Diderot et Greuze : questions sur *L'Accordée de village* *

Diderot and Greuze : questions about L'Accordée de village

Antoinette et Jean Ehrard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5147>

DOI : 10.4000/rde.5147

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 10 novembre 2014

Pagination : 31-53

ISBN : 978-2-9520898-7-6

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Antoinette et Jean Ehrard, « Diderot et Greuze : questions sur *L'Accordée de village* * », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 49 | 2014, document 2, mis en ligne le 10 novembre 2016, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5147> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5147>

Diderot et Greuze : questions sur *L'Accordée de village* *

Y aurait-il donc lieu, à propos du tableau de Greuze et du commentaire qu'en donne le Philosophe dans le *Salon de 1761*, de s'interroger beaucoup ? Quelles énigmes, quelles incertitudes dans une scène de vie quotidienne apparemment limpide ? Dans ce « tableau de famille » de son ami Greuze Diderot veut voir un Téniers à la française, plus élégant, moins « grossier » que les scènes d'auberge et les kermesses du peintre flamand, mais tout aussi vrai¹. À sa date le rapprochement est particulièrement élogieux. Au XVIII^e siècle David Téniers est de plus en plus prisé des amateurs français. En 1708, dans l'étonnante *Balance des peintres* qui attribue des notes aux meilleurs artistes européens, selon les quatre critères de la composition, du dessin, de la couleur et de l'expression, Roger de Piles assignait à Téniers une place très honorable, au milieu de la quarantaine d'artistes qu'il jugeait dignes d'être comparés les uns aux autres ; pour la composition, dans une échelle de notes qui va de quatre à dix-huit, il lui accordait un très honorable quinze, ce qui le mettait au quatrième rang, derrière Rubens, Raphaël, Le Brun..., au côté de Véronèse, Tintoret, Van Dyck. Le classement était moins avantageux à Téniers pour le dessin (un modeste douze) et pour la couleur (treize) ; il était même franchement médiocre pour l'expression (un six, comme pour Titien !)². En 1708, on était donc encore loin, semble-t-il, de l'engouement des collectionneurs du milieu du siècle pour un artiste que les connaisseurs allaient défendre contre le goût étroit d'un Voltaire. Dans *Le Siècle de Louis XIV*, parmi les « Artistes célèbres » (article

* Cette étude reprend une conférence à deux voix donnée à l'Université Blaise-Pascal en décembre 2012, dans le cadre de l'Année Diderot, à l'initiative de l'association des Amis des Musées d'art (AMA) de Clermont-Ferrand.

1. DPV, XIII, p. 266-272. Pour le parallèle avec Téniers, p. 276-277.

2. Roger de Piles, « La balance des peintres », dans *Cours de peinture par principes*, 1708.

VATTEAU), l'œuvre de Téniers était présentée d'un mot quelque peu dédaigneux : « Watteau a été dans le gracieux à peu près ce que Téniers a été dans le grotesque. » Or le *grotesque*, cultivé selon Furetière (art. GROTESQUE) par le talent de Callot, serait le propre d'une « figure capricieuse [...] qui a quelque chose de ridicule, d'extraordinaire, de monstrueux. » Une telle définition ne vaudrait guère, on en conviendrait, pour *L'Accordée de village*. Aussi bien, dans une lettre de 1766 à Diderot, où il énumère les erreurs de Voltaire en matière artistique, Falconet refuse-t-il d'appliquer le mot à Téniers : celui-ci, rétorque le sculpteur, « peignit avec la plus grande finesse les hommes de son pays : ce qui ne s'est jamais dit grotesque »³. Et dans la réponse qu'il lui adresse le 15 mars, sans reprendre le détail des nombreuses objections de son correspondant aux jugements esthétiques du grand Voltaire, Diderot concède : « Pour de Voltaire, il est assez impossible de le défendre. Il ferait fort bien de se corriger »⁴.

Comment l'ambition de peindre « les hommes de son pays » aurait-elle pu choquer l'inventeur de la comédie sérieuse ? C'est au contraire la vérité quotidienne des tableaux de Téniers que Diderot apprécie surtout et qu'il retrouve chez Greuze, épurée cependant, précise-t-il, de toute grossièreté, bien qu'à l'opposé de l'artifice et des afféteries de Boucher : « Téniers peint des mœurs plus vraies peut-être [...] mais il y a plus d'élégance, plus de grâce, une nature plus agréable dans Greuze. » Cette justesse d'idée, servie par la délicatesse du pinceau, se retrouve dans le registre où Téniers, selon Roger de Piles, brillait le moins, l'*expression*. En 1765, dans ses *Essais sur la peinture*, Diderot écrira que l'expression « exige une imagination forte, une verve brûlante, l'art de susciter des fantômes, de les animer, de les agrandir »⁵. On appliquera plus volontiers à Greuze – qui n'est ni un Blake ni un Füssli – la définition sur laquelle s'est ouvert le chapitre : « L'expression est en général l'image du sentiment »⁶. Or le sentiment n'est pas ce qui manque à Greuze, si l'on en croit l'ami Grimm qui, dans un long *post-scriptum* au compte rendu de son collaborateur, renchérit d'enthousiasme et de sensibilité. La vue du vieillard dans son fauteuil lui fait venir les larmes aux yeux, mais la « figure sublime dans son genre » de la fiancée l'attendrit encore plus. Ce pourrait être une illustration des *Idylles* de Gessner :

3. Falconet à Diderot, mars 1766, dans Diderot, *Corr.*, VI, 1961, p. 146.

4. *Ibid.*, p. 164.

5. DPV, XIV, p. 394.

6. *Ibid.*, p. 371.

c'est peu pour elle d'être la plus jolie créature du monde ; ses grâces innocentes ne sont pas ce qu'il y a de plus séduisant en elle ; mais comment vous peindre tout ce qui se passe dans son âme, au moment de cette révolution si désirable et si redoutée qui va se faire dans toute sa vie ? On voit un doux affaïssement répandu sur tout son corps : il n'y a qu'un homme de génie qui ait pu trouver cette attitude si délicate et si vraie. La tendresse pour son fiancé, le regret de quitter la maison paternelle, les mouvements de l'amour combattus par la modestie et par la pudeur dans une fille bien née ; mille sentiments confus de tendresse, de volupté, de crainte qui s'élèvent dans une âme innocente au moment de ce changement d'état, vous lisez tout cela dans le visage et dans l'attitude de cette charmante créature⁷.

On ne peut douter que Diderot ne se soit pleinement retrouvé dans cette addition à son propre texte : il apprécie lui aussi le talent sentimental du Zurichois Salomon Gessner, avec lequel il en viendra à collaborer, comme l'atteste une publication commune de 1772 (en allemand) reprise en français, à Munich, en 1773 sous le titre de *Contes moraux et nouvelles Idylles* de D*** et Salomon Gessner. Pour le lecteur d'aujourd'hui l'allusion à Paméla⁸ est par ailleurs comme un écho anticipé de l'*Eloge de Richardson* (1762) qui suit de très peu notre *Salon* et précède de quelques années, dans un registre voisin, l'*Eloge de Tércence*.

Toutes ces références visent à préciser, du point de vue de Diderot, mais pas exclusivement, le contexte moral de *L'Accordée de village*. A cet égard on évoque souvent la sensibilité nouvelle dont est porteur, en 1761 également, le roman-culte de Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*. Fondé sur l'opposition, puis l'essai de réconciliation du devoir et de la passion, l'ouvrage est cependant trop riche, trop complexe pour s'accommoder d'aucune étiquette réductrice. Dans une tout autre tonalité, l'année 1761 consacre aussi le genre du conte moral, genre dont Marmontel est devenu le maître incontesté, non seulement en France, mais jusqu'en Espagne, en Hongrie, en Pologne⁹.

L'Accordée de village pourrait donc être une sœur, ou cousine, de la « Bergère des Alpes » ? Peut-être. Le conte publié sous ce titre en 1761 encore est l'un des grands succès de Marmontel : il deviendra une pastorale en trois actes et dès 1765 Vernet en aura fait pour le Salon un tableau, jugé du reste décevant par Diderot. Mais revenons à notre propos : en art comme en littérature – et sans doute en

7. LEW, V, 1970, p. 103.

8. *Ibid.*, p. 104, « Greuze a fait, sans s'en douter, une Paméla, c'est son portrait trait pour trait ».

