Le conte des habitants du Gros-Caillou et les réflexions de Diderot sur le développement des beaux-arts dans le *Salon de 1767*

Jean-Pierre Schandeler

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/82>

DOI : 10.4000/rde.82

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2002

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Jean-Pierre Schandeler, « Le conte des habitants du Gros-Caillou et les réflexions de Diderot sur le développement des beaux-arts dans le *Salon de 1767* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 33 | 2002, document 6, mis en ligne le 04 mars 2011, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/82> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.82>

Propriété intellectuelle

Jean-Pierre SCHANDELER

Le conte des habitants du Gros-Cailrou et les réflexions de Diderot sur le développement des beaux-arts dans le *Salon de 1767*

Les réflexions de Diderot sur les conditions du développement des beaux-arts occupent une place si restreinte dans le *Salon de 1767*, qu'on serait tenté de les considérer comme secondaires ou comme de simples pauses tactiques destinées à rompre la monotonie d'un compte rendu, toujours menaçante pour l'intérêt du lecteur : « Je m'ennuie de faire et vous apparemment de lire des descriptions de tableaux. Par pitié pour vous et pour moi, écoutez un conte »¹. Le hasard seul et l'inspiration vagabonde de l'écrivain semblent les avoir disposées au fil de la visite du Salon. Ainsi, rencontre-t-on tour à tour une critique des « hommes opulents » et des amateurs peu éclairés qui exploitent le savoir-faire et le génie des artistes ; une historiette sur les parents peu fortunés qui répugnent à laisser leurs enfants embrasser la carrière des beaux-arts ; des considérations sur le modèle idéal du beau qui s'achèvent en d'autres considérations sur les conditions de la naissance de l'art ; un dialogue qui donne lieu à une définition du luxe ; une confrontation entre la logique du goût et celle de la raison ; un conte enfin, celui des habitants du Gros-Cailrou. Cet ensemble hétérogène, offrant des réflexions morcelées et dispersées, éloignées par plusieurs dizaines de pages, réintroduites parfois de manière inattendue, ne permet guère de les appréhender sous une unité de pensée, elle-même rendue hypothétique par les divers modes d'écriture convoqués, exposé,

1. *Salon*, p. 307. Toutes les références aux *Salons* ainsi qu'à la *Satire contre le luxe à la manière de Perse*, renvoient à l'édition Hermann, collection Savoir, éd. E.-M. Bukdahl et A. Lorenceau, Paris, 1984 et 1995. La référence au *Salon*, sans précision de date, renvoie à celui de 1767. Tous les autres textes de Diderot sont cités dans l'édition de L. Versini des *Œuvres de Diderot*. Nous exprimons nos remerciements à Georges Dulac pour ses conseils et ses suggestions.

dialogues, historiettes, conte. L'illusion, propre au roman ou au théâtre, est également sollicitée avec cette promenade fictive en compagnie d'un abbé précepteur, au cours de laquelle Diderot décrit les délicieux paysages parcourus, pour avouer, après de longues pages enchanteresses, que son imagination s'était laissée emporter par le *Clair de lune* de Vernet².

Une lecture plus attentive dément les impressions premières et permet de dégager des lignes de force. Les « pauses » signalent toujours des développements d'importance et préparent une réflexion sur laquelle il faut attirer une attention toute particulière. Tous les passages développés qui concernent les conditions de l'essor des beaux-arts sont signalés comme des digressions. Ils sont donc des effets de rupture à l'intérieur d'un Salon lui-même visité sans un ordre préétabli. Ainsi le texte est-il émaillé de termes qui marquent ces ruptures (« après cette excursion »³), ou d'expressions, voire de phrases qui les introduisent : « Est-ce que vous n'êtes pas las de tourner autour de cet immense Salon ? pour moi, les jambes me rentrent dans le corps ; passons sous la galerie d'Apollon, où il n'y a personne ; nous nous reposerons tout à notre aise [...]. »⁴ Sous la galerie d'Apollon, « je vous confierai quelques idées qui me sont venues sur une question assez importante » ; et Grimm d'interroger sous forme redondante : « Et quelle est cette importante question ? »⁵ Il s'agit de l'influence du luxe sur les beaux-arts. Diderot veut-il évoquer la décadence de l'art ? « A cette considération, la plus importante, il s'en joint une autre qui n'est pas à négliger. »⁶ S'agit-il d'aborder l'imitation de la belle nature et de montrer les liens entre cette question et celle de la civilisation ? « Puisque le propos en est jeté, il faut que je le suive. »⁷ Naturellement, ces pauses, au cours desquelles l'auteur livre ses pensées, incitent au ton confidentiel souvent adopté : « Il faut que je m'en explique et que je me soulage, puisque j'en ai l'occasion »⁸ ; « je vous confierai quelques idées »⁹ ; « permettez [...] que je dise ici du fond de mon cœur [...]. »¹⁰ Les dialogues accentuent cet effet de confidentialité en même temps qu'ils

2. *Salon*, pp. 174 à 224. Diderot écrit : « [...] j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent : que je m'étais supposé devant la nature, et l'illusion était bien facile ; et tout à coup je me suis retrouvé dans la campagne, au Salon [...]. Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art ; ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler. » pp. 223-224. Sur cette promenade voir la « Promenade Vernet », texte établi par A.-M. Chouillet, commentaire par J. Chouillet, RDE 2, avril 1987, pp.123-163.

3. *Salon*, p. 76.

4. *Salon*, p. 164.

5. *Salon*, p. 165.

6. *Salon*, p. 58.

7. *Salon*, p. 62.

8. *Salon*, p. 60.

9. *Salon*, p. 165.

10. *Salon*, p. 166.

créent un lien formel entre de nombreux passages. Grimm est présent tantôt comme destinataire de *l'Adresse*, tantôt comme interlocuteur de Diderot, ou encore comme interlocuteur d'un personnage tiers : « Demandez à un père dont le fils donne dans l'un ou l'autre de ces travers, que fait votre fils ? ce qu'il fait ? il est perdu ; il dessine ; il fait des vers. »¹¹ Le système énonciatif favorise la confidence et la confidence conduit à la complicité, inscrite dans le titre de *l'Adresse*, « à mon ami M. Grimm », dans la visite à deux du Salon, puis par un effet de symbiose — qu'elle soit consentie ou non par Grimm ! — au cours d'un dialogue où les répliques de chacun des personnages finissent par se compléter l'une l'autre pour créer un seul et même discours à deux voix imbriquées :

« Diderot. [...] Maudit soit à jamais le premier qui rendit les charges vénales.

Grimm. Et celui qui éleva le premier l'industrie sur les ruines de l'agriculture.

Diderot. Amen.

[...]

Grimm. Et honni soit le ministre qui s'aviserait au centre d'un sol immense et fécond de créer des lois somptuaires ; d'anéantir le luxe subsistant, au lieu d'en susciter un autre des entrailles de la terre.

Diderot. Et d'arrêter aux barrières les productions des arts, au lieu d'engendrer les artistes. Ce n'est pas moi qui ai marché, c'est vous qui m'avez conduit. »¹²

La confidentialité des propos, comme les invites au repos ou au divertissement, sont les marques d'une stratégie de séduction destinée à conduire le lecteur jusqu'au terme de la visite, en l'éclairant. Il va de soi que Grimm incarne la figure de ce lecteur pris au piège des questions-réponses, dans des dialogues socratiques où le maître, raffinement ou malice, feint de courir après son élève.

La réflexion de Diderot se répartit entre *l'Adresse à Grimm* et le texte proprement dit du *Salon*. *L'Adresse* joue comme une ouverture d'opéra car presque tous les thèmes y sont annoncés : le luxe, la police, la barbarie, la liberté de l'artiste... Ils seront repris dans la suite du texte, avec des variations. Ainsi, à titre d'exemple, le propos est d'abord centré sur des figures individuelles, celles de l'homme opulent, de l'amateur, de l'artiste ; et ce n'est qu'à la fin du passage sur les hommes opulents qu'est désigné, avec une certaine discrétion, le « luxe qui dégrade les grands talents ». ¹³ Il faut attendre alors une centaine de pages pour lire une longue digression sur

11. *Salon*, p. 62.

12. *Salon*, pp. 166-169.

13. *Salon*, p. 62.

les deux sortes de luxe, dont une phrase fait écho à *l'Adresse* en évoquant « les caprices d'une poignée d'hommes riches »¹⁴. Ainsi l'approche figurée de *l'Adresse* se conceptualise-t-elle au fil du texte, ce qui a pour effet de polir la rugosité apparente de la structure du *Salon* et de laisser apparaître un effort de composition qui ne se livre pas dans l'immédiat. Dans une étude minutieuse du manuscrit, D. Kahn et A. Lorenceau confirment cette approche en relevant « l'aspect fragmentaire de la composition » de ce *Salon* mais en jugeant également le « délicat travail de précision au service d'une plume rien moins que négligente. »¹⁵

L'élément le plus « fédérateur » de ces réflexions éparses est sans conteste une pause prétendument récréative, au cours de laquelle Diderot propose un conte, celui des habitants du Gros-Caillou. Ce conte, qui évoque la division sociale du travail et l'organisation harmonieuse de la société, est le point de convergence de toutes les réflexions sur les conditions du développement des beaux-arts. Il transcrit et organise sous une forme narrative cohérente l'ensemble disparate des passages antérieurs et joue comme un principe organisateur de la pensée de Diderot. Il met en scène une peuplade d'agriculteurs périodiquement attaquée et pillée par des brigands. Des villageois voisins se proposent d'assurer leur défense et constituent ainsi la classe des soldats aux côtés de celle des citoyens. Une « horde d'oisifs » propose alors aux agriculteurs de les soulager de la peine de leurs travaux en dansant et jouant de la flûte. La classe des « gens de lettres » se constitue, qui délasse et amuse les agriculteurs, les instruit en chantant les lois, l'amour de la patrie, et en célébrant les vertus.

