l'ouvrage de l'amitié et le tien »<sup>52</sup>. L'exagération du

49. *Paradoxe du comédien*, VER, t. IV, p. 1383. On se rappelle l'évolution des idées de Diderot sur le caractère de l'acteur. En 1769, quelques mois après les *Regrets*, Diderot décrit dans *Le Rêve de D'Alembert* ses nouvelles idées sur la manière d'être des grands acteurs, différente des *Entretiens sur Le Fils naturel* qui privilégie encore la sensibilité. La rédaction de ce qui deviendra le *Paradoxe sur le comédien* commence dès 1770, peu de temps après les *Regrets* et le *Rêve*.

50. Dans *Le Fils naturel*, Diderot utilise une variante avec l'emprisonnement par les pirates de Lysimond.

51. W. Rex, « Diderot contre Greuze ? », *RDE*, n° 24, avril 1998, p. 21.

52. *Regrets*, p. 824.

ton par rapport à l'objet cité (on croirait entendre Clytemnestre voulant sauver sa fille Iphigénie), volontairement comique, conclut une longue tirade qui employait notamment la méthode parodique.

Il est intéressant de comparer la description que Diderot fait de *La Tempête* de Vernet dans les *Regrets* avec les annotations qu'il produit à son sujet dans le *Salon de 1769*. Le philosophe cite dans les *Regrets* « un petit nombre de figures » : « les flots [...] encore agités », « le ciel couvert de nuages », « les matelots », « leur navire échoué », « ces montagnes de la droite », « cet arbre », « cette terrasse », lesquelles figures suffisent « pour rendre toutes les circonstances de l'instant qu'il a choisi »<sup>53</sup>. La sobriété semble être de rigueur : « comme tout se fait valoir sans effort et sans apprêt », mais elle n'empêche pas une puissance du sujet (« comme ces figures sont disposées, vraies, agissantes, naturelles, vivantes [...] la force dont elles sont peintes [...] comme elles se détachent du fond [...] »<sup>54</sup>). Surtout, l'harmonie est présente, qualité essentielle aux yeux de Diderot, pour formuler l'art (« Si vous voyiez le bel ensemble de ce morceau comme tout est harmonieux ; comme les effets s'y enchaînent »<sup>55</sup>). Or, dans le *Salon*, Diderot annonce que « la reconnaissance a eu son moment, il faut que l'équité ait le sien »<sup>56</sup>. S'il ne revient pas sur les figures citées une par une dans le premier texte, l'harmonie semble désormais prise à défaut : « Les figures sont un peu colossales, je le sens, et il n'y a pas assez de liaison entre elles, elles ne font pas masse »<sup>57</sup>. La puissance diminue : « Sans prévention, je suis sûr que le temps en éteignant l'éclat de la terrasse lui donnera toute la vigueur qu'on y désire à présent »<sup>58</sup>. Dans son annotation de l'édition du *Salon*, chez Hermann, A. Lorenceau explique ce changement d'attitude par le fait qu'en revoyant la toile « au Salon parmi les autres tableaux de Vernet, ses remarques deviennent plus critiques »<sup>59</sup>. Mais on peut se demander également si l'enthousiasme de Diderot vis-à-vis du tableau ne correspond pas à une nécessité de l'élaboration du texte des *Regrets* : autrement dit, la présence de cette description parmi les autres pièces de ce texte influe sur le jugement que prononce le Philosophe.

De toute façon, la plus importante participation du critique d'art, dans les *Regrets*, ne concerne curieusement pas la description d'un tableau réel, mais celle d'une toile fictive : ce décor planté, qui joue déjà le rôle de lieu d'existence du philosophe travailleur et de scène de théâtre. Très curieusement,

53. *Ibid.*, p. 823.

54. *Idem.*

55. *Idem.*

56. *Salon de 1769*, p. 55.