9. Voir les études réunies et présentées par Jean Ehrard dans *De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution. Jean-François Marmontel*, Clermont-Ferrand, de Bussac, 1967.

toutes choses – il faut se méfier de ce qui paraît simple. Le critique a le droit de se laisser gagner par l'émotion, pas celui d'en être dupe. S'agissant du conte moral, si transparent, nous ferons nôtre la jolie formule de Jean Sgard : « il restitue la nature, mais parée de philosophie candide et de rubans »¹⁰. La candeur de notre tableau ne dissimulerait-elle pas quelques discrets rubans ? Et le ruban, chez Greuze, n'est-il pas toujours un peu équivoque, attirant le regard sur ce qu'il empêche de voir, suggérant chastement un accès possible au fruit défendu ?

En 1761 déjà certains visiteurs du Salon, comme l'abbé de la Garde, bibliothécaire de Madame de Pompadour, auteur d'un excellent compte rendu dans *L'Observateur littéraire* de l'abbé de La Porte, ont exprimé une inquiétude au sujet du maintien languissant de l'Accordée, une main dans celle de sa mère, un bras dans celui d'un jeune homme des plus avenants, sans regarder ni l'un ni l'autre : cette gêne, cette pudeur ne seraient-elles pas un peu hypocrites ? L'œuvre peint de Greuze, rappelons-le encore, n'est pas exempt de ce type d'équivoque, et comme ses contemporains le libertin Diderot se régale volontiers de sous-entendus. Ici toutefois la plaisanterie sur la gorge de la jeune fille – « cela se soutient tout seul » – petite audace appelée par la rose qui décore, sur le cœur, le décolleté, est plus gaillarde que grivoise. On chercherait en vain et dans le tableau et dans le commentaire quelque jeu surnois sur l'ambiguïté de la pudeur, mais cela n'empêche pas l'innocence de la scène de nous poser des questions d'un tout autre ordre. Diderot, pour sa part, fait écho aux interrogations d'un public aussi exigeant qu'admiratif : le personnage de la mère est-il vraiment une paysanne ? La « sœur aînée » est-elle sœur, ou servante ? Grimm tranche sans hésiter le second point : il ne s'agit pas d'une servante. Mais il ne dit rien du premier. Essayons à notre tour de lever ou de circonscrire ces incertitudes, et tentons, plus généralement, une quadruple mise en question : du sujet, du moment et du lieu de l'action, de son héros.

Le sujet d'abord. Il est tout entier dans le titre : mais celui-ci fait problème, car on en connaît deux versions, et la plus répandue, jusqu'à nos jours, n'est ni la seule ni la première. En 1761 le livret du Salon annonce, sous le numéro 100, *Un mariage, et l'instant où le père de l'accordée délivre la dot à son gendre*. Ce titre où – notons le – il n'est pas question de *village*¹¹ a dû paraître un peu long : même Diderot qui,

10. Jean Sgard, « Marmontel et la forme du conte moral », *ibid.*, p. 233.

11. Non plus que dans *L'Année littéraire*, 1761, tome VI, « Supplément au Salon », qui recopie approximativement le livret : « Un mariage dans l'instant où le père de l'accordée remet la dot à son gendre ».

pour l'essentiel, le respecte choisit de l'alléger en *Un Père qui vient de payer la dot de sa fille*. Plus courte que celle du livret, cette formulation est également plus exacte : entre l'une et l'autre, toute la différence est celle du passé, même très proche, et du présent, d'un acte accompli et d'une action en train de se faire. La signature du contrat est en préparation, mais la dot proprement dite est déjà remise : la bourse qui la contient pend à la main gauche du futur mari. C'est que l'unité de temps est encore plus contraignante en peinture qu'au théâtre. L'action dramatique est censée se passer en vingt-quatre heures ; même si la réalisation d'un tableau demande évidemment beaucoup de travail et de temps, peindre reste un art de l'instantané. Les *Essais sur la peinture* l'expliquent sobrement : « Le peintre n'a qu'un instant, et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions ». Toutefois Diderot ajoute aussitôt : « Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité ni contre l'intérêt de rappeler l'instant qui n'est plus ou d'annoncer l'instant qui va suivre »¹². Or nous sommes exactement dans le cas des exceptions autorisées : la scène de la rédaction du contrat précède et annonce logiquement celle de sa signature, que nous ne verrons pas ; la remise de la dot s'effectue en deux temps, la remise matérielle, puis les compliments qui l'accompagnent. Sinon, pourquoi le « gendre » tiendrait-il la dot de la main gauche ? Est-il naturel de recevoir ainsi un cadeau ? Non, sauf à être gaucher ! Mais rassurons-nous : la bourse a été reçue à droite, et elle est immédiatement passée à gauche pour libérer le bras droit qui, on le voit bien, avait autre chose à faire. Et le geste de droite à gauche, qui s'est produit l'instant précédent, n'est attesté que par cet effet.

La substitution du passé immédiat au présent dans le titre retenu par Diderot, aussi bienvenue que suggestive, puisqu'elle serre au plus près la réalité du tableau, témoigne de la précision du critique, comme de la rigueur d'un écrivain longtemps suspect de bavardage. Cependant Diderot s'éloigne délibérément du livret quand il supprime les deux premiers mots du titre officiel : *Un mariage* ..., et – comme nous allons le voir – ce n'est probablement pas sans raison. Un auteur qui écrit immédiatement après notre *Salon* va encore plus loin dans la simplification et choisit un tout autre titre, *L'Accordée de village*. Il s'agit de l'abbé Aubert (1731-1814) qui intitule ainsi l'un de ses *Contes moraux sur les tableaux de Greuze* (1761-1763), fiction narrative accompagnée d'une description du tableau. Et en 1762 le même abbé publie dans *Le Trésor du Parnasse* un court poème également intitulé

12. DPV, XIV, p. 386.

*L'Accordée de village, conte moral*¹³. Écrivain et journaliste prolifique, Aubert avait le sens des occasions à saisir : il exploite ici à la fois la renommée d'un artiste à la mode et le succès d'un genre littéraire nouveau, déjà en plein essor. Il semble bien que ce soit lui qui ait imposé au public – à moins qu'il n'ait simplement repris des propos entendus – la dénomination adoptée par le peintre en 1764 pour la gravure commandée à Flipart, conservée par la postérité depuis deux cent cinquante ans et que le Louvre perpétue ... sans que personne se soit apparemment soucié des incidences de cette mutation sur la lecture de l'œuvre.

Diderot, lui, se borne à supprimer les premiers mots, « Un mariage ». Il clarifie par là le sujet et attire l'attention du spectateur sur « l'instant » du tableau, la remise de la dot. À son avis toute la composition est centrée sur cet événement majeur de la vie d'une famille : diverse, mais une, l'ordonnance du tableau répond pleinement à l'exigence qu'exprimait en 1753 l'article de *l'Encyclopédie* : convergence de toutes les parties vers « un même but », unité de temps, d'action, de lieu, subordination des figures, sobriété des ornements et des accessoires¹⁴. Les *Essais sur la peinture* réitèrent cette conception d'une ordonnance à la fois inventive et rigoureuse : « Qu'elle soit simple et claire. Par conséquent aucune figure oisive, aucun accessoire superflu. Que le sujet soit un »¹⁵.

Qu'en est-il donc ici ? Douze figures, mais qui participent toutes à l'événement : seule la fillette de gauche, qui ferme de ce côté le demi cercle familial se montre indifférente à l'objet de la réunion, absorbée qu'elle est par le repas de ses poussins. Encore cette présence-absence, non exceptionnelle dans la peinture de Greuze (voir par exemple dans *La lecture de la Bible*, en bas à gauche, le bébé qui fait ses premiers pas tout en étant attiré par un petit chien), renforce-t-elle en contrepoint la préoccupation commune aux autres personnages. Bien plus, observe judicieusement le critique, toutes les figures « s'enchaînent » : elles sont effectivement liées, du moins par le geste et même par le toucher, sinon par les regards, diversement orientés. « Comme elles vont en ondoyant et en pyramidant ! », s'exclame Diderot. De fait, la construction du tableau dessine trois pyramides, deux petites inscrites dans une grande dont le sommet est le milieu de la partie supérieure de la toile. À droite, un groupe de quatre personnages, le tabellion, le petit garçon (qui n'est pas clairement « entre » ses jambes), la sœur aînée dont la tête culmine au dessus de celle de son père qui tend les bras vers

13. *Le Trésor du Parnasse, ou le plus joli des recueils*, vol. 4, Londres, 1762, p. 275

14. COMPOSITION, en peinture, DPV, VI, p. 475 sq.

15. DPV, XIV, p. 386.

la figure centrale et dominante du futur gendre, de taille encore plus haute dans la gravure de Flipart. Le jeune homme qui regarde le vieillard tourne le dos à sa promise, mais lui enlace le bras gauche de son bras droit, tandis que la mère serre le poignet droit de sa fille sur l'épaule de laquelle une sœur cadette, éplorée, appuie tendrement la tête. La liaison est ainsi assurée, par le promis, entre les quatre figures de droite et les sept de gauche.