Le schéma narratif de ce conte est repris dans la *Correspondance littéraire* du 15 novembre 1772, dans un morceau intitulé « Qu'il faut commencer par le commencement », qui est le seizième des « Fragments politiques échappés du portefeuille d'un philosophe » ; il est repris en 1774, avec des aménagements, dans la seconde édition de *l'Histoire des deux Indes*¹⁶. Dans le *Salon*, le passage répond aux caractéristiques générales du récit : formule inaugurale (« il y avait autrefois deux peuples »), situation spatiale (« à l'endroit où la Seine sépare les Invalides, des villages de

14. *Salon*, p. 168.

15. D. Kahn et A. Lorenceau, « Le Manuscrit autographe du *Salon de 1767* », *Studi Settecenteschi*, Études recueillies par G. Dulac, 14, 1994, pp. 267-288, cit. pp. 274 et 285.

16. Ces pages sont destinées à *l'Histoire des deux Indes*, mais il faut distinguer la rédaction primitive de Diderot, son aménagement pour la publication dans la *Correspondance littéraire*, la publication dans l'édition de 1772 de *l'Histoire des deux Indes*, la reprise de ces passages dans l'édition de 1780, et dans les recueils composés par les héritiers de Diderot. Voir G. Goggi, « Les « Fragments politiques » de 1772 », *SVEC*, 254, 1988, pp. 427-462 ; « Civilisation et expérience de référence : à propos de la genèse du fragment politique Sur la Russie », *Studi Settecenteschi*, Études recueillies par G. Dulac, 14, 1994, pp. 329-398 ; édition des *Mélanges et morceaux divers — Contributions à l'Histoire des deux Indes*, Sienne, 1977.

Chaillot et de Passi »¹⁷), temps verbaux, progression dramatisée. Autant d'éléments qui disparaissent dans *l'Histoire des deux Indes* où Diderot confère à l'épisode un tour plus abstrait en substituant à la fable des agriculteurs de Chaillot, l'histoire de l'humanité :

« Étudiez les progrès de la société, et vous verrez des pasteurs ou des agriculteurs dépouillés par des brigands ; ces agriculteurs opposer à ces brigands une portion d'entre eux, et voilà les soldats. Tandis que les uns récoltent, et que les autres font sentinelle, une poignée d'autres citoyens dit au laboureur et au soldat : Vous faites un métier laborieux et pénible. Si vous vouliez, vous, soldats, nous défendre ; vous, agriculteurs, nous nourrir, nous vous déroberions une partie de votre fatigue par nos danses et nos chansons : voilà le troubadour et l'homme de lettres. »¹⁸

Que ce soit dans l'une ou l'autre version, et plus généralement dans l'ensemble du *Salon*, on trouve une série de thèmes qui délimitent un champ problématique récurrent, à la fois dans l'œuvre de Diderot et dans le débat général qui s'élève et se poursuit dans son entourage : l'enrichissement général de la société, le développement de l'agriculture impliquant des changements dans la condition des paysans, la formation d'un tiers-état, la liberté civile, le développement des beaux-arts et des sciences. Ces questions se situent dans le prolongement de l'expérience encyclopédique, d'une réflexion sur les colonies, sur le développement des richesses et sur le rôle de l'État¹⁹. Elles constituent aussi les termes d'un débat naissant sur l'idée de civilisation, récemment forgée²⁰, dont l'horizon culturel prend place entre la naissance de nouvelles formes de rationalité, ce qu'il est convenu d'appeler « les temps modernes », et l'apparition de philosophies de l'histoire ou de philosophies de l'évolution qui accompagnent l'émergence des sociétés industrielles. Dans les années 1760, la « civilisation » ne représente pas un processus global, universel, mettant en œuvre des séries de causalités. Il est plutôt conçu comme des processus qui s'appuient sur des temporalités propres à chaque pays. La « civilisation » se décline, se

17. *Salon*, p. 307.

18. *Histoire des deux Indes*, VER. III, p. 610.

19. Voir G. Dulac, « Diderot et la « civilisation » de la Russie », *Colloque international Diderot*, Actes recueillis par A.-M. Chouillet, Paris, Aux Amateurs des livres, 1985, pp. 161-171, et « Le Discours politique de Pétersbourg », RDE 1, octobre 1986, pp. 32-58.

20. Le mot « civilisation » apparaît sous la plume de Mirabeau en 1757 dans *L'Ami des hommes ou traité de la population*. A leur tour, Baudeau, Dupont de Nemours, emploieront le terme. Parallèlement, en Écosse, Adam Ferguson utilise le vocable dès la première page de son ouvrage *An Essay on the history of civil society* (1767), éd. C. Gautier, PUF, 1992. Sauf erreur, le terme se trouve chez Diderot à partir de 1773 dans les *Mélanges pour Catherine II*.

réinvente, se réeffectue chaque fois, dans des conditions historiques, politiques, économiques différentes : la civilisation de la Russie, de la Chine...²¹

Le conte des habitants du Gros-Caillou, et l'ensemble des réflexions qui s'y rapportent, prennent donc également toute leur résonance du débat qui s'élève, au début des années 1760, sur la question concrète et éminemment politique, de la civilisation de l'empire de Russie. Ce point pose d'innombrables questions sur les modèles de transformation sociale et politique d'une nation, sur la contradiction, que soulèvent tout à la fois Montesquieu (*De l'Esprit des lois*) et Hume (« Of the Rise and progress of the Arts and Sciences »), entre la société civile et le despotisme qui la régit, qui étouffe l'essor de classes productives et la mise en œuvre des arts mécaniques, retardant par là-même la suppression de l'esclavage²². Robertson, Steuart, Ferguson, l'abbé Baudeau²³, Ribeiro Sanches²⁴ mêlent leurs voix déterminantes à ce débat dont Voltaire et Rousseau avaient fait une controverse où l'image d'un Pierre le Grand démiurge, « créant » sa nation suivant le modèle des sociétés déjà « civilisées »²⁵, s'opposait à celle de l'auteur du *Contrat social* voyant dans la figure du Tsar un « génie imitatif » qui avait voulu faire « des Allemands, des Anglais, quand il fallait commencer par faire des Russes. »²⁶

21. Sur ces points voir B. Binoche, « Les Histoires d'avant l'histoire », *Sens du devenir et pensée de l'histoire au temps des Lumières*, dir. B. Binoche et F. Tinland, Champ Vallon, 2000, pp. 7-18.

22. Montesquieu écrit : « Le commerce même contredit ses lois [celles de la Moscovie]. Le peuple n'est composé que d'esclaves attachés aux terres, et d'esclaves qu'on appelle ecclésiastiques ou gentilshommes, parce qu'ils sont les seigneurs de ces esclaves. Il ne reste donc guère personne pour le tiers-état, qui doit former les ouvriers et les marchands. », *De l'Esprit des lois*, éd. R. Derathé, Bordas, 1990, t. II, Livre XXII, ch.14, pp. 87-88. Hume estime que Pierre I^{er}, en voulant civiliser la Russie, a soumis le pays à un joug despotique : « Un pouvoir arbitraire est dans tous les cas oppressif et dégradant [...] Espérer que les arts et les sciences puissent prendre leur premier envol au sein d'une monarchie, c'est espérer une contradiction. [...] S'il était envisageable qu'avant même que la science fût connue du monde un monarque puisse posséder suffisamment de sagesse pour devenir législateur et gouverner son peuple au moyen de la loi et non par les résolutions arbitraires de certains de ses concitoyens, il doit être possible à ce genre de gouvernement d'être le premier berceau des arts et des sciences. Mais cette hypothèse semble à peine cohérente ou rationnelle », Trad. J.-P. Jackson, « De la naissance et du progrès des arts et sciences » (1742), dans *Essais moraux littéraires et politiques*, Albin Michel, 1999, pp. 161-162.

23. Voir G. Goggi, « Diderot et l'abbé Baudeau : les colonies de Saratov et la civilisation de la Russie », *RDE* 14, avril 1993, pp. 23-83.

24. Voir G. Dulac, « Ribeiro Sanches et le développement de la Russie : le travail politique d'un médecin encyclopédiste (1764-1771) », *Ici et ailleurs : le dix-huitième siècle au présent*, Mélanges offerts à Jacques Proust, dir. H. Nakagawa, S. Ichikawa, Y. Sumi, J. Okami, Tokio, 1996, pp. 393-421.

25. Voir Voltaire, *Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand* (1760) et *Anecdotes sur le Tsar Pierre le Grand*, dans *Œuvres historiques*, éd. R. Pomeau, Gallimard, La Pléiade, 1957.

26. Rousseau, *Du Contrat social*, dans *Œuvres complètes*, éd. M. Launay, Seuil, t. 2, L. II, chap. VIII, p. 534.

Le *Salon de 1767* n'échappe pas à l'influence de ce débat puisqu'on y lit plusieurs allusions à la Russie. Diderot évoque une conversation avec le prince Golitsyn²⁷, ministre plénipotentiaire de Catherine II ; ailleurs, à propos d'un tableau de Jean-Baptiste Le Prince, intitulé *Le Berceau ou le réveil des petits enfants*, il s'interroge sur la situation des paysans russes, faisant au passage une allusion à un voyage futur dans l'empire de Catherine II :

« Une chose dont je suis le plus curieux et que je saurai peut-être un jour, c'est si ce luxe de vêtement est commun dans les campagnes de Russie. Si cela n'est pas, l'artiste est faux. Si cela est, il n'y a donc point de pauvres. S'il n'y a point de pauvres et que les conditions les plus basses de la vie y soient aisées et heureuses, que manque-t-il à ce gouvernement ? rien. Et qu'importe qu'il n'y ait ni lettrés ni artistes ? qu'importe qu'il soit ignorant et grossier ? plus instruit, plus civilisé qu'y gagnerait-il ? Ma foi, je n'en sais rien. »²⁸

« Je saurai peut-être un jour » : Diderot entrevoit-il le rôle qu'il pourrait jouer auprès du despote lorsque, dans un dialogue entre Socrate et Aristippe le cyrénaïque, il laisse le dernier mot au conseiller de Denys de Syracuse pour lui faire dire qu'il acceptera de se vêtir de pourpre afin de faire sa cour « aux maîtres du monde »²⁹ ? Ajoutons que c'est très précisément dans la suite immédiate du commentaire du tableau de Le Prince qu'intervient la « pause » au cours de laquelle Diderot raconte l'histoire des habitants du Gros-CailloU dont la seconde version est intitulée, dans une copie du fonds Vandeul, « Sur la Russie »³⁰.