57. *Idem.*

58. *Idem.*

59. *Ibid.*, p. 56.

c'est au moment où le Sage annonce : « Écoutez les ravages du luxe, les suites funestes d'un luxe conséquent »<sup>60</sup> que le dénonciateur de la corruption se dédouble en un critique d'art. La disparition de la robe de chambre qui « était une avec les autres guenilles qui m'environnaient », provoque la disparition de l'harmonie : « Tout est désaccordé. Plus d'ensemble, plus d'unité, plus de beauté »<sup>61</sup>. Mais le principal reproche que Diderot énonce, c'est l'accumulation trop importante d'objets, formant sans doute un ensemble hétéroclite. En même temps, cette énonciation est ambiguë : un intervalle qui existait dans la pièce était « désagréable à l'œil », « un autre vide déplaisant »<sup>62</sup>. Diderot trouvait gênants ces espaces libres et récrie contre ces objets qui s'y installent (c'est pour lui l'occasion de faire son unique allusion à sa « bienfaitrice », en parlant d'« une pendule à la Geoffrin »<sup>63</sup> !). On comprend qu'il y a là, bien entendu, une manière ironique de traiter une situation qui met en scène deux attitudes de Diderot : celle qui consiste à trouver son nouvel appartement beaucoup plus agréable et confortable ; et l'autre qui met en relief la méfiance du Philosophe envers le luxe corrompateur d'une façon générale, et qui, peut-être, révèle une blessure secrète de l'écrivain bohème devant le traitement condescendant de la « dame de la rue Saint-Honoré ».

Mais n'est-il pas possible de voir dans cette description à deux niveaux, qui juxtapose l'ancien et le nouvel état du salon, une expérience consistant à réaliser par écrit ces deux types de peintures que Diderot décrivait quatre ans plus tôt dans ses *Essais sur la peinture*, lesquels faisaient suite au *Salon de 1765* ? Rappelons ces deux définitions<sup>64</sup> :

Deux sortes de peintures : l'une qui plaçant l'œil tout aussi près du tableau qu'il est possible sans le priver de sa faculté de voir distinctement, rend les objets dans tous les détails qu'il aperçoit à cette distance, et rend ces détails avec autant de scrupule que les formes principales, en sorte qu'à mesure que le spectateur s'éloigne du tableau, à mesure il perd de ces détails, jusqu'à ce qu'enfin il arrive à une distance où tout disparaisse ; en sorte qu'en s'approchant de cette distance où tout est confondu, les formes commencent peu à peu à se faire discerner et successivement les détails à se recouvrir, jusqu'à ce que l'œil replacé en son premier et moindre éloignement, il voit dans les objets du tableau les variétés les plus légères et les plus minutieuses. [...] Mais il est une autre peinture [...] c'est celle où le peintre n'a rendu vivement et fortement que les détails qu'il a aperçus dans les

60. *Regrets*, p. 821.

61. *Idem*.

62. *Ibid.*, p. 822.

63. *Idem*.

64. Sur lesquelles P. Déan a déjà écrit un long article, « Deux sortes de peintures », *RDE*, n° 22, avril 1997, p. 35-69.

objets du point qu'il a choisi ; au-delà de ce point, on ne voit plus rien, c'est pis encore en deçà. Son tableau n'est point un tableau : depuis sa toile jusqu'à son point de vue, on ne sait ce que c'est<sup>65</sup>.

On l'a déjà dit plus haut, Diderot écrit ce long passage de la mise en place du décor avec un pinceau. À petites touches : des membres de phrases très courts, la désignation même de l'objet et la matière dont il est fait (« une chaise de paille ; une table de bois ; une tapisserie de Bergame »<sup>66</sup>), parfois suivies d'un complément qui permet d'accorder sur la toile un objet avec son voisin (« une planche de sapin qui soutenait quelques livres ; quelques estampes enfumées sans bordure, clouées par les angles sur cette tapisserie »<sup>67</sup>). Mais il ne s'agit pas que de quelques détails, lesquels paraissent se situer autour du même point central qui fixe l'attention de l'artiste : la « vieille robe de chambre » : « entre ces estampes, trois ou quatre plâtres suspendus formaient avec ma vieille robe de chambre l'indigence la plus harmonieuse »<sup>68</sup>. Au-delà, on ne voit plus rien, sinon ces intervalles qui forment des vides désagréables, ces autres vides déplaisants. L'insistance sur les objets de la pauvreté a rendu invisibles les autres parties du décor. Cela ne serait pas encore trop grave : Diderot avait excusé cette deuxième manière de peindre en rappelant que « ce genre de peinture, c'est celui du fameux Rembrandt ; ce nom seul en fait suffisamment l'éloge »<sup>69</sup>. Seulement voilà que le point choisi explose : la « vieille robe de chambre » est remplacée par « l'écarlate intruse »<sup>70</sup>. L'harmonie disparaît : tout est donc, disait le critique, désaccordé, plus d'ensemble, d'unité, de beauté. Une peinture à trois niveaux s'installe, avec un détail qui dévore l'attention, rejetant les autres détails du point central, lequel avait déjà créé un état de flou sur le reste de la toile. La mimétique plurivoque de Diderot s'accroît : il est à la fois le peintre des deux genres et le critique qui assassine en deux mots la toile. La seconde manière est gâchée, selon Diderot-le-critique par l'arrivée de « l'impérieuse écarlate » ? Qu'importe, Diderot-le-peintre non seulement va corriger cette erreur mais va transformer sa toile première manière (au décor de la première vie du narrateur, celle du travailleur bohème, genre approuvé par le philosophe) en une autre toile, celle qui correspond au genre préféré par le critique d'art (mais qui, paradoxalement, équivaut à la nouvelle manière de vivre de l'époux et du père de famille corrompu, donc à un genre critiqué par le philosophe). C'est une multitude de détails qui sont ajoutés sur cette toile (dont, tableau à l'intérieur