Quatre de celles-ci dessinent une autre pyramide dont le côté droit irait de la coiffe de l'Accordée au genou du père ; l'autre côté, de la même coiffe au bonnet à la plus petite sœur. Très proches les unes des autres, ces figures ne se touchent pas toutes, mais la curiosité impatiente du garçon qui, devant les deux servantes, se dresse autant qu'il peut pour voir ce qui se passe, achève de fermer le cercle de famille.

Cercle, ou plutôt arcs de cercle. La construction géométrique du tableau - trop étudiée pour que l'on se persuade, avec Diderot, qu'elle s'est faite comme toute seule, « par hasard » – pourrait être d'une rigidité aussi agressive qu'artificielle. Mais celle-ci est heureusement adoucie par la présence de courbes. Le critique ne relève pas la superposition des lignes semi-circulaires et concentriques que forment la position des pieds, celle des genoux, celle des têtes.

Mais c'est de cette dernière, sans doute, qu'il apprécie le caractère *ondoyant*. Il y a deux êtres en Diderot, un géomètre et un poète. Le premier aime les lignes simples; le second goûte le charme et la vie des sinuosités.

Les personnages sont donc groupés sur la toile par un habile metteur en scène. Diderot les compte et les détaille dans l'ordre où il lit le tableau, comme y est invité le visiteur du Salon. Tournant le dos de trois quarts à gauche, le tabellion établit un lien entre l'espace du spectateur et celui du tableau. Puis, après le léger contre champ du jeune enfant, le père et la fille aînée se présentent de profil, le gendre de trois quarts face à droite, puis l'Accordée, seule de face, et, de trois quarts face à droite, la jeune sœur, le petit garçon, la mère de profil. Les deux servantes suggèrent discrètement l'arrière plan. La petite fille de trois quarts à droite, le grand balai qui traîne à terre, la poule et ses poussins referment la composition, ramenant le regard vers les pieds du tabellion.

En supprimant les premiers mots du titre officiel, « Un mariage », Diderot concentre donc l'attention sur la remise de la dot et sur le groupe central de trois personnages, le vieillard dans ce qu'il appelle son « fauteuil » (voir plus loin), et le couple d'amoureux debout devant lui. Pour désigner le grand jeune homme représenté exactement au milieu du tableau et au sommet de la courbe que forme l'enchaînement « ondoyant » des figures, il reprend le terme du livret et parle

du « gendre », mais ce n'est que par anticipation et dans une sorte de style indirect libre : pour le père de la jeune fille, ce jeune homme est déjà *son* gendre... Cependant personne ne devrait s'y tromper : le mariage n'est pas encore conclu et l'on n'en est qu'aux préliminaires, à la signature du contrat. Acte important, certes, même pour des gens de condition modeste, dans une économie de rareté où le moindre objet est précieux. Mais le contrat ne fait pas le mariage, il le précède et l'accompagne. Le mariage proprement dit est un acte religieux, un rite, un sacrement : juridiquement, il relève d'abord du droit canonique, et seulement en second lieu du droit civil. Insistons sur ce point au vu de l'étonnante notice sur *L'Accordée de village* diffusée de nos jours sur le site internet du Louvre : « promesse de mariage ou même mariage civil comme on le pratiquait couramment à l'époque » ! La vérité historique est cruelle pour cette interprétation : si nos sympathiques amoureux avaient été réticents à s'unir devant un prêtre, il leur aurait fallu attendre plus de trente ans une possibilité d'union légale : de quoi sécher sur pied et faire jaser au village ... Car le mariage civil n'a été institué en France qu'en septembre 1792, à l'extrême fin du mandat de l'Assemblée législative, à la veille de la réunion de la Convention et de l'établissement de la première République. Il est vrai que certains voient l'amorce de cette innovation révolutionnaire dans une réforme importante des derniers beaux jours de la monarchie, l'édit appelé « de tolérance » de 1787. Mais, outre que nos amoureux auraient quand même dû patienter plus d'un quart de siècle, cette réforme libérale n'a en réalité pas grand chose à voir avec notre sujet. Un siècle après la Révocation de l'Édit de Nantes le nouvel édit reconnaît aux non catholiques l'existence civile – droit au mariage, droit d'héritage ... – mais c'est à la porte de l'église qu'ils doivent publier les bans, et si le curé ne peut refuser de transcrire dans le registre dont il a la charge les actes qui lui sont communiqués par les autorités religieuses des autres cultes, l'édit n'envisage pas que l'information à conserver puisse venir d'une source purement laïque ... qui du reste, à cette date, n'existe pas.

Gardons-nous de prêter à notre jeune couple des intentions subversives. Ni en 1787 ni, *a fortiori*, en 1761 il n'est possible de se marier en dehors d'une institution religieuse : impossible, impensable. Et puisque la notice du musée du Louvre a un instant la prudence d'hésiter – « promesse de mariage ou même mariage civil ... » ? – oublions la fausse piste imprudemment offerte : c'est bien à une promesse de mariage que nous assistons. Pour désigner le futur « gendre », Diderot n'emploie-t-il pas aussi le mot de « fiancé » ? Encore faut-il prendre garde à un détail d'importance : au XVIII^e siècle les fiançailles, comme le mariage, ont un caractère religieux : l'échange des promesses se fait « en face d'Église », c'est-à-dire devant un prêtre,

indique l'*Encyclopédie* (art. FIANÇAILLES¹⁶) après Furetière. Or on ne voit aucun ecclésiastique parmi les douze figures que le critique passe méthodiquement en revue et la scène représentée se passe dans un lieu profane. Le peintre aurait-il délibérément choisi d'exclure le prêtre de son sujet, comme il l'avait discrètement remplacé par le père, en 1755, dans *La lecture de la Bible*¹⁷ ? Si tel était le cas, ce n'est certainement pas Diderot qui penserait à le lui reprocher... Mais la question ne se pose pas. Nous n'assistons pas à des *fiançailles*, comme le dit ici et le répètera encore dans les *Essais sur la peinture*¹⁸ un critique pour une fois peu perspicace ou peu rigoureux, mais à un autre préliminaire au mariage, antérieur à celles-là comme à celui-ci, les *accordailles*. Soit « la cérémonie qui se fait pour la lecture des qualités d'un contrat de mariage en présence des parents, quand les parties sont d'accord » (Furetière). Selon les recherches d'un érudit de Tournus, Charles Dard, recherches dont le musée Greuze et la Bibliothèque municipale de la ville ont bien voulu nous communiquer les conclusions, en Bresse et Tournugeois, les accordailles se scellaient d'ordinaire dans une salle d'auberge, en présence des parents et grands-parents, avant le repas offert par le père de la future épouse.

C'est bien pour l'essentiel ce moment particulier que met en scène le tableau ; le titre sous lequel on le connaît, s'il implique un choix de lecture qui prête à discussion, n'est donc pas usurpé : des *accordailles* supposent une *accordée*. « On dit aussi *accorder* une fille en mariage quand les parents donnent une fille à celui qui la demande, ou quand les parties en signent le contrat » (Furetière). Entre le tableau et la coutume notons toutefois deux différences que le critique, pour sa part, ne relève pas : l'absence de tout représentant de la famille du jeune homme, et le lieu de la scène. N'allons pas imaginer que le futur est orphelin, ce qui aurait pu inspirer à Diderot tout un roman ! Le peintre a choisi de montrer un intérieur familial, et dans une seule pièce il lui fallait déjà placer douze figures (sans compter la poule et les poussins). Douze, Diderot les dénombre avec admiration, tant leur liaison et leur répartition dans un espace clos lui semble claire et naturelle : une ou deux de plus auraient risqué de donner une fâcheuse impression d'encombrement, nuisible à l'unité du tableau. Et cette unité suppose celle de l'intérêt ; unité d'action, donc concentration de l'attention qu'il importe, selon les *Essais sur la peinture*, de ne pas

16. *Enc.*, VI, 660 a – 661a.