Bien que la réflexion de Diderot sur les conditions de la naissance des beaux-arts dans le *Salon de 1767* ne porte pas spécifiquement sur le développement de la Russie, le texte témoigne également d'une réflexion avancée qui prépare les interventions futures dans le débat sur le processus de civilisation des sociétés. A ce titre, on ne saurait lire ce *Salon*, dont la rédaction s'étale de septembre 1767 à novembre 1768 et dont la révision se

27. *Salon*, p. 108.

28. *Salon*, p. 307. J.-B. Le Prince, a été agréé par l'Académie en 1764, à son retour de Russie. Dans son article, « Le Discours politique de Pétersbourg », p. 41, G. Dulac note que Catherine II appréciait les gravures d'après Le Prince qui figuraient dans *Voyage en Sibérie* (1768) de Chappe. L'ouvrage lui-même avait fait l'objet d'une réfutation inspirée et peut-être en partie composée par l'impératrice : *Antidote ou examen du mauvais livre...* (1770).

29. *Salon*, p. 204. Dans la *Satire contre le luxe*, Diderot évoque les « maîtres des nations », p. 555.

30. Voir H. Dieckmann, « Les contributions de Diderot à la *Correspondance littéraire* et à l'*Histoire des deux Indes* », RHLF, (1951) vol. 51, pp. 417-440.

prolonge jusqu'en novembre 1769³¹, sans considérer la proximité chronologique d'autres œuvres dont il prépare de nombreuses pages marquantes qui constituent un maillage serré : *Satire contre le luxe à la manière de Perse* (1771, date incertaine), *Fragments politiques* insérés en 1772 dans la *Correspondance littéraire, Mélanges philosophiques, historiques, etc., pour Catherine II* (1773), *Supplément au voyage de Bougainville* (1773-1774), contributions à l'*Histoire des deux Indes* (seconde édition en 1774), *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme* (1773-1775). Il ne s'agit pas de réduire le *Salon*, en une perspective téléologique, à ce que la pensée deviendra plus tard, mais d'y saisir une pensée en voie d'élaboration et de dégager la cohérence d'un texte d'où émergent les idées maîtresses de Diderot sur le processus de civilisation, et en particulier sur les conditions politiques et sociales du développement des beaux-arts. En ce sens on peut considérer que le *Salon* construit l'horizon d'une réflexion qui se déploiera en des œuvres spécifiques quelques années plus tard.

Sans affirmer que l'ensemble des réflexions s'organise proprement autour du conte allégorique des habitants du Gros-Caillou, tout concourt cependant à ce que cette fable soit abordée comme un passage déterminant, « centrifuge », qui aimante les considérations disséminées : il est une illustration figurée du processus de civilisation au cours duquel s'effectue la division sociale du travail et apparaissent les beaux-arts. Comme mise en récit, ou mise en scène de réflexions abstraites, on admettra qu'il est une voie d'entrée décisive pour comprendre la logique à l'œuvre dans le texte de Diderot.

Cérès et le luxe

Dans le conte, l'agriculture est considérée comme la base essentielle de la production de la richesse. C'est grâce aux agriculteurs, « bonnes gens », qui accomplissent des journées « longues et dures »³² que le peuple se nourrit et que peuvent exister d'autres classes non productives. Ils sont objets de la convoitise et victimes de toutes les injustices que leur imposent les « brigands », paresseux qui vivent « aux dépens »³³. A ce stade, le conte se trouve en étroite relation avec les passages sur le luxe, l'un des points centraux du propos de Diderot dans le *Salon*. L'un des deux types de luxe définis correspond assez bien à celui qui caractérise la société du Gros-Caillou. Il se manifeste par une « opulence réelle »³⁴, une « aisance

31. Voir D. Kahn et A. Lorenceau, « Le Manuscrit autographe du *Salon de 1767* », p. 269.

32. *Salon*, p. 308.

33. *Salon*, p. 308.

34. *Salon*, p. 167.

générale »³⁵ et la « richesse d'un peuple »³⁶ ; il favorise la naissance, le progrès et la durée des arts. L'origine de cette aisance qui permet aux beaux-arts de se développer et de durer, Diderot la situe, comme dans la société du Gros-Caillou, dans l'agriculture qui échappe aux passions, aux préjugés et aux opinions. En cela, il suit en partie les analyses que Le Mercier de la Rivière développe dans *L'Ordre naturel et essentiel des sociétés politiques*, publié l'année même où est organisé le *Salon*. Il s'oppose à l'industrialisme des mercantilistes qui font de la production manufacturière le facteur essentiel de l'économie, et qui confondent par là-même, production et transformation. L'industrie est certes utile parce qu'elle transforme les matières premières et les denrées, mais elle ne produit rien. Seule l'agriculture est productive : une partie du produit net, transformée en argent, est répandue dans le corps social où industrie et commerce peuvent alors se développer. La justice et l'équité président à l'organisation et à la circulation de la richesse parmi les habitants du Gros-Caillou. A la « taxe » injuste payée lorsqu'ils étaient victimes du brigandage, se substitue un « impôt »³⁸, issu du produit net, considéré comme juste et, à ce titre, accepté par tous. La justesse d'un tel impôt se mesure à l'adéquation entre la valeur estimée du service rendu et la rémunération exigée. Si les soldats avaient demandé aux agriculteurs « plus qu'ils ne leur économisaient, ils n'en auraient point voulu » ; quant aux artistes, ils ne pouvaient pas mettre « à trop haut prix leurs chansons »³⁹, sans quoi ils eussent été renvoyés. L'agriculture amène la « plus grande richesse » qui engendrera elle-même l'aisance générale. C'est sur une telle stabilité que les beaux-arts pourront naître et se développer. Fécondité de la terre et fécondité des arts sont unies sous la figure tutélaire de Cérès :

« Les peintres, les poètes, les sculpteurs, les musiciens et la foule des arts adjacents naissent de la terre. Ce sont aussi les enfants de la bonne Cérès ; et je vous réponds que partout où ils tireront leur origine de cette sorte de luxe, ils fleuriront et fleuriront à jamais. »⁴⁰

Opposé à cette sorte de luxe qui innerve la société, un second type est défini, celui de « l'ostentation et de la misère »⁴¹, de « l'ostentation

35. *Salon*, p. 169.

36. *Salon*, « Adresse à Grimm », p. 62.

37. Diderot ne considère pas l'industrie comme une activité « stérile », voir l'*Apologie de Galiani*, les *Observations sur le Nakaz*.

38. *Salon*, p. 308.

39. *Salon*, p. 308.

40. *Salon*, p. 166.

41. *Salon*, p. 169.

insultante »⁴². Il se caractérise par une concentration de la richesse de la nation dans un nombre restreint de familles. C'est une opulence qui fait contraste avec la misère générale, et qui n'est que « le masque fatal » de cette misère qu'il « accélère et qu'il aggrave »⁴³. C'est aussi une nation qui est mise en opposition avec le Gros-Caillou car derrière cette dénonciation du luxe qui nuit aux beaux-arts, les « dégrade et [les] anéantit »⁴⁴ en exerçant sur les artistes une « tyrannie » qui les plonge dans la misère et les cantonne dans des travaux de peu d'intérêt, se profile une critique de la France et de son monarque. Le propos prend en effet un tour nettement politique, ainsi que le fait remarquer l'interlocuteur de Diderot :

« Grimm : Ah c'est de la politique que vous voulez faire !

Diderot : Et pourquoi non ? [...] »⁴⁵

C'est un portrait de la France sous Louis XV qui émerge au fil de la conversation. Aucun de ceux qui ruinent la nation n'est oublié, les grands usuriers, les grands exacteurs et « toute leur innombrable famille », les dissipateurs et tous ceux attirés par « l'appât irrésistible de doubler, tripler, décupler leurs fortunes. »⁴⁶ La critique ne vise pas uniquement les quelques privilégiés qui occupent les places, elle touche également la question des mœurs d'une nation : « Il fallut avoir de l'argent ; et quoi encore ? de l'argent. Quand on en manqua, il fallut en imposer par les apparences, et faire croire qu'on en avait. »⁴⁷. C'est plus un système et une organisation de l'économie qui sont l'objet du propos. Les charges vénales, les emprunts ruineux, l'entrave des échanges sont tour à tour l'objet d'une virulente critique qui conduit jusqu'à celle du régime :

42. *Salon*, p. 167.