65. *Essais sur la peinture*, VER, t. IV, p. 484.

66. *Regrets*, p. 821.

67. *Idem*.

68. *Idem*.

69. *Essais sur la peinture*, p. 484.

70. *Regrets*, p. 821.

du tableau, *La Tempête* de Vernet). Il y a là un véritable effet de palimpseste : Diderot-le-peintre efface les objets anciens en y superposant de nouveaux plus riches, fait disparaître intervalles et vides :

J'ai vu la Bergame céder la muraille à laquelle elle était depuis si longtemps attachée, à la tenture de Damas.

Deux estampes qui n'étaient pas sans mérite, *La Chute de la manne dans le désert* du Poussin, et *l'Esther devant Assuérus* du même, l'une honteusement chassée par un vieillard de Rubens : c'est la triste *Esther*, *La Chute de la manne* dissipée par une *Tempête* de Vernet.

La chais de paille reléguée dans l'antichambre par le fauteuil en maroquin<sup>71</sup>.

P. Déan a remarqué à quel point le luxe de détails était utile à la vraisemblance de la toile, voire à sa reconnaissance : « le réalisme joue précieusement sur la présence de l'inutile et du contingent comme un procédé efficace participant de sa technique de persuasion. Sa vraisemblance est le fait du superflu, de la gratuité et de l'excédent du détail en regard de ce qui est strictement nécessaire pour dénoter le sens de l'image. »<sup>72</sup> Même si, par ailleurs, « l'exhortation de Diderot à aller voir, à aller débusquer les détails pour mieux en apprécier la saveur, laisse bien apparaître que certaines parties du tableau sont plus ou moins chargées sémantiquement que d'autres »<sup>73</sup>.

On voit donc que, non content de superposer ses décors et, plus acrobatiquement encore, ses personnages-narrateurs, Diderot provoque des télescopages surprenants entre ses théories. Le critique d'art juge que la profusion de détails est un atout pour une peinture. Le philosophe pousse de hauts cris contre l'arrivée de ces mêmes détails, devenus objets de luxe, dans son existence. Télescopage, mais nullement contradiction : Diderot n'oublie jamais qu'un peintre n'est pas l'imitateur de la *nature vraie*. Il tente de représenter sur sa toile un idéal de nature, qu'il essaie ensuite de rendre vraisemblable. À la différence du philosophe qui, lui, cherche toujours à rester en contact avec le réel de l'existence et juge dangereux les idéaux, trop éloignés de la nature humaine (« Nous disons d'un homme qui passe dans la rue, qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles ; mais selon la nature ? »<sup>74</sup>). Le peintre cherche le sublime, encouragé par le critique d'art. L'homme cherche simplement à vivre de son mieux, en tentant d'entretenir l'harmonie entre ses appétits naturels et son besoin de moralité, encouragé en cela par le philosophe. C'est la force de Diderot, bien perceptible dans

71. *Ibid.*, p. 821-822.

72. P. Déan, « Deux sortes de peintures », *op. cit.*, p. 46.

73. *Ibid.*, p. 45. Ici, il est question d'un tableau de Deshayes.

74. *Essais sur la peinture*, p. 468.

ce court texte des *Regrets*, d'avoir su jouer entre toutes ces tendances, d'avoir su adopter toutes ces postures.

Samuel SAUDAUNE