17. Jean Ehrard, « Tableau de famille : La lecture de la Bible », dans *Diderot et Greuze*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand (16 novembre 1984) réunis par Antoinette et Jean Ehrard, Clermont-Ferrand, Adosi, 1986, p. 77-90.

18. DPV, XIV, p. 399.

disperser¹⁹. Aux exigences d'une bonne composition s'ajoute, pour la seconde liberté prise avec « les mœurs du pays » et la tradition locale, la logique du conte moral. On l'a dit, le genre est cousin de la pastorale : peut-on imaginer une scène de pastorale dans une salle d'auberge ? Non, *L'Accordée* n'est pas une bambochade, Greuze n'est pas Téniers.

Au demeurant, est-il certain que la scène soit *villageoise* ? C'est le titre dérivé de l'œuvre qui l'affirme, non le titre primitif. Pour l'abbé de la Garde, déjà mentionné, nous avons affaire à « une honnête famille rurale »²⁰. *Rurale*, peut-être, mais pas forcément *paysanne*. Au milieu du XVIII^e siècle, malgré le développement d'une urbanisation souvent accusée de vider les campagnes, de priver de bras ou de capitaux l'agriculture, les grandes villes restent rares, et la population du royaume demeure massivement rurale. Mais cela ne veut pas dire que les hameaux, les petits et les gros villages, ni *a fortiori* les bourgs, sont exclusivement peuplés d'exploitants agricoles et de travailleurs de la terre : à ceux-là il faut ajouter des ecclésiastiques, moines et religieuses, prêtres desservants des paroisses et leurs vicaires, des officiers de justice et de finance et leurs employés, des domestiques, des artisans, marchands, voituriers etc. Les villes mêmes, y compris les plus grandes, sont pénétrées de ruralité : sans parler des animaux de selle ou de trait, combien de poulaillers et de clapiers dans les impasses et les cours, combien d'arrêtés municipaux vainement répétitifs pour interdire la divagation des porcs dans les rues, combien de granges où l'on charrie le raisin, jusqu'au pressoir !

Où sommes-nous donc ? La description minutieuse de Diderot nous fournit quelques indices et repères, précieux certes, mais pas pleinement démonstratifs. Au premier plan, la poule, ses poussins et la terrine d'eau qui leur est destinée pourraient se rencontrer dans une maison de ville ou de bourg. D'autant que la présence de cette petite famille, image prémonitoire, annonce un peu mièvre de ce qui doit suivre pour les futurs époux, relève autant du symbole que d'une intention de reproduire fidèlement la réalité. Devant ce mélange « ingénieux » de représentation directe et d'allusion symbolique un philosophe sensible admire et s'attendrit : Diderot est donc sous le charme de « ce petit trait de poésie », si particulièrement charmé d'un détail, le poussin qui déglutit, bec en l'air, au bord de la terrine, qu'il en oublie le nombre exact et des poussins et des enfants : « cinq ou six », dit-il des premiers qui sont effectivement cinq ; de « six à sept », indique-t-il des seconds – six en réalité – comme si sa mémoire de

19. DPV, XIV, p. 394 « La principale idée, bien conçue, doit exercer son despotisme sur toutes les autres ».

20. *L'Observateur littéraire*, t. IV, p. 164.

penseur populationniste prenait plaisir à amplifier les chiffres ! En revanche il ne remarque pas que la présence de volatiles de basse-cour dans un tableau, fût-il de genre, est une innovation audacieuse. Les oiseaux représentés ailleurs par Greuze sont des oiseaux morts, pleurés par des jeunes filles affligées, ou des colombes, symboles de pureté. Si la peinture du XVIII^e siècle est riche d'oiseaux exotiques comme le perroquet, et de tableaux de chasse où figurent faisans et perdrix, morts eux aussi, on n'y rencontre pas d'animaux de basse-cour, sauf dans l'exceptionnel *Renard dans le poulailler* de J.-B. Huet (1769, Fine Arts Museum, San Francisco), drame animalier plus que scène domestique. Il faudra attendre le XIX^e siècle pour voir accorder au poulailler toute sa dignité. Dans l'*Histoire naturelle des oiseaux* (1770) Buffon inclut un long article COQ dans lequel il traite de la poule commune. Mais celle-ci n'a pas plus droit à l'image qu'à un article particulier, à la différence des poules sauvages ou exotiques. Ici, cette honnête poule de Bresse, voisine de Tournus, au plumage blanc, noir et gris, s'honore simplement d'être bonne pondeuse.

Malgré le nombre des personnes rassemblées dans la salle, la maison n'est pas trop étriquée, mais à deux niveaux : au fond, à gauche, l'escalier de pierre à rampe de bois, que Diderot ne manque pas de signaler, conduit à l'étage. La porte de bois, dans un arc architectural, derrière les deux servantes, n'est pas mentionnée et l'on ne sait sur quoi elle ouvre : grange, étable, réserve ou autre pièce d'habitation ? La salle même, au sol recouvert d'un gros parquet, dépourvue de toute tapisserie murale, n'est décorée que d'une « vieille arquebuse ». Cette arme qui n'a probablement pas servi depuis longtemps était-elle utilisée pour la chasse ? Ce n'est pas très plausible : l'engin y aurait été peu efficace, et le droit de chasse, on le sait, est un privilège de la noblesse. De plus, le spécialiste de l'art militaire qu'est Le Blond présente dans l'*Encyclopédie* cette « curiosité » comme une ancienne arme de guerre : on n'en use plus, écrit-il, que dans les « fêtes de l'arquebuse » de certaines villes où elle est du reste souvent remplacée par un fusil (art. ARQUEBUSE²¹). La tradition de ces fêtes a parfois été ressuscitée de nos jours, comme au Puy-en-Velay, ou conservée par la toponymie : Dijon a son Jardin de l'Arquebuse. Il existait aussi, poursuit Le Blond, une « arquebuse à croc », particulièrement lourde, puisqu'il fallait deux hommes pour la porter ; elle servait à garnir les meurtrières des forteresses et des remparts. On peut douter, à l'image, que ce soit celle de Greuze, bien que Diderot dise cette dernière « accrochée à son croc ». Ici le mot croc paraît impropre, il ne doit pas désigner une

21. *Enc.*, I, 702b-703a.

partie de l'objet, mais son simple support ; l'arme est posée sur les deux équerres d'une étagère. Ne pourrait-on voir plutôt dans cette arme un fusil à baguette ? Diderot semble vouloir l'interpréter comme un souvenir de famille. En tout cas l'arquebuse est aussi ou plus vraisemblablement urbaine que rurale.

Des personnages vêtus selon leur « état », approuve Diderot. Mais cet état n'a rien d'évident. Des paysans ? Pourquoi pas, aussi bien, une famille d'honnêtes artisans ? Les mains au dos bruni par le grand air ne pourraient-elles appartenir à un ouvrier du bâtiment, par exemple à un couvreur, profession du père de Greuze ? Le hâle du jeune homme suffit-il à caractériser un travailleur de la terre ? Légère incertitude aussi pour la corpulente mère « qui a de la santé », porte son tablier de ménagère sur une jupe bleue et un casaquin rouge de gros tissu : une « bonne paysanne », à l'aise dans son vêtement taillé « large » et dont les mains sont plus brunes que celles du futur gendre ? C'est peut-être ce dernier détail qui a intrigué la « femme de beaucoup d'esprit » selon laquelle il s'agirait plutôt d'une dame de la Halle, « grosse marchande de fruits ou de poissons », tandis que l'héroïne de la scène, également parisienne, élégante dans son corsage et son tablier blancs à rayures verticales ton sur ton, sa coiffe de dentelle fixée par une mentonnière, serait une « jolie bouquetière ». Diderot soumet l'hypothèse à Grimm qui omet de lui répondre. Le doute subsiste donc : n'y aurait-il pas dans le tableau « deux natures », l'une campagnarde, l'autre citadine ?