43. *Salon*, p. 167. Cette image du masque sera maintes fois reprise dans des œuvres ultérieures. Dans les *Mélanges pour Catherine II*, Diderot évoque « une espèce de luxe, signe d'une opulence réelle dans un petit nombre de citoyens, et masque de la misère qu'il accroît dans la multitude », (chap. XXVI, « Du luxe », VER, III, p. 293. Voir également p. 296 : « Une autre sorte de luxe qui ne soit pas le masque de la misère, mais le signe de l'aisance publique et du bonheur général »). La *Réfutation d'Helvétius*, distingue un luxe « ostentation de l'opulence dans un petit nombre » et « masque de la misère dans presque tous les autres » (section IV, chap. 2, commentaire de la p. 19, t. I, p. 863). La *Satire contre le luxe à la manière de Perse* dénonce « un luxe, symbole de la richesse des uns et masque de la misère générale du reste » (dans *Salon de 1767*, p. 553. Voir aussi le même texte : « Ce luxe sera le signe d'une opulence générale, non le masque d'une misère commune », p. 555).

44. *Salon*, p. 167.

45. *Salon*, p. 165.

46. *Salon*, p. 167.

47. *Salon*, p. 167.

« C'est dans ce siècle et sous ce règne que la nation épuisée ne forme aucune grande entreprise, aucuns grands travaux, rien qui soutienne les esprits et élève les âmes. »⁴⁸

Ce luxe-là est incarné dans le *Salon* par les « hommes opulents » que Diderot éreinte dès *l'Adresse* à Grimm. La convoitise de l'homme riche ne manifeste aucunement son amour de l'art, mais révèle plus certainement son désir de paraître et de transmettre :

« La somme que je vais mettre en dessins de Boucher, en tableaux de Vernet [...] est placée au plus haut intérêt [...] et mes enfants et moi, nous retirerons de ce morceau, vingt fois le prix de son premier achat. »⁴⁹

En dénonçant leur pratique, en dégageant les termes strictement spéculatifs de leurs raisonnements, Diderot joue sur le registre notarial. Leur intérêt pour l'art se limite à la perspective de l'enrichissement et de la jouissance de leur lignée, de leurs « enfants » et de leurs « héritiers »⁵⁰. Dans le rapport de l'homme opulent et de l'artiste, pas une phrase qui n'évoque la transaction sous ses formes diverses, la « richesse », la « vente », le « salaire », ou qui ne fasse retentir l'argent, la « somme », l'« or », le « sac d'argent », le « sac de liards »⁵¹. La finalité est clairement identifiée comme étant une simple spéculation sur les beaux-arts devenus marché : « Quel rapport y a-t-il entre le salaire qu'on accordait aux maîtres anciens, et la valeur que nous mettons à leurs ouvrages ? »⁵², se rengorgent les hommes opulents. La double relation qui tout à la fois lie et oppose l'homme opulent et le talent enfoui est subtilement suggérée par un jeu sur la polysémie qui s'achève en antithèse entre « l'excellent morceau » de l'artiste et le « morceau de pain »⁵³ dont on le rétribue ; chiasme où se croisent les intérêts opposés des uns et des autres. Que les grands talents qui embrassent les arts sortissent toujours du peuple ne doit rien au hasard : sans ressource ni perspective, les pères permettent à leurs enfants « de prendre le crayon »⁵⁴.

48. *Salon*, p. 168. Pour une approche de Diderot critique de la France, on lira B. Binoche, « Diderot et Catherine II ou les deux histoires », *Sens du devenir et pensée de l'histoire au temps des Lumières*, dir. B. Binoche et F. Tinland, Champ-Vallon, 2000, pp. 143-162.

49. *Salon*, p. 58.

50. *Salon*, p. 58.

51. *Salon*, p. 58.

52. *Salon*, p. 58.

53. *Salon*, p. 58.

54. *Salon*, p. 61. Dans un fragment intitulé « Sur les Chinois », Diderot, s'opposant à Voltaire sur la question de la civilisation de La Chine, écrit : « Dans aucun siècle, en aucun endroit de la terre, on n'a vu l'enfant d'un homme opulent se faire peintre, poète, philosophe, musicien, statuaire par état. Ces talents sortent des conditions subalternes, trop

Un autre rapport est établi entre les conditions de production et l'œuvre d'art elle-même. L'artiste soumis à une poignée d'hommes « riches, ennuyés, fastidieux »⁵⁵ est réduit à l'avilissement et les beaux-arts croupissent dans une nation qui regorge de talents médiocres. Cette médiocrité n'est pas fortuite⁵⁶, elle est le produit du rapport individuel de l'artiste à l'homme opulent, qui ne peut être qu'un rapport de dépendance et de soumission. L'artiste approuve les goûts et les exigences de celui dont il reçoit sa subsistance ; il n'est donc plus arrêté par le jugement d'autrui, ni par le respect qu'il se doit, ni par sa réputation. Ainsi le départ entre l'amour du gain qui « hâte le pinceau » et l'amour de la gloire « qui arrête la main », se trouve-t-il aboli⁵⁷. L'œuvre ne peut être que le reflet de ce rapport aliénant : « Ce n'est pas pour la nation, c'est pour un particulier qu'il travaillera, et vous n'en obtiendrez qu'un ouvrage médiocre et de nulle valeur. »⁵⁸ C'est parce que l'art s'inscrit dans un rapport social soumis à l'exigence spéculative que l'artiste reste cantonné à des tâches médiocres et de peu de valeur, que les talents sont assujettis à de petits ouvrages et les grands sujets réduits à la « bambochade »⁵⁸. Ce thème est récurrent dans le *Salon de 1767* :

« Pajou a écrit à sa porte pour devise la maxime de Petit-Jean, *Sans argent, sans argent l'honneur n'est qu'une maladie*. De tout ce qu'il a exposé, je n'en estime rien. J'ai suivi cette longue enfilade de bustes, cherchant toujours inutilement quelque chose à louer. Voilà ce que c'est que de courir après le lucre. Je vois sortir de la bouche de cet artiste, en légende, *De contemnendâ gloria*, écrit en rouleau autour de son ébauchoir, *De pane lucrando* ; et sur la frange de son habit ; *Fi de la gloire, et vivent les écus*. Il n'a fait qu'une bonne chose depuis son retour de Rome. C'est un talent écrasé sous le sac d'or : qu'il y reste. »⁶⁰

pauvres, trop malheureuses, trop occupées à La Chine à pourvoir aux premiers besoins de la vie », *Correspondance littéraire* du 15 octobre 1772, repris partiellement dans *Histoire des deux Indes*, L. I chap. 21, VER. III, p. 604.

55. *Salon*, p. 168.

56. « Ce n'est pas que nature qui produit des chênes aussi grands que ceux d'autrefois, ne produise encore aujourd'hui des têtes antiques », *Salon*, p. 216.

57. *Salon*, p. 436. On retrouve cette idée dans les *Mélanges pour Catherine II*, chap. XXVI, « Du luxe », p. 295 : « Les beaux-arts trouvent plus d'avantages à travailler beaucoup qu'à travailler bien. »

58. *Salon*, p. 59. Diderot écrit encore : « La Grenée plus avide d'argent que Greuze », p. 149.

59. *Salon*, p. 62. Voir également les *Mélanges pour Catherine II*, chap. XXVI, « Du luxe », p. 295 : « Vien ne fait plus que des dessus de porte. Boucher peint des ordures pour le boudoir d'un grand. Vernet est occupé pour la salle à manger d'une actrice. »

60. *Salon*, p. 491. Voir aussi ce passage : « Avec tout cela, je crois que l'école a beaucoup déchu et qu'elle déchoira davantage. Il n'y a presque plus aucune occasion de faire de grands tableaux. Le luxe et les mauvaises mœurs qui distribuent les palais en petits réduits anéantiront les beaux-arts. A l'exception de Vernet qui a des ouvrages commandés pour plus de cent ans, le reste des grands artistes chôme », (*Salon de 1767*, pp. 434-435).

Un autre acteur joue également un rôle non négligeable dans la soumission économique aussi bien qu'esthétique de l'artiste : « la maudite race des amateurs »⁶¹. La question trouve son origine dans un débat qui oppose les partisans du « sentiment » et ceux de la « discussion », ou « connaisseurs »⁶². Dans le *Salon*, Diderot étrille ces intermédiaires entre le public et l'artiste. Dépourvus de goût mais cependant puissants, ils décident des réputations, ils « ouvrent ou ferment les portes », ils « décrient ou ruinent » le peintre ou le statuaire qui dédaignent protection ou conseil. Les amateurs sont des prédateurs, « à l'affût, embusqués » derrière les chevalets, toujours prêts « à condamner secrètement » l'artiste à l'indigence ou à la mendicité « pour le tenir esclave et dépendant ». Fourbes, ils déguisent leur honteuse puissance par des considérations insensées et ineptes : ils prêchent sans cesse « la modicité de fortune comme aiguillon nécessaire à l'artiste et à l'homme de lettres »⁶³.

L'intention qui présidait à la création des Salons était d'exalter le Roi par la démonstration publique de sa puissance et de montrer ce que pouvait obtenir et devenir le talent grâce à sa protection⁶⁴. En critiquant ainsi l'état des arts en France, Diderot s'attaque directement à la monarchie, et en opposant une société équilibrée, le Gros-Cailloù, à l'état réel de la nation, il propose un contre-modèle fictionnel qui offre une occasion de manifester un soutien à la politique des physiocrates et qui engage à une réforme des mœurs.

De Cérès au Prince

Les artistes du Gros-Cailloù sont issus d'une classe « d'oisifs » et de « paresseux »⁶⁵, thème qui est repris dans *l'Histoire des deux Indes* où les beaux-arts sont désignés comme « enfants du génie, de la paresse et de l'ennui. »⁶⁶ Contrairement aux économistes, qui eux aussi attachent l'activité intellectuelle et artistique à une classe oisive, Diderot ne précise pas quelle est la constitution originelle de cette classe : « il vint avec le temps une seconde horde d'oisifs de Passi »⁶⁷. L'expression « avec le

61. *Salon*, p. 60.

62. Sur cette question, voir A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, (1984), Albin Michel, 1994, p. 777 sq.