Notre perplexité s'accroît si nous considérons le personnage qui, assis au premier plan, devant une petite table, à gauche du vieillard, rédige le contrat de mariage. Diderot lui trouve « l'air un peu matois et chicaneur comme il convient à un paysan ». Il ne l'appelle pas le *notaire*, mais le « *tabellion* ». C'est le mot qui vient également sous la plume des chroniqueurs de *L'Année littéraire* et de *L'Observateur littéraire*, et le terme n'est pas indifférent. Notre critique d'art semble bien placé pour en connaître l'acception exacte puisqu'il bénéficie, comme directeur de l'*Encyclopédie*, du savoir du juriste Boucher d'Argis. Dans l'article *TABELLION*, s.f. (*jurisprud*)²² ce dernier indique : « On confond quelquefois le terme de *tabellion* avec celui de *notaire*, surtout dans les campagnes, où les notaires des seigneurs sont communément appelés *tabellions*. Cependant ces termes *notaire* et *tabellion* pris par chacun dans leur véritable signification, ne sont point synonymes, et le terme de *tabellion* n'a point été introduit pour désigner des notaires d'un ordre inférieur aux notaires royaux qui résident dans les grandes villes ».

La question se complique quand on apprend qu'à sa publication, en 1765, au tome XV de l'*Encyclopédie*, l'article de Boucher d'Argis était en droit déjà périmé ! Car en février 1761 un édit royal avait ordonné la fusion des deux professions de tabellion et de notaire : délibérément ou non, Diderot utilise donc un terme virtuellement dépassé. Mais qu'en était-il dans la pratique quelques mois seulement après la promulgation du nouvel édit ? On doit douter que celui-ci ait immédiatement modifié les habitudes, d'autant que, pour l'essentiel, il ne faisait que reprendre et préciser une décision royale... de 1597²³.

À en croire cependant l'*Encyclopédie* il y aurait donc des tabellions à la campagne et des notaires à la ville : « dans les grandes villes », précise toutefois le dictionnaire, ce qui ne nous éclaire pas beaucoup plus. Pour l'auteur de l'article et ses contemporains, qu'est-ce qu'une ville, « une grande ville » ? Qu'est-ce, d'abord, qui distingue la ville du village ? Le nombre des habitants ? Le mode d'occupation de l'espace ? Le statut administratif ? Le pouvoir – administratif, économique, fiscal, judiciaire etc. – sur la campagne voisine ? L'*Encyclopédie* nous laisse sur notre faim, se bornant à définir le village par sa subordination économique, l'absence de marché (VILLAGE)²⁴ et la ville par le tracé de places et de rues entourées d'une enceinte (VILLE, s. f. – *Archit. civil.*)²⁵. Ni d'un côté ni de l'autre la démographie n'est prise en compte, mais gageons qu'au premier venu des 5 ou 600.000 Parisiens de l'époque, la mention des 3 ou 4.000 habitants de Tournus devait donner l'impression d'un village ! Et pourtant Tournus comptait plusieurs notaires royaux.

Sans doute serons-nous donc sages de renoncer à clarifier par un surcroît de recherches documentaires la localisation de la scène représentée dans *L'Accordée de village*. S'il est vrai qu'une œuvre d'art, interrogée avec quelques précautions, peut devenir un document sociologique, ce n'est certainement pas sa finalité première. Mieux vaut considérer sa logique interne, ou – pour reprendre un terme-phare de l'esthétique de Diderot – l'*idée* qui a présidé à sa création. Or l'idée, ici, n'est pas de représenter le réel, les mœurs du pays (d'où la vacuité de la question : quel pays ?), mais de transformer la réalité en l'idéalisant (des mœurs moins vraies, mais plus élégantes que celles d'un Téniers, remarque le critique) et par cette idéalisation d'attribuer à un tableau de genre une valeur d'enseignement moral. Or si la vie

23. Marcel Marion, *Dictionnaire des institutions de la France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, 1923, art. TABELLION.

24. *Enc.*, XIII, 276b.

25. *Enc.*, XIII, 277a ;

ordinaire, ainsi traitée, devient discrète idylle, où aurait-elle mieux sa place que dans un cadre bucolique ? Pas de bergères ici, soit, mais les charmants moutons et les prés fleuris ne sont très loin ni de la « jolie bouquetière » ni de l'inévitable « village ».

Quoi qu'il en soit exactement, le milieu social représenté est bien connu de Denis Diderot : c'est celui où il est né, le milieu de sa famille et de son père, le coutelier Didier Diderot. Denis sait le confort modeste, solide, sans rien de tape-à-l'œil, de cette classe laborieuse qui, à force de travail, accède à la petite bourgeoisie : ici la réserve de chandelles à côté de la lanterne et une douzaine de miches de pain alignées sur l'étagère, gage de sécurité alimentaire pour quelques jours (toutefois le texte du *Salon* n'en parle pas). Et surtout la porte ouverte d'une grande armoire montre sur trois rayons, en bas une bouteille – peut-être du vin blanc – à moitié pleine, un grand bassin de cuivre posé sur un tissu blanc, en haut deux plats d'étain, signes d'une certaine aisance ; la famille n'utilise pas seulement des ustensiles en terre comme la cassolette visible à droite.

Rares éléments de « luxe » en plus du joli tablier de la future mariée, les vêtements du groupe, aussi soignés qu'il convient à un jour de fête et à une cérémonie familiale. Seules exceptions, la mère et la sœur aînée. La « jalouse »²⁶ a une tenue négligée, « ignoble » – c'est-à-dire sans distinction – ; elle porte ses vêtements ordinaires à manches de couleur sans dentelle, comme les servantes. N'en serait-elle pas une elle aussi ? Grimm et la plupart des critiques ne le pensent pas : Diderot, lui, dit le pour et le contre, sans trancher nettement, et nous laisse sur cette nouvelle énigme.

Une chose en revanche lui paraît certaine : si « intéressante » que soit l'Accordée et si sensible qu'il puisse être lui-même au charme féminin, « c'est le père qui attache principalement les regards ». L'affirmation est quelque peu surprenante, surtout de la part d'un critique attentif à la composition des tableaux et qui vient précisément de détailler celle de *L'Accordée de village*. Car c'est le jeune couple, debout au milieu de la toile de Greuze et dominant, du sommet de la courbe, les autres personnages qui – par la tenue blanche, en pleine lumière, de la jeune fille et le long gilet rouge brique du jeune homme – semble placé pour attirer d'abord les yeux du public. Les parents, tous deux assis de part et d'autre des jeunes gens, sont visuellement plus discrets. Pourquoi privilégier le père ? À cause de son beau gilet blanc ivoire aux reflets satinés ?

26. Voir Jacques Chouillet, « Le regard jaloux de la sœur dans *L'Accordée de village* : réflexions sur le thème de la jalousie dans l'œuvre de Diderot », *Diderot et Greuze*, o. c., p. 67-75.

Surtout à cause de « l'instant » indiqué par le titre du livret et parce que la situation l'exige : la question de la dot est une affaire d'hommes ; le futur gendre a reçu à l'instant la dot en espèces, il tient dans la main la bourse que son futur beau-père vient de lui remettre. La superposition des mains du père et du gendre résume le sujet. C'est le père qui a autorité dans la famille. Un détail important de son attitude le confirme : bras et mains tendus, tel un orateur, il parle. Et il est seul, dans ce tableau expressif et muet, à desserrer les lèvres. Diderot ne manque pas de le noter : « Le père est le seul qui parle. Le reste écoute et se tait ».

On ne sait trop si en son privé, en tête-à-tête avec Anne-Toinette ou en présence d'Angélique, le Philosophe jouissait du même privilège ... La confiance qu'il fait à Grimm, de Langres, le 27 juillet 1759, du violent « orage domestique » essuyé au moment de son départ de Paris²⁷ n'incite pas à le croire. Toujours est-il que la remarque du *Salon de 1761* sur le silence de l'entourage du vieillard n'est pas insignifiante : ce détail contribue à rehausser la dignité d'un tableau de genre et à le rapprocher de la peinture d'histoire, comme le revendique ailleurs Diderot, le sublime excluant, selon lui, tout excès d'agitation, y compris verbale, toute cacophonie²⁸. Quant aux propos qu'il prête au vieillard et qu'il résume en quelques lignes, ne fait-il que les imaginer ? Non, car ces paroles imaginaires, qui s'imposent à l'attention respectueuse de tous les auditeurs, le critique les entend des yeux. « L'œil écoute », dira-t-on plus tard. Diderot n'est pas Claudel, mais il est d'une époque qui se passionne pour les spéculations sur l'origine du langage et la langue primitive de l'espèce humaine, de même que pour toutes observations sur le langage du corps, attitudes, gestes, mimiques, langue de la danse et de la pantomime. L'auteur de la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) s'amusait à y raconter comment dans sa jeunesse, spectateur assidu du Théâtre-Français, il intriguait ses voisins en se bouchant ostensiblement les oreilles pour mieux entendre : c'est que, sachant par cœur son Racine, il pouvait vérifier sur les lèvres et les visages des acteurs leur connaissance du texte et la fidélité de leur diction²⁹ !

Si « le reste se tait », le vieillard parle. Mais il n'a pas la solennité de l'orateur debout à la tribune ou à la barre. Il s'exprime « avec une effusion du cœur », le dos assez confortablement appuyé au dossier de son siège : « le fauteuil de la maison », précise Diderot, suggérant par

27. Corr., II, p. 183.

28. *Encyclopédie*, COMPOSITION, De la subordination des figures : « s'il y en a un qui parle, il faut que les autres écoutent ». DPV, VI, p. 479.

29. DPV, IV, p. 148.

l'article défini que ce fauteuil est unique, et sans doute le monopole du chef de famille. Or aucun des trois sièges représentés n'a de bras, signe distinctif du fauteuil selon la définition qu'en donne l'*Encyclopédie* en 1756 : « Chaise à bras avec un dossier » (FAUTEUIL)³⁰.

Ce sont donc tous les trois des chaises : chaises de tapissier pour le père et le tabellion, chaise ordinaire de bois pour la mère.

Comment Diderot peut-il s'y tromper ? Ou plutôt, pourquoi se trompe-t-il ? L'approximation suggère une question impertinente : a-t-il vraiment lu son *Dictionnaire raisonné* ? Accordons-lui cependant le crédit que mérite son immense labeur : on ne peut se souvenir de tout, et cinq ans après avoir publié le tome VI de l'*Encyclopédie*, alors qu'il prépare clandestinement la relance de l'entreprise interdite, Diderot a d'autres préoccupations que de se souvenir d'un article de quelques lignes. Lui qui reproche ici au peintre une certaine monotonie de ses têtes de vieillard, sans s'aviser de ce qu'elle incite à lire plusieurs tableaux comme autant d'épisodes d'un même roman familial, ne prête attention ni aux constantes ni aux variantes du mobilier : une chaise déjà dans *La lecture de la Bible* comme dans *L'Accordée*, mais un fauteuil, semble-t-il, dans *La Piété filiale* (1761 et 1763), comme il l'écrit alors³¹; et à coup sûr un vrai fauteuil, pourvu de bras, dans *Le Gâteau des rois* (1774). On dirait que dans l'intervalle d'une douzaine d'années qui a séparé ce dernier tableau des précédents, Greuze, devenu vrai parisien, s'est décidément mis à la page. Aurait-il découvert, lui, l'article FAUTEUIL de l'*Encyclopédie* ? On y lit en effet, après la définition déjà mentionnée : « Les simples chaises sont beaucoup moins d'usage dans les appartements que les fauteuils ».

De la petite erreur d'un critique minutieux qui du reste se corrige dans la suite du texte en parlant de *chaise*, on peut donner au moins deux explications. La première, banale, voudrait qu'il aperçoive dans le tableau une pièce de mobilier qui en est absente, mais qu'il a peut-être vue dans une œuvre voisine et à laquelle il est lui-même habitué : n'est-il pas fréquent que l'on voie, non pas exactement ce que l'on a sous les yeux, mais ce que l'on en sait, ou croit en savoir ? Mais dans l'hypothèse où le Philosophe, un peu distrait, privilégierait ce qu'il a dans la tête, au détriment de ce que ses yeux devraient lui apprendre, nous pouvons essayer de pousser, dans la même direction, un peu plus loin.

Le fauteuil présumé du père de notre *Accordée* a son pendant dans une autre œuvre de Diderot, postérieure de dix ans au *Salon de*

30. *Enc.* VI, 439a.

31. DPV, XIII, p. 394.

1761, l'*Entretien d'un père avec ses enfants, ou du danger de se mettre au dessus des lois*. A l'occasion d'un voyage aux eaux de Bourbonne en compagnie de deux amies, en 1770, Diderot vient de faire un bref séjour à Langres où il n'était pas revenu depuis la mort de son père, en 1759. Un monde de souvenirs, d'émotions, de nostalgie, de regrets, voire de remords, l'a alors envahi, lui inspirant le préambule de l'*Entretien* : « Son image sera toujours présente à ma mémoire ; il me semble que je le vois dans son fauteuil à bras, avec son maintien tranquille et son visage serein. Il me semble que je l'entends encore »³². À Langres aussi le père parlait, et si son petit public ne se privait pas d'intervenir, tout le monde l'écoutait avec respect et attention. N'est-ce pas cette image forte, gravée dans sa mémoire visuelle et sa sensibilité, que Diderot substitue spontanément au tableau de Greuze, au point de *voir* au « fauteuil » du vieillard des bras qui n'existent pas ?

Les mêmes souvenirs, mêlés à des réflexions sur sa propre personne et sur sa vie, expliquent la présence obsédante du thème de la paternité dans l'œuvre d'un quinquagénaire. Quand Diderot visite le Salon, moins de trente mois après la mort de son père, il n'a certainement pas oublié ce qu'il écrivait à Grimm le 9 juin 1759, sous le coup de la nouvelle : « Je n'aurai vu mourir ni mon père, ni ma mère. Je ne vous cacherai point que je regarde cette malédiction comme celle du ciel »³³. Là le « fils ingrat », coupable d'avoir désobéi à un père qu'il a ensuite trop longtemps négligé, devient le fils maudit, et le demi-aveu de culpabilité fait à son ami éclairer de façon dramatique sa production littéraire du moment : *Le Père de famille*, publié en 1758 avec l'*Essai sur la poésie dramatique*, est donné par les Comédiens-Français, avec un succès honorable, en février 1761. Nous en retiendrons tout particulièrement deux répliques du cinquième acte. La première (scène 9) exprime le désarroi du père, désarroi accentué par les réactions malveillantes de son beau-frère, le commandeur :

J'aurai eu des enfants. J'aurai vécu malheureux, et mourrai seul !
Que m'aura-t-il servi d'avoir été père ?

Et quand, par la médiation de Germeuil, la tension se relâche, que l'horizon familial s'éclaircit, la pièce se termine sur un cri où le soulagement le dispute au souvenir encore à vif de la souffrance à peine passée :

Oh qu'il est cruel ... qu'il est doux d'être père !

32. DPV, IV, p. 148. A la dernière visite de Diderot à son père en 1754, celui-ci avait soixante-neuf ans. Le critique en prête soixante au vieillard de Greuze.

33. Corr., II, p. 157.

Ce thème de la douleur paternelle, de la difficulté à vivre sereinement sa paternité, se retrouve en 1770/1771 dans une « petite tragédie en prose et en un acte », *Le Père malheureux*, qui dédouble curieusement la figure du père : celui qui n'est pas autrement désigné a autrefois séduit et épousé, contre la volonté de son propre père, une jeune fille dont il a eu deux enfants. Chassé du domicile paternel, privé de toutes ressources, il vit avec les siens, dans le plus complet dénuement, à la lisière d'une forêt. Son seul soutien, le vieux Simon, aussi pauvre que lui, mais qui ne supporte pas que ses voisins souffrent de la faim, arrache la bourse d'un cavalier de passage. De retour, le cavalier est pris de pitié quand, reconnaissant son agresseur, il apprend les motifs de l'agression ; ému, il pardonne, et que découvre-t-il ? Que le malheureux père est son propre fils, abandonné par lui à la misère... La « tragédie » se termine dans l'émotion de la réconciliation. Pour sa part le lecteur, satisfait de savoir résolu l'éternel conflit de génération, s'interroge néanmoins sur l'identité du héros de la pièce : le « père malheureux » est-il le fils ingrat, qui a désobéi à son père, ou bien le grand-père si longtemps impitoyable ? Vaine question toutefois puisque le dénouement la rend sans objet, lorsque des deux côtés la nature, enfin, se décide à parler !