63. *Salon*, p. 61.

64. Voir Viel de Saint-Maux, *Observations sur l'usage d'exposer les ouvrages de peinture et de sculpture*, 1785.

65. *Salon*, p. 308.

66. *Histoire des deux Indes*, p. 610.

67. *Salon*, p. 308. Dans les *Réflexions sur la formation et la distribution des richesses*, écrites en 1766, mais publiées seulement en 1769, Turgot divise la société en trois classes : les cultivateurs, ou classe productrice, les artisans, ou classe stipendiée, les propriétaires, ou classe disponible. Voir *op. cit.*, § XV, éd. J.-T. Ravix et P.-M. Romani, Flammarion, 1997, p.165.

temps », reprise également dans la seconde version du conte⁶⁸, suggère le temps lent de la civilisation. Le processus de civilisation, c'est-à-dire la libération et la mise en œuvre des forces productives, l'abolition de l'esclavage, l'avènement d'un tiers-état, les créations institutionnelles, montre que les arts ne naissent pas spontanément et qu'ils sont le fruit de la richesse. Sans un produit net, qui est la différence entre la richesse récoltée et la dépense pour obtenir cette récolte, les agriculteurs du Gros-Caillou n'auraient eu ni soldats pour les protéger, ni artistes pour les distraire. Une classe active, nombreuse et aisée est essentielle pour engendrer une classe d'artistes qui se conservera : « Sachez cultiver la terre, écrit Diderot dans l'*Histoire des deux Indes*, travailler les peaux, fabriquer des laines, faire des souliers, et avec le temps, sans même que vous vous en mêliez, on fera chez vous des tableaux et des statues. »⁶⁹ Si les beaux-arts ne peuvent naître spontanément, ils ne peuvent non plus être artificiellement implantés. Ici, c'est l'expérience concrète de Diderot qui joue. Dès 1766, il avait envoyé en Russie des artistes, des techniciens et des professeurs qui avaient perdu leur temps à Petersbourg tant la société russe s'était avérée incapable de tirer parti de leurs compétences⁷⁰. Dans les *Mélanges pour Catherine II*, il affirme qu'aucune classe d'artistes ne pourra voir le jour en Russie tant qu'il n'existera pas un tiers-état qui manifestera une opulence générale⁷¹. Au sortir des académies ou des écoles, les élèves ne trouveront aucune richesse qui pût employer leurs talents, ils se jetteront alors « dans des conditions subalternes qui les nourrissent »⁷². Toutes les tentatives pour répandre et cultiver les beaux-arts sur un territoire national sont vouées à l'échec car les hommes de génie, qu'un despote éclairé peut appeler auprès de lui pour développer les arts, ne sont que des « plantes exotiques » dépourvu de terreau⁷³. Il ne faut donc pas commencer l'édifice « par le faite », mais « commencer par le commencement », ce qui exige de mettre en vigueur « les arts mécaniques et les conditions basses [...] parce que de ces conditions basses il s'élèvera des maisons riches et des familles nombreuses »⁷⁴.

68. *Histoire des deux Indes*, p. 610.

69. *Histoire des deux Indes*, p. 610.

70. G. Dulac, « Diderot et la « civilisation » de la Russie », pp. 162-163.

71. « Il vaudrait mieux laisser au progrès de la population, de la civilisation, des bonnes mœurs, de la richesse des particuliers, du goût général, de la bonne éducation, de l'estime des talents honorés et récompensés dans la nation, le soin d'en produire [des artistes] d'indigènes », *Mélanges pour Catherine II*, chap. XXVI, « Du luxe », p. 300. Il expose des mesures concrètes, dont l'encouragement de l'agriculture, « la mère nourrice de tout un empire » pour faire du luxe « l'enfant de la prospérité » (p. 300). Il propose l'abolition de l'esclavage afin qu'il se forme dans la société « un tiers-état sans qu'on s'en doutât », chap. VII, « De la ville de Saint-Petersbourg », p. 239.

72. *Histoire des deux Indes*, p. 610.

73. *Histoire des deux Indes*, p. 610.

74. *Histoire des deux Indes*, p. 610.

Dans le conte, l'idée d'un processus de civilisation se manifeste en tout premier lieu par l'existence des chansonniers explicitement désignés comme critère distinctif des deux états de barbarie et de civilisation :

« Ce sont ces chansonniers qui distinguent un peuple barbare et féroce, d'un peuple civilisé et doux... »⁷⁵

En conférant cet avantage aux peuples civilisés de pouvoir produire les beaux-arts, Diderot jette un premier jalon de la réflexion tâtonnante qu'il va poursuivre au moins jusqu'à la *Réfutation d'Helvétius* où il cherchera à définir un « terme de la civilisation »⁷⁶, question sur laquelle nous reviendrons.

La seconde manifestation de l'idée de civilisation dans le conte est révélée par la toponymie qui n'est rien moins qu'innocente. Il n'est pas indifférent en effet que cette fable mette en scène des habitants d'un lieu nommé « caillou ». La métaphore du caillou véhicule l'image du polissage ; les cailloux symbolisent tout à la fois le nombre, le travail du temps et l'interaction des hommes. Si Diderot affirme aimer les hommes liés par « un grand nombre d'autres domiciles particuliers » et détester « les hommes épars » ainsi que « les palais isolés »⁷⁷, c'est que la dispersion n'est pas que géographique et qu'elle a aussi une dimension politique : l'isolement passe l'homme pour atteindre le citoyen. La tyrannie est favorisée par cet état sauvage où l'on a « des individus et point de corps, [...] des sujets et point de nation. »⁷⁸ Opposée à la tyrannie de l'état sauvage, la ville : « Rien qui contribue tant à la civilisation qu'une population nombreuse. Les angles des cailloux qui se touchent, s'émoussent, et les cailloux se polissent. » Cette proximité des hommes les lie, les adoucit, les civilise et c'est des « boutiques que sortiront tous les beaux-arts qui seront alors indigènes et durables. »⁸⁰ C'est cette même opposition de la ville de l'état civilisé et de la forêt de l'état sauvage dont il est question dans le *Salon* :

75. *Salon*, p. 308.

76. *Réfutation d'Helvétius*, VER. I, p. 903.

77. *Mélanges pour Catherine II*, chap. XI, « Sur un coin de l'esprit national ici, et sur un usage établi à Amsterdam », p. 243.

78. *Mélanges pour Catherine II*, chap. XXVIII, « De la capitale et du véritable siège d'un empire. A sa majesté impériale par un aveugle qui jugeait des couleurs », pp. 312-313.

79. *Mélanges pour Catherine II*, chap. XI, « Sur un coin de l'esprit national », p. 243. Voir également le chap. XXXVII, « Faire des rues ».

80. *Mélanges pour Catherine II*, chap. VII, « De la ville de Saint-Pétersbourg », p. 239. Voir aussi le chap. LXXV, « Sur un usage de mon pays » : « La ville de Paris est un amas informe et confus de maisons [...] », p. 390. Mais dans la *Réfutation d'Helvétius*, il écrit : « Les autres capitales sont des amas de maisons dont chacune a son propriétaire. Paris semble n'être qu'une grande maison commune où tout appartient à tous, jusqu'aux femmes », section IV, chap. I, commentaire p. 19, p. 863.

« Au milieu des forêts, l'animal s'éveille, poursuit sa proie, l'atteint, la dévore et s'endort. Dans les villes, où une partie des hommes sont sacrifiés à pourvoir aux besoins des autres, l'énergie qui reste à ceux-ci se jette sur différents objets. Je cours après une idée, parce qu'un misérable court après un lièvre pour moi. »⁸¹

La réunion des hommes dans la ville, les boutiques et les ateliers qui y témoignent de l'existence d'un vrai luxe, une division du travail qui laisse exister une classe oisive et créatrice, tels sont les éléments fondamentaux du processus de civilisation décrit par le conte.

Dans le *Salon*, entre *l'Adresse à Grimm* et le second passage sur le luxe, Diderot change d'échelle. Il passe d'un principe de spéculation, « l'homme opulent », à un principe d'organisation, le « prince », autrement dit à un art de gouverner, ou encore à un art de civiliser pour créer des conditions pérennes du développement des arts. Ce passage a pour effet de complexifier le concept de civilisation, pris désormais entre une acception qui en fait un processus naturel, et une autre qui le renvoie du côté de la volonté et de l'action. On ne peut laisser s'accomplir le mouvement naturel parce que tous les « monuments attestent que la civilisation a plus été l'ouvrage des circonstances que de la sagesse des souverains. »⁸² Diderot s'efforce de convaincre Catherine II de l'avantage d'une nation qui tend à la police selon un plan réglé par rapport à une nation qui se construit selon « l'impulsion fortuite des circonstances » et qui produit des institutions « folles, absurdes, contradictoires »⁸³. Les institutions « planifiées » sont aisément réformables tandis que les autres, fruits de la pure contingence, finissent par apparaître, aux préjugés des hommes, naturelles de toute éternité, et prennent « avec le temps, des racines si étendues qu'il devient impossible de les couper. »⁸⁴ Diderot a donc retenu la leçon du *Contrat social* :

« Quand une fois les coutumes sont établies et les préjugés enracinés, c'est une entreprise dangereuse et vaine de vouloir les réformer ; le peuple ne peut pas même souffrir qu'on touche à ses maux pour les détruire, semblable à ces malades stupides et sans courage qui frémissent à l'aspect du médecin. »⁸⁵

Il faut en appeler au prince éclairé, organisateur et promoteur de l'agriculture :

81. *Salon*, p. 325.

82. *Histoire des deux Indes*, « Sur la civilisation de la Russie », L. XIX, chap. II, p. 661.

83. *Mélanges pour Catherine II*, I, § 42, p. 226.

84. *Mélanges pour Catherine II*, I, § 42, p. 226.