Reste une interrogation plus hasardeuse, mais inévitable, sur la portée autobiographique de la pièce : Denis Diderot y figure-t-il comme le « mauvais fils » d'un père sacralisé, ou comme un homme menacé d'un destin de « père malheureux » ? Son insistance sur le visage « serein » du vieillard, aussi bien dans l'*Entretien* de 1771 qu'à propos du tableau de Greuze dix ans plus tôt, suggère ce qu'a pour lui de frappant et d'enviable ce visage paisible d'un homme qui sait sa fin proche : le visage d'un vieil homme entouré des siens et qui ne risque pas de mourir dans la solitude. Expression d'une sérénité analogue, malgré la jalousie impuissante de la sœur aînée, le tableau *L'Accordée de village*, ou plutôt *Un mariage, et l'instant où le père de l'accordée délivre à son gendre la dot de sa fille*³⁴, répond en Diderot à un rêve d'harmonie familiale très éloigné de la réalité de sa vie adulte. S'il a conscience de n'avoir pas été un fils exemplaire, non plus peut-être qu'un mari modèle (encore que les normes conjugales de son temps et des milieux qu'il fréquente ne soient pas des plus rigoristes ...), du moins s'efforce-t-il d'exercer avec sérieux ses responsabilités paternelles. Il veut veiller lui-même à l'éducation de sa fille, il est fier de celle-ci et lui est tendrement attaché. En 1761 Angélique n'est encore

34. Il faut bien lire : *Un mariage, et*, non *Un mariage ou*, comme dans la transcription de l'édition Adhémar et Sezneq (1957, p. 99) qui reproduit pourtant le livret ; dans celui-ci le *et* est figuré par une éperluette.

qu'une fillette de huit ans, mais le temps fuit vite, Diderot le sait et il sait aussi qu'il lui faudra bientôt la doter, lui trouver un bon parti, lui assurer ainsi sécurité et bonheur. Comment ne penserait-il pas à cet avenir ? Comment pourrait-il éviter de penser du même coup au jour fatal où Angélique le quittera ? Ce ne sera qu'en septembre 1772, mais sans savoir comment l'événement se produira, il n'ignore pas qui en sera la victime : il aura fait son devoir, choisi son gendre, mais après s'être assuré qu'un sentiment réciproque s'était éveillé entre Angélique et le jeune Caroillon (un Langrois !) ; il aura veillé aux conditions matérielles de leur union, pourvu bien sûr, lui aussi, à la dot de sa fille, mobilisé en faveur du nouveau couple son énergie, ses relations, son amour, obtenu même la promesse que le jeune ménage viendra habiter dans son quartier, à deux pas de chez lui. Qu'importe ? S'il ne peut évidemment prévoir le détail de son avenir, il sait la cruelle séparation déjà inscrite dans « le grand rouleau », de même que l'insupportable solitude qui lui arrachera en septembre 1772, à l'adresse de Grimm, ces gémissements ; « Mon ami, je suis seul ; je suis désolé d'être seul, et je ne sens que cela »³⁵ et dix jours plus tard, pour M^{me} Caroillon, cette plainte : « Je suis seul ; je cherche mon enfant à toutes les heures du jour, et je ne le trouve plus »³⁶. Solitaire, le sociable Denis Diderot ! Et peut-être se souvient-il, quand la solitude l'accable ou qu'il en pressent la menace, de la maxime du *Fils naturel* qui avait fini de le brouiller avec un ombrageux ermite, « Il n'y a que le méchant qui soit seul »³⁷.

Vers 1760, alors que la cinquantaine approche pour lui, Diderot se demande peut-être aussi ce qu'il a fait de sa vie. Il avait choisi de vivre de sa plume : pari tenu, et, en contre partie des soucis qu'elle lui a valus et dont il n'est pas encore délivré, l'*Encyclopédie* lui a apporté considération et réputation. Mais lui qui attache tant de prix au jugement de la postérité, que va-t-il laisser après lui de vraiment personnel ? C'est en 1760 ou 1761 qu'il entreprend la rédaction du *Neveu de Rameau*, œuvre hybride, inclassable, qui tient à la fois du dialogue philosophique, du conte, du théâtre, et dont le héros est un raté. Et le Neveu, lui aussi, a une fille !³⁸

Tous ces éléments autobiographiques pourraient fournir la matière d'un roman. Il se peut même que des lecteurs sérieux de cette étude

35. Corr., XII, p. 127

36. *Ibid.*, p. 136.

37. *Le Fils naturel*, Acte IV scène 3.

38. Wilson, chapitre 32, p. 346 *sq.* Même analyse déjà en 1950 dans l'introduction de Jean Fabre à son édition du *Neveu de Rameau* (Genève, Droz et Paris, Minard), p. LXVI-LXXI.

fassent grief à ses auteurs de s'être trop laissés aller à la tentation ... Encore une mystification de ce diable de Diderot ? N'oublions pas, du moins, que celui-ci est d'abord un Philosophe. C'est donc du côté de la philosophie militante qu'il nous faut maintenant explorer le thème du père de famille.

Quelques références littéraires aident à situer la question. Et puisque l'auteur du *Père de famille* a écrit pour la scène, nous nous bornerons au théâtre. Or, traditionnellement, les pères n'y font pas très bonne figure. Chez Molière ils incarnent une autorité despotique : redoutable pour leur maisonnée, elle serait haïssable si elle n'était ou ne devenait souvent ridicule : affaiblie par la bêtise ou quelque travers sur lesquels joue la ruse d'un valet ou la malice d'une servante. Ceux-là soutiennent les jeunes gens, contrariés dans leurs inclinations mais qui, grâce à eux, triomphent finalement des barbons. Cependant l'image de ceux-ci commence à changer au théâtre dès le début du XVIII^e siècle, par exemple chez Marivaux. La première comédie de celui-ci, publiée en 1712, s'intitule *Le Père prudent et équitable*. Le lecteur moderne, il est vrai, se demande en quoi Démocrite mérite particulièrement ce double éloge. La pièce s'ouvre sur un sec rappel de son autorité : « Je veux être obéi ». Elle se termine sur l'annonce du mariage auquel il s'opposait catégoriquement. Mais s'il accède finalement à la prière de Toinette en se montrant « sensible » à l'amour de sa fille, Philine, et de Cléandre, n'est-ce pas parce que le stratagème de Crispin et de la servante a disqualifié les autres prétendants ? Et surtout grâce au hasard heureux qui vient de faire gagner au jeune homme un procès dont l'issue l'enrichit ? De la *prudence*, soit, encore que le père ait été dupé. De l'*équité* ? On la cherche. Il y en a certainement davantage, et davantage de sensibilité aussi, dans la bonhomie malicieuse avec laquelle le Monsieur Orgon du *Jeu* se prête au déguisement de sa fille, alors que celle-ci lui dit craindre d'*abuser* de ses *bontés* : « Eh bien, abuse », l'encourage-t-il, « Va, dans ce monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez »³⁹.

Tandis que dans la littérature, et bien avant l'invention de la comédie sérieuse, l'image du père tend à devenir positive et à solliciter la sympathie du public, le père devient une figure clé du débat d'idées. Sacralisé par la tradition chrétienne, le voici enrôlé par les Philosophes. Dans plusieurs articles de l'*Encyclopédie* – FAMILLE, *Droit nat.*, PÈRE, *Droit naturel*, POUVOIR PATERNEL⁴⁰, *Droit nat. et civil* – Jaucourt, comme il le fait souvent, cite ou paraphrase Montesquieu. Contraire-

39. *Le Jeu de l'amour et du hasard*, I, 2.