85. Rousseau, *Du Contrat social*, o. c., L. II, chap. VIII, p. 534.

« Supposons qu'un prince ait le bon esprit de sentir que tout vient de la terre et que tout y retourne ; qu'il accorde sa faveur à l'agriculture ; et qu'il cesse d'être le père et le fauteur des grands usuriers. »⁸⁶

Cet appel au prince, étendu aux « Maîtres des nations », et associé à la figure de Cérès, se retrouve, sur un mode incantatoire, dans la *Satire contre le luxe* :

« Maîtres des nations, tendez la main à Cérès. Relevez ses autels. [...] Maîtres des nations, faites que vos campagnes soient fertiles. Soulagez l'agriculture du poids qui l'écrase. [...] Maîtres des nations, ôtez à l'or son caractère représentatif de tout mérite. Abolissez la vénalité des charges [...] »⁸⁷

Entre ces lignes, on peut probablement distinguer une voix qui s'adresse à Louis XV et qui fait entendre que la nation française s'est constituée elle-même davantage selon les circonstances que par la volonté et la sagesse des monarques⁸⁸. Mais se profile également la voix qui s'adressera quelques années plus tard à la grande Impératrice : « Que Votre Majesté pousse son édifice aussi loin qu'elle pourra, et qu'elle ait pour sa nation la bonté de tracer elle-même de sa propre main, à son successeur, la manière dont il convient que cet édifice soit continué [...] »⁸⁹.

Parallèlement à cette volonté organisatrice, ou contre elle, se manifeste chez Diderot ce que l'on pourrait nommer une « volonté séditieuse ». En effet, comme le montre G. Goggi à partir du traitement que fait subir l'écrivain au mythe de Médée, Diderot caresse volontiers l'idée, ou le rêve, d'une barbarie révolutionnaire et régénératrice :

« J'écrivais avant la mort de Louis XV : « Cette préface est hardie. L'auteur y prononce sans ménagement que nos maux sont incurables ; et peut-être aurais-je été de son avis, si le monarque régnant avait été jeune. » On demandait un jour comment on rendait les mœurs à un peuple corrompu. Je répondis : « Comme Médée rendit la jeunesse à son père, en le dépeçant et le faisant bouillir. » Alors, cette réponse n'aurait pas été déplacée. »⁹⁰

Diderot réfute la position développée dans le *De Cive*, par laquelle Hobbes condamne l'atteinte à la légitimité du monarque par le vulgaire qui, imitant l'acte fou de Médée, veut renouveler le gouvernement de l'État et

86. *Salon*, pp. 165-166.

87. *Satire contre le luxe*, p. 555.

88. En 1780, Diderot apostrophera Louis XVI dans l'*Histoire des deux Indes*, livre XI, chap. 4, p. 636 sq.

89. *Mélanges pour Catherine II*, I, § 25, p. 218.

90. *Réfutation d'Helvétius*, Préface, commentaire p. 10, p. 778.

ne parvient le plus souvent qu'à « consumer » la république au lieu de la réformer⁹¹. Diderot affirme le droit légitime de révolte et de rébellion pour les peuples dont les souverains ont rompu le contrat social en séparant leurs intérêts de ceux de la nation⁹². Le *Salon de 1767* en porte largement témoignage : l'un des signes du vieillissement du corps politique français est le développement du luxe qui entraîne la dépravation des mœurs.

Pour autant le processus de civilisation ne saurait être conçu comme le fruit de la seule volonté politique, qu'elle soit organisatrice ou séditeuse. Il présente un autre versant, toujours mentionné, et qui fait sa part au temps long, à la nécessaire confiance dans le développement naturel et les circonstances. Lorsque Diderot demande à Catherine II de tracer l'édifice de sa propre main, il ajoute : « Votre Majesté aura fait tout son possible pour que le bonheur de sa nation se poursuive selon la sagesse de ses vues. Le reste est abandonné au destin. »⁹³ Dans *l'Histoire des deux Indes*, évoquant une « police indigène » dont les lumières étrangères pourront accélérer les progrès, il écrit : « Cette ressource, il est vrai, est incertaine, le moment de son existence est caché dans un avenir obscur. Mais il n'importe, il en faut passer par là, et se résoudre à n'être rien ou à n'être que médiocre, jusqu'à ce qu'il plaise au destin secondé d'un bon maître et d'heureux hasards, de faire de vous quelque chose. »⁹⁴ Le hasard a une certaine part dans le conte des habitants du Gros-Caillou puisque c'est bien une conjonction d'événements imprévus qui conduit à la naissance d'une société : il y a concomitance et non rapport de causalité entre le fléau dont souffrent les agriculteurs et la proposition faite par les oisifs de les défendre. Mais il y a aussi une forme de causalité dans le développement naturel car c'est l'enrichissement qui permet l'apparition des artistes.

De la réunion de ces deux versants naît un art de gouverner qui combine le nécessaire respect du temps, l'action, et l'imprévisible liberté du cours des choses ; car l'histoire des hommes est aussi à l'image de ces bateaux qui suivent « des routes contraires, quoique poussées par un même vent. »⁹⁵ L'art de gouverner ne se réduit donc à aucune « technique », et le prince, c'est-à-dire aussi l'homme, ne saurait être assimilé à un dieu, qui n'existe d'ailleurs pas.

91. Hobbes, voir *De Cive*, éd. S. Goyard-Fabre, Flammarion 1982, chap. XII, p. 226 et 227.

92. G. Goggi, « Diderot et Médée dépeçant le vieil Éson », *Colloque international Diderot*, Paris, 1985, pp. 173-183.

93. *Mémoires pour Catherine II*, I, § 25, p. 218. Dans un fragment déjà évoqué de *l'Histoire des deux Indes*, il préconisait : « Suivez la marche constante de la nature, aussi bien cherchiez-vous inutilement à vous en écarter », *Histoire des deux Indes*, p. 611.

94. *Histoire des deux Indes*, p. 611.

95. *Salon*, p. 203. Diderot poursuit : « Image de l'homme et du bonheur, du philosophe et de la vérité. »

Du Prince aux enfants de Prométhée

Dire comment il faut civiliser ne saurait suffire à la réflexion. Il faut également définir un horizon au sein duquel le processus historique prend sens et dans lequel puisse être défini un état de bonheur. Au début des années 1770, en particulier dans le *Supplément au voyage de Bougainville*, Diderot semble se replier sur des positions primitivistes. Faut-il civiliser l'homme ou bien l'abandonner à son instinct ? On connaît la réponse de B à A : « Si vous vous proposez d'en être le tyran, civilisez-le [...] attachez-lui des fantômes qui l'effraient, éternisez la guerre dans la caverne [...] le voulez-vous heureux ? ne vous mêlez pas de ses affaires. »⁹⁶ Dans *l'Histoire des deux Indes*⁹⁷, la comparaison entre les nations sauvages et les nations policées semble également tourner à l'avantage des premières, et l'on pourrait citer un assez grand nombre de textes où l'on serait tenté de voir Diderot marcher sur les traces d'un rousseauisme quelque peu simplifié⁹⁸. Les termes de cette question sont l'objet d'au moins deux passages du *Salon de 1767*, l'un qui s'attache à définir le modèle idéal de beauté, l'autre les logiques du goût et de la raison. La teneur de ces passages semble entrer en contradiction avec la position exprimée dans le conte : les beaux-arts, qui témoignent du passage de la barbarie à la civilisation, marquent-ils un point d'équilibre entre ces deux états ou sont-ils le signe précurseur d'une inévitable et continuelle décadence ? L'analyse impose un détour par des considérations esthétiques.

Diderot introduit une discontinuité entre le « beau idéal » et la « belle nature » :

« Ces gens qui parlent sans cesse de l'imitation de la belle nature, croient de bonne foi qu'il y a une belle nature subsistante, qu'elle est, qu'on la voit, quand on veut, et qu'il n'y a qu'à la copier. Si vous leur disiez que c'est un être tout à fait idéal, ils ouvriraient de grands yeux. »⁹⁹

Le modèle du beau est purement idéal (Diderot parle de « l'image intellectuelle »¹⁰⁰) et n'est emprunté à aucune image de la nature, ni à la

96. *Supplément au voyage de Bougainville*, VER. II, p. 575.

97. *Histoire des deux Indes*, « Sur les nations sauvages », L. XVII, chap. 4, (1770-1774), pp. 673-687

98. Pour une analyse des divergences entre Diderot et Rousseau, on consultera G. Goggi, « Diderot et le concept de civilisation », p. 358 sq.

99. *Salon*, pp. 62-63. Diderot écrit également : « C'est un vieux conte, mon ami, que pour former cette statue, vraie ou imaginaire, que les Anciens appelaient la règle et que j'appelle le modèle idéal ou la ligne vraie, ils aient parcouru la nature, empruntant d'elle, dans une infinité d'individus, les plus belles parties dont ils composèrent un tout », *Salon*, p. 72.

100. *Salon*, p. 61.

partie ni au tout : « quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui puisse être. »¹⁰¹ Reste le modèle antique, que Diderot récuse également : on ne peut reconnaître le beau, d'une partie ou d'un tout, à sa conformité avec l'antique, car comment les Anciens auraient-ils pu reconnaître la beauté qui s'exprime dans « le poco più et le poco meno »¹⁰² ? Comment auraient-ils pu posséder ce tact pour distinguer entre la beauté d'une forme et sa difformité ? Par ailleurs, les modèles anciens deviennent un obstacle à la création. Aussi peut-on envisager avec bonheur les heureux effets de la destruction des productions artistiques antiques. Car si tous les modèles avaient été anéantis, nous serions arrivés, comme les Anciens, à un modèle original et premier, à « une ligne vraie qui aurait été bien plus nôtre qu'elle ne l'est et ne peut l'être ».¹⁰³ La notion centrale qu'introduit Diderot est celle du « tâtonnement » par lequel les premiers artistes se sont sans cesse éloignés du portrait, c'est-à-dire de l'imitation, pour s'élever au modèle idéal de la beauté. Loin d'être les imitateurs serviles d'une nature conçue comme parfaite, ils ont regardé une nature perfectible par l'art¹⁰⁴. Le « tâtonnement », qui est la voie qu'emprunte « l'esprit humain dans toutes ses recherches »¹⁰⁵, est aussi la seule voie possible de la création, et à ce titre, il exige l'abandon d'une démarche imitative :

« Par une longue observation, par une expérience consommée, par un tact exquis, par un goût, un instinct, une sorte d'inspiration donnée à quelques rares génies, peut-être par un projet naturel à un idolâtre d'élever l'homme au-dessus de sa condition et de lui imprimer un caractère divin, un caractère exclusif de toutes les contentions de notre vie chétive, pauvre, mesquine et misérable, ils ont commencé [les Anciens] par sentir les grandes altérations, les difformités les plus grossières, les grandes souffrances. Avec le temps, par une marche lente et pusillanime, par un long et pénible tâtonnement, par une notion sourde, secrète d'analogie, acquise par une infinité d'observations successives dont la mémoire s'éteint et l'effet reste, la réforme s'est étendue à de moindres parties, de celles-ci à de moindres encore, et de ces dernières aux plus petites, à l'ongle, à la paupière, aux cils, aux cheveux, effaçant sans relâche et avec une circonspection étonnante les altérations et difformités de nature viciée ou dans son origine, ou par les nécessités de sa condition, s'éloignant sans cesse du portrait, de la ligne fausse, pour s'élever au vrai modèle idéal de la beauté, à la ligne vraie [...]. »¹⁰⁶

101. *Salon*, p. 67.

102. *Salon*, p. 72.

103. *Salon*, p. 74.

104. Perfectibilité par l'art dont Diderot donne lui-même une illustration dans la promenade fictive en compagnie de l'abbé.

105. *Salon*, p. 73.

106. *Salon*, p. 70.

Le tâtonnement définit l'artiste comme un artisan qui s'inscrit dans le temps lent de la création et qui récuse l'idée de modèle et de méthode. Or, Diderot associe cet artisanat de la création, non pas à une société policée forte de tout son savoir artistique et de ses méthodes, mais au contraire à l'état de barbarie :

« [...] Modèle idéal de la beauté, ligne vraie, qui se corrompt, qui se perd et qui ne se retrouverait peut-être parfaitement chez un peuple que par le retour à l'état de barbarie, car c'est la seule condition où les hommes convaincus de leur ignorance puissent se résoudre à la lenteur du tâtonnement ; les autres restent médiocres précisément parce qu'ils naissent, pour ainsi dire, savants. »¹⁰⁷

La barbarie autorise un double affranchissement, celui de l'imitation de la nature et celui du modèle antique. Soustrait par la barbarie à la tyrannie du « goût régnant »¹⁰⁸, l'artiste peut s'adonner au « tâtonnement » comme forme et condition de la créativité. L'artiste « savant » n'est pas « créateur » ; il se satisfait du « goût pusillanime »¹⁰⁹ et de la loi générale imposés par la société et les mœurs. Le concept de barbarie apparaît une seconde fois dans un passage consacré aux deux logiques, du goût et de la raison. La logique du goût se manifeste par la verve dont la qualité dominante est l'imagination qui s'exprime elle-même par le mouvement, le langage figuré, les descriptions animées, les tableaux, l'ivresse. Le jugement est la qualité dominante du philosophe. Il se manifeste par un style sentencieux et sec, par la sobriété, des expressions abstraites, des comparaisons resserrées, strictes et rigoureuses, par l'exactitude, la précision, la méthode. Ces qualités sont incarnées dans le *Salon* même par les « froids discoureurs » des Tuileries, compassés dans leur propos comme dans leur allure, étrangers aux mouvements de l'âme, et étranglés dans une rigueur géométrique, « placés parallèlement les uns à côté des autres, mesurant d'un pas égal des allées parallèles. »¹¹⁰ Contrepoint du raisonnement et de la sobriété, la sensation et l'ivresse¹¹¹ dont la figure cette fois n'est autre que celle de Diderot lui-même, peintre et poète de la nature dans la promenade fictive en compagnie d'un abbé, déjà évoquée. Peu ou prou, c'est une opposition de même nature qui distingue un tableau achevé de son esquisse. L'un est « l'ouvrage du travail, de la patience, des

107. *Salon*, p. 71.

108. *Salon*, p. 216.

109. *Salon*, p.216.

110. *Salon*, p. 216.

111. « Le philosophe raisonne. L'enthousiaste sent. Le philosophe est sobre. L'enthousiaste est ivre », *Salon*, p. 215.

longues études, et d'une expérience consommée de l'art », l'autre le fruit de « la chaleur et du génie ».¹¹² Le *Salon de 1765* proposait un développement plus nourri :

« Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas ; c'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait [...] »¹¹³

On sait de quel conte grivois Diderot agrmente ses considérations sur l'esquisse dans le *Salon de 1767*. Dans le lieu de plaisir où il met en scène Buffon et le Président des Brosses, le mérite prodigieux que dévoile ce dernier fait l'admiration des filles. L'une d'entre elles, plus expérimentée et moins impressionnable, observe, considère puis délibère : « Monsieur voilà qui est beau, il faut en convenir, mais où est le cul qui poussera cela ? »¹¹⁴ C'est que l'œuvre achevée doit passer les promesses de l'esquisse !

Ainsi les deux logiques se trouvent-elles en opposition selon les médiations variées de l'imagination et du jugement, de la verve et de l'esprit philosophique. Mais Diderot ne limite pas l'activité créatrice à l'individu. Rappelant Hume qui contestait l'origine divine du feu de l'inspiration pour lui opposer un feu qui brûle les « matériaux » des sociétés les mieux préparées¹¹⁵, Diderot confère à l'activité créatrice une dimension collective en faisant du génie « l'ouvrage du temps et d'une nation entière. »¹¹⁶ Si la verve et l'imagination sont les qualités dominantes du poète, elles s'amenuisent au cours de l'histoire. La pureté du style, la correction et l'harmonie sont des qualités « qui ne sont pas du génie ». C'est le processus général de civilisation qui amène ces qualités, « un long temps, une longue pratique,

112. *Salon*, p. 358.

113. *Salon de 1765*, p. 193.

114. *Salon de 1767*, pp. 358-359

115. « Il y a un dieu en nous, dit Ovide, qui insuffle ce feu par lequel nous sommes animés : il a l'élan, les germes de l'esprit saint. Les poètes, en tout temps, ont évoqué ce motif de l'inspiration. Il n'y a là cependant rien de surnaturel. Leur feu n'est point allumé par le Ciel. Il ne fait que courir le monde, se propageant d'un cœur à l'autre, brûlant le plus ardemment là où les matériaux sont les mieux préparés et le plus heureusement disposés. Ainsi la question de la naissance et du progrès des arts et sciences n'est pas uniquement une question concernant le goût, le génie et l'esprit de quelques-uns, mais ceux de tout un peuple ; elle doit par conséquent pouvoir être expliquée dans une certaine mesure par des causes et des principes généraux », Hume, « Of the Rise and progress of the arts and sciences », *Essais moraux, politiques et littéraires*, trad. J.-P. Jackson, Alive, 1999, pp. 159-160.

116. *Salon*, p. 73. « *Laus temporis, non hominis*. C'est plus l'effet encore de mœurs que du génie. Des peuples avec ses usages, ces vêtements, ces cérémonies, ces lois, ces coutumes, ne pouvaient guère avoir un autre ton », *Salon*, p. 352.

un travail opiniâtre, le concours d'un grand nombre d'hommes successivement appliqués [...]. »¹¹⁷ En reconstituant une trame historique qui conduit des Hébreux aux Grecs, puis aux Romains, aux Italiens, aux Français enfin, il s'établit une décadence continue du goût et de l'imagination. Aux descriptions et aux tableaux de Tite-Live et Cicéron succèdent les maximes de Sénèque et Tacite ; Bossuet et Fénelon cèdent le pas à Fontenelle et La Mothe. Les progrès de l'esprit philosophique s'accomplissent au détriment de la poésie et de la verve. Les qualités de l'artiste, longuement acquises au cours du processus de civilisation, enchaînent le génie et « tendent plutôt à éteindre qu'à irriter, allumer la verve. »¹¹⁸ Il faut donc, pour l'artiste, retrouver un élan premier, un geste « originel » qui le ramènerait aux temps premiers de la création et du tâtonnement :

« Plus de verve chez les peuples barbares que chez les peuples policés [...] Les mœurs se polissent, les usages barbares, poétiques et pittoresques cessent, et il est incroyable le mal que cette monotone politesse fait à la poésie. »¹¹⁹

Pour comprendre cette idée du caractère bénéfique d'un retour à la barbarie comme condition de la créativité, on peut certes renvoyer à une conception cyclique de l'histoire où se succèdent l'état de nature, l'état de formation et l'état de perfectionnement, voisin de la décadence. Le XVIII^e siècle serait l'état avancé qui annoncerait le dépérissement de cette civilisation avant le retour à un état social naturel. Pour revenir de l'état de perfectionnement à l'état de formation, il faudrait « une rupture violente, propre à provoquer un chaos analogue à l'état de nature »¹²⁰ : c'est l'image offerte par le mythe de Médée. Mais il semble toutefois difficilement concevable que l'on puisse prendre, chez Diderot, le retour à la barbarie au pied de la lettre, c'est-à-dire comme un retour historique de la société à des origines supposées. L'image du retour est abstraite, métaphorique.