40. *Enc.* FAMILLE : VI, 390b – 391a. PERE : *ibid.* XIII, 358b – 359b. POUVOIR PATERNEL : *ibid.* 255b – 256b.

ment à ce qu'ont prétendu certains auteurs – entendons Domat, Filmer et surtout Bossuet – le pouvoir du père sur sa famille, explique-t-il, n'est pas l'origine du pouvoir monarchique⁴¹, mais il ne fonde pas moins « la relation la plus étroite qu'il y ait dans la nature » (PÈRE). Cette relation implique pour le père des droits, mais aussi des devoirs : nourrir et éduquer ses enfants – obligation qui est à l'origine du mariage, mais qui n'implique ni pour les enfants le droit d'hériter (les règles de l'héritage sont du domaine de la loi civile⁴²) ni pour le père celui de forcer leur vocations, alors que son consentement au mariage des enfants est légitimement requis⁴³ ; encore l'Angleterre où la liberté du mariage est établie devrait-elle s'inquiéter des formalités décourageantes dont une loi de 1753 vient d'en charger l'exercice (MARIAGE, *Droit naturel*)⁴⁴. Car si le mariage vise au « bonheur commun » des époux, il est « établi pour la multiplication du genre humain » (*ibid.*). Par lui se crée la famille qui, elle-même « sert de fondement à la société nationale » (FAMILLE, *Droit nat*).

Jaucourt peut donc logiquement observer que le pouvoir paternel est « plutôt un devoir qu'un pouvoir » (art. cité). Et c'est ainsi – quasi sanctifié – que les contemporains de Diderot sont appelés à le voir. En 1748, l'année de *L'Esprit des lois* et dix ans avant *Le Père de famille*, un auteur bien connu de Diderot depuis leur jeunesse commune, l'un des premiers collaborateurs de l'*Encyclopédie*, un philosophe qui, bien que d'opinions plus modérées, sentait lui aussi le soufre, François-Vincent Toussaint, écrivait dans son livre *Les Mœurs* :

Cette prévention qu'on ne saurait aimer Dieu, sans contrarier tous les instincts de la nature, même les plus innocents, est si généralement répandue qu'on ne s'avise pas de vanter la sainteté d'un homme qui fait tous les jours ses quatre repas, qui mange indifféremment chair ou poisson, qui porte des habits propres et couche sur le duvet, qui aime tendrement son épouse, et prend plaisir à l'en assurer ; quelques vertus qu'il ait d'ailleurs, quelques bonnes actions qu'il ait faites.

On canonise à Rome des papes, des anachorètes, des fondateurs d'Ordres et des squelettes anonymes, quand on ne trouve rien de mieux, mais on n'y canonise guère des pères de famille vertueux, s'ils n'ont été rois, ou du moins ancêtres de rois⁴⁵.

41. Emprunt à *De l'Esprit des lois*, (EL, I, 3.)

42. EL, XXVI, 6.

43. EL, XXIII, 7 et 8.

44. Enc., X, 104a-106b.

45. *Les Mœurs*, 1748, Première partie, chapitre I, p. 44.

Cette apologie d'un confort bourgeois érigé en vertu peut faire sourire de nos jours. Et certes, elle ne suffit pas à transformer le père de famille en cet aventurier des temps modernes dont parlera Péguy⁴⁶. Mais elle est proche, en esprit comme dans le temps, de l'héroïsation épique du défricheur Edme Rétif, héroïsation à laquelle procédera en 1770 l'auteur de la *Vie de mon père*. Et c'est elle qui donne le ton du traité de morale naturelle dont la publication force Toussaint à s'exiler à Bruxelles, puis à Berlin, auprès de l'accueillant Frédéric II. Devenue discrètement subversive, l'image du père de famille est en effet porteuse des valeurs toutes profanes et sociales qui sont celles des Lumières et que l'on retrouve, avec Diderot, dans l'œuvre de Greuze : utilité sociale, vitalité démographique (le grand thème philosophique de la « population »), éducation domestique, aisance acquise par le travail, frugalité heureuse – aussi éloignée du luxe de la haute société que de la misère du plus grand nombre ou de l'ascétisme prêché par les dévots – joies simples de l'intimité familiale sous l'autorité douce et ferme du Père.

La scène finale du *Père de famille* réunit toute la « maison » de M. d'Orbesson. Salut rituel à la salle, sous les applaudissements – espérés – des spectateurs, bien sûr, mais surtout illustration du vœu collectif de bonheur et d'harmonie qu'expriment ces simples mots du père : « Soyons tous heureux ». Le grognon commandeur vient de partir, fâché, emportant avec lui sa mauvaise humeur. Au dénouement la comédie sérieuse tourne à l'idylle. Le trouble-fête a disparu : place à la joie, au bonheur. Et comme celui-ci, on le sait, n'a pas d'histoire, aucun incident nouveau n'est à redouter, aucun rebondissement, aucun coup de théâtre. Nous sommes dans le droit fil des *Entretiens sur Le Fils naturel* où Dorval expliquait préférer le tableau au coup de théâtre :

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 la toile, est un tableau⁴⁷.

« Un peintre » : pourquoi pas Greuze ? Un *tableau* : pourquoi pas notre *Accordée de village* ? Ne soupçonnons pas Diderot de jouer sur le mot, de confondre art dramatique et arts plastiques. Mais parmi les chemins variés qui l'ont conduit à la critique d'art, interrogations philosophiques, morales et politiques, réflexion esthétique, création

46. « Il n'y a qu'un aventurier au monde, et cela se voit très exactement dans le monde moderne : c'est le père de famille. », Charles Péguy, *Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle* (1931), *Œuvres en prose complètes*, III, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 656.

47. *Dorval et moi, Premier entretien*, DPV, X, p. 92.

littéraire, curiosité technicienne et attention au « faire » des artistes, l'une des voies a bien été celle du théâtre. La passion du théâtre est certainement l'un des liens les plus forts qui attachent le Philosophe à une toile qu'il se refuse à désigner autrement que par son titre originel, sauf à utiliser plus tard, dans les *Essais sur la peinture*, le terme impropre, mais concis, de « Fiançailles »⁴⁸. Comme nous l'avons vu, ces liens sont multiples, des plus intellectuels aux plus intimes. On doit d'autant plus admirer la précision et la justesse de son commentaire. Ce tableau qui s'est tant fait attendre du public, il l'a vu dans la cohue de visiteurs impatients : il le restitue de mémoire, sans doute avec l'aide de quelques notes, mais avec une mémoire visuelle dont la sûreté égale l'acuité de son regard. Méthodiquement, il passe en revue, de droite à gauche, les figures rassemblées, signalant de petits détails amusants, émouvants, toujours pleins de sens ; et jamais il n'évoque un élément de la scène représentée qu'en fonction de l'ordonnance générale. Certes, il ne dit pas tout : rien, par exemple, sur certains effets de couleur ou de clair – obscur, discrets, il est vrai, mais non négligeables. C'est que la couleur, à son avis, n'est pas le fort de Greuze, aussi inférieur à cet égard à Chardin qu'à Téniers, et dont lui-même venait de déplorer dans le *Salon de 1759* les tons blanchâtres⁴⁹. S'il ne dit pas tout, il ajoute en revanche au tableau ce qu'il a cru y voir et qui n'y est pas : tels les bras qui auraient fait du siège paternel un véritable fauteuil ... Le Philosophe se reconnaît dans le contenu idéologique de cette « peinture morale » (ce qui ne veut pas dire platement didactique) : utilité sociale, laïcisation de la société, promotion morale et sociale du travail productif, de la vie simple, du bonheur laborieux ... et finalement, nous venons de le voir, d'un tableau de genre mis au rang de la peinture d'histoire. Simultanément, la sensibilité de l'homme est profondément touchée d'un monde de souvenirs, d'aspirations, de regrets. *L'Accordée de village* est une idylle familiale, une idylle sur laquelle pèse pourtant une sourde menace, le regard jaloux de la sœur aînée. Menace pour la sérénité, légère inquiétude ? Avec Diderot rien n'est jamais simple ; pour une pensée en perpétuel mouvement rien n'est jamais sûr : « Je ne prononce pas, j'interroge »⁵⁰. Contraints par la faiblesse de nos lumières à respecter le secret du « grand rouleau », nous nous garderons de prétendre nous prononcer à la place de Diderot. Un mot seulement : qui eût cru qu'une scène au premier coup d'œil si anodine, si transparente, remuerait en lui tant de choses ?

Antoinette et Jean EHRARD

48. « Les Fiançailles de Greuze sont un vrai tableau d'histoire » : DPV, XIV, p. 399.

49. DPV, XIII, p. 80.

50. *Réfutation d'Helvetius*, DPV, XXIV, p. 652.