Hobbes lie la folie conspiratrice et séditeuse à l'éloquence qui est à l'ambitieux ce que l'acte de magie est à Médée, car l'éloquence ne représente pas les choses telles qu'elles sont, mais seulement semblables à ce qu'elles deviennent dans l'imagination de l'orateur dont la fin est « d'émouvoir des tempêtes dans l'âme. »¹²¹ Au même titre que cette

117. *Salon*, p. 105.

118. *Salon*, p. 105.

119. *Salon*, pp. 214-215.

120. Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, p. 538. Voir également Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, A. Colin, 1973, p. 220.

121. Hobbes, voir *De Cive*, éd. S. Goyard-Fabre, Flammarion 1982, chap. XII, pp. 226 et 227.

éloquence, qui contrôle l'opinion et peut balancer la puissance des souverains, les beaux-arts peuvent devenir une forme de résistance au pouvoir absolu, à l'étouffement de l'énergie naturelle qui est dans l'homme. Le sujet créateur, le génie, tels Agassins, Raphaël, Poussin, Pigalle, Falconet, qui ne peuvent inspirer à leurs élèves le modèle idéal de la beauté aussi « rigoureusement qu'ils [le] conçoivent »¹²², ce génie-là peut refonder son geste, abandonner le modèle et, par la verve et le tâtonnement, retrouver une forme de l'éloquence picturale, s'émanciper du goût régnant et faire retour vers une ligne vraie. La barbarie subversive est ici davantage de l'ordre du sujet créateur que de l'ordre social.

Un second aspect de la réponse de Diderot se trouve dans l'état « d'heureuse médiocrité », qu'il faut appréhender comme une abstraction régulatrice. Il faut insister sur une constante majeure de sa pensée qui consiste en une définition d'un point d'équilibre entre l'état naturel et l'état policé. C'est dans le *Supplément au voyage de Bougainville*, dont le jeu de perspectives multiples ne permet guère d'arrêter une interprétation, que le bon aumônier se plaint de ne pouvoir mieux connaître les usages d'un peuple « assez sage pour s'être arrêté de lui-même à la médiocrité »¹²³. Dans le lointain futur, Diderot prophétise l'avancée de l'homme sauvage vers l'état civilisé et inversement, la régression de l'homme civilisé vers son état primitif¹²⁴ ; d'où se dégage une constante de l'histoire faite d'oscillations de la barbarie à l'état policé, et inversement, jusqu'à ce que des « causes imprévues » les amènent à « un aplomb qu'elles ne gardent jamais parfaitement. »¹²⁵ Ainsi entre « la masse énorme de nos superfluités et l'indigence étroite de l'homme brut »¹²⁶, il existe un intervalle, un point « où réside la félicité de l'espèce »¹²⁷ et que Rousseau eût déjà défini s'il avait imaginé une « société moitié policée et moitié sauvage » au lieu de prêcher le retour dans la forêt¹²⁸.

122. *Salon*, p. 70. Sur la conception du « génie », voir l'article GÉNIE de Saint-Lambert, dans l'*Encyclopédie*.

123. *Supplément au voyage de Bougainville*, p. 569. Sur cette question on consultera M. Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières* (1971), rééd. Albin Michel, 1995, pp. 459-463.

124. *Histoire des deux Indes*, livre XVII, chap. 4, p. 684.

125. *Histoire des deux Indes*, livre XIX, chap. 2, p. 482.

126. *Histoire des deux Indes*, livre XIX, chap. 14, p. 588.

127. *Histoire des deux Indes*, livre XVII, chap. 4, p. 684. Il écrit dans le même passage : « Ce n'est pas toutefois que je préférasse l'état sauvage à l'état civilisé. C'est une protestation que j'ai déjà faite plus d'une fois. Mais plus j'y réfléchis, plus il me semble que depuis la condition de la nature la plus brute jusqu'à l'état le plus civilisé, tout se compense à peu près, vices et vertus, biens et maux physiques [...] « Que signifient ces utiles et sages innovations, si ce n'est que l'homme ne peut s'écarter indiscrètement des lois de la nature sans nuire à son bonheur ? » pp. 683 et 684.

128. *Réfutation d'Helvétius*, section VIII, chap. 3, commentaire p. 193, p. 903.

En opposant la verve et le génie à la pratique et au travail, en dénonçant le goût régnant comme frein à la créativité et à l'imagination, et en faisant de la barbarie le nerf de la création, Diderot ne verse nullement dans une forme de primitivisme innocent. Il situe précisément l'œuvre d'art dans un équilibre entre « les formes de l'âge avancé » et « la vie de la jeunesse »¹²⁹. Et lorsqu'il veut définir le moment où le processus de civilisation offre les conditions les plus favorables à l'épanouissement des beaux-arts, il désigne un moment d'équilibre, entre sagesse et liberté :

« Il n'y a qu'un moment heureux ; c'est celui où il y a assez de verve et de liberté pour être chaud, assez de jugement et de goût pour être sage. »¹³⁰

Si la barbarie est le creuset de l'activité créatrice, paradoxalement, c'est que la barbarie n'est ni le temps ni le lieu du sauvage, et qu'elle est déjà loin du premier état de nature, moment d'équilibre et de bonheur. C'est bien cet aplomb, ou cette « heureuse médiocrité »¹³¹, qui définit le bonheur enfin acquis par les habitants du Gros-Caillo. La naissance de la classe des artistes marque l'état d'harmonie : l'agriculture produit les richesses qui circulent équitablement et qui permettent de se défendre puis de substituer la « douceur » à la « férocité » grâce au développement des arts. Les artistes sont investis d'une mission sociale, ils instruisent le peuple, ils soutiennent des valeurs essentielles tels l'amour du travail et celui de la patrie ; enfin, ils inspirent « aux pères de la tendresse pour leurs enfants ; aux enfants du respect pour leur père. »¹³² Ces habitants sont à l'image des Suisses avec lesquels Diderot conseille à Catherine II de créer des colonies exemplaires parce qu'ils sont tout à la fois « agriculteurs et soldats » et « très libres »¹³³ ; et que la liberté est l'autre nom de la civilisation¹³⁴. Par tâtonnements, Diderot cherche à définir, dès le *Salon de 1767*, ce point d'équilibre du processus de civilisation nécessaire à l'épanouissement des arts, ce milieu,

Diderot ajoute que l'on aurait eu « bien de la peine à lui répondre. » Rousseau écrit cependant dans le *Discours sur l'inégalité*, que rien n'est plus doux que l'homme « placé par la nature à des distances égales de la stupidité des brutes et des lumières funestes de l'homme civil. » *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, *Œuvres complètes*, éd. M. Launay, Le Seuil, t. 2, p. 230.

129. *Salon*, p. 358.

130. *Salon*, p. 216.

131. *Histoire des deux Indes*, fragment 2, (1772), p. 588.

132. *Salon*, p. 308.

133. Respectivement, *Observations sur le Nakaz*, § 4, VER. III, p. 512 et *Mélanges pour Catherine II*, chap. XXVIII, « Idée systématique sur la manière d'amener un peuple au sentiment de la liberté et à l'état policé », p. 326.

134. « L'affranchissement ou ce qui est le même sous un autre nom, la civilisation [...] », *Histoire des deux Indes*, « Sur la civilisation de la Russie », livre XIX, chap. 2, p. 661.

écrit-il dans la *Réfutation d'Helvétius*, « qui retarderait les progrès de l'enfant de Prométhée, qui le garantirait du vautour, et qui fixerait l'homme civilisé entre l'enfance du sauvage et notre décrépitude. »¹³⁵

Le *Salon de 1767*, le plus important qu'ait écrit Diderot, n'expose pas seulement les positions esthétiques de l'auteur des *Essais sur la peinture*. Les réflexions sur le développement des beaux-arts y occupent une place relativement limitée, mais dont la portée cependant est loin d'être négligeable. Diderot y élabore déjà les questions les plus essentielles qui nourriront aussi bien ses interventions auprès de Catherine II que certains chapitres de l'œuvre de Raynal. Cérès, le Prince, les enfants de Prométhée circonscrivent le cycle de ces réflexions qui partent de l'homme pour y revenir. En son accomplissement, le hasard fait échapper le processus de civilisation à la maîtrise de la volonté ; en son achèvement, le désir d'éternité s'évapore comme un rêve, à l'image de cette pyramide ancrée sur le roc avec des crampons de fer pour lui assurer cent siècles de durée : à la longue, « le roc s'affaisse [...], les crampons de fer se relâchent, les pierres se disjoignent, et l'édifice s'écroule », tels ces amas de grains de sables que des circonstances avaient entassés¹³⁶.

Si le texte procède d'un discours discontinu qui, tout à la fois, recrée les impressions errantes d'un lecteur-visiteur guidé par un salonnier de génie, et s'inscrit dans l'expérience de l'*Encyclopédie* qui s'est achevée l'année précédant le Salon, l'effet de dissémination ne dissimule pas une cohérence sous-jacente aux réflexions. Le dispositif rhétorique témoigne d'une démarche en gestation dont le conte des habitants du Gros-Caillou apparaît comme l'un des éléments décisifs.

Jean-Pierre SCHANDELER
Centre d'étude du XVIII^e siècle
(CNRS) - Montpellier III

135. *Réfutation d'Helvétius*, section VIII, chap. 3, commentaire p. 193, p. 903. Diderot écrit encore : « Helvétius a placé le bonheur de l'homme social dans la médiocrité ; et je crois qu'il y a pareillement un terme dans la civilisation, un terme plus conforme à la félicité de l'homme en général, et bien moins éloigné de la condition sauvage qu'on ne l'imagine », *Réfutation d'Helvétius*, p. 903.

136. *Mélanges pour Catherine II*, I, § 22, p. 217.