

LE RÈGNE DES PAGODES ET DES MAGOTS

Kate E. Tunstall, Université d'Oxford

Au vu de l'intérêt croissant que la critique porte aux objets dans la littérature¹, on peut s'étonner qu'il n'y ait pas plus d'études consacrées au *Neveu de Rameau*. Peut-être est-ce parce que la plupart des objets mentionnés dans ce roman-dialogue sont, comme le décor du Café de la Régence analysé par Joanna Stalnaker², «curieusement abstrait[s]»; c'est-à-dire qu'ils sont présents non pas dans l'espace fictif du texte, mais, à un degré de fiction supplémentaire, au sein des pantomimes du Neveu: «il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds; il tient une soucoupe, il approche une chaise, il ouvre une porte; il ferme une fenêtre; il tire des rideaux»³. C'est le cas notamment pour la série d'objets dont il sera question ici, dont l'intérêt, nous le démontrerons, ne réside pas tant dans le fait qu'ils n'existent que dans le pantomime du Neveu, que dans le fait que, dans la pantomime en question, le Neveu lui-même se transforme en Bertin qu'il transforme en objets, en une série d'objets. Élément significatif donc dans la mise en scène des relations maître-serviteur et sujet-objet.

Un des objets de cette série est une «pagode». Le choix de faire ainsi référence à cet objet d'art dans le goût «chinois», connu aussi sous le nom de «magot», qui participe de l'esthétique que l'on nomme aujourd'hui «rococo», nous semble digne d'attention car il occupe une place importante dans les écrits de Diderot sur le luxe. Ces écrits, peu étudiés par la critique littéraire, à quelques exceptions près⁴, proposent une analyse des conditions économiques et socio-politiques permettant la production et la consommation de l'art, et de la valeur esthétique et morale de l'art produit et acheté dans ces conditions. Analyse à la lumière de laquelle *Le neveu de Rameau* se lit, selon nous, avec profit. Nous proposons donc ici d'y voir le roman de ce que Diderot appelle une «espèce de luxe»⁵, dont la pagode — le magot — est l'emblème.

Objets-personnages du Neveu : le polichinelle, la pagode, le pantin et l'automate

Tout se passe, on le sait, au Café de la Régence, où le narrateur est abordé par «un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n'en a pas laissé manquer » (6), qui le salue

¹ Voir Anne Perrin Khelissa (éd.), *Corrélations : les objets du décor au siècle des Lumières, Études sur XVIIIe siècle*, 43 (2015); Jacques Berchtold (éd.), *Espaces, objets du roman au XVIIIe siècle: hommage à Henri Lafon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009; Christophe Martin et Catherine Ramond (éds), *Esthétique et poétique de l'objet au XVIIIe siècle, Lumières*, 5 (2005); Henri Lafon, *Les décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade, SVEC*, 297 (1992).

² Joanna Stalnaker, «Une scène au Café de la Régence: le regard curieux dans *Le neveu de Rameau*», dans Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard (éds), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Fontenay/Saint Cloud, ENS Éditions, 1998, pp. 485-497.

³ Denis Diderot, *Le neveu de Rameau*, éd. Marian Hobson, Genève, Droz, 2013, p. 152. Toutes mes références renvoient à cette édition.

⁴ Voir notamment Wilda Anderson, *Diderot's Dream*. Baltimore, Johns Hopkins, 1990, chapitre 3.

⁵ *Mémoires pour Catherine II*, LEW, X, p. 669.

comme « monsieur le philosophe » (11)⁶ et qui est désigné comme le Neveu de Rameau. Lors de leur conversation, ponctuée par les pantomimes du Neveu et par les descriptions de celles-ci par le narrateur, le Neveu-LUI expose au narrateur-MOI comment il gagnait sa vie chez un financier, Bertin, en le flattant, en le divertissant, en le servant. S'il se trouve au Café, c'est parce qu'il s'est fait expulser pour une plaisanterie qui n'a pas plu au « patron », et il se voit réduit de nouveau à la misère. MOI lui conseille de retourner chez Bertin et de s'excuser ; LUI refuse d'ainsi lui «baiser le cul» (32); MOI rit de la prétendue «dignité» du Neveu, ce parasite abject; et LUI se justifie en faisant, en mots et en gestes, le portrait de son ancien patron :

Imaginez un mélancolique et maussade personnage, dévoré de vapeurs, enveloppé dans deux ou trois tours de robe de chambre ; qui se plaît à lui-même, à qui tout déplaît; qu'on fait avec peine sourire en se disloquant le corps et l'esprit en cent manières différentes; qui considère froidement les grimaces plaisantes de mon visage, et celles de mon jugement qui sont plus plaisantes encore; car entre nous, ce père Noël, ce vilain bénédictin si renommé pour les grimaces, malgré tous ses succès à la cour, n'est, sans me vanter, ni lui non plus, à comparaison de moi, qu'un polichinelle de bois. J'ai beau me tourmenter pour atteindre au sublime des Petites- Maisons, rien n'y fait. Rira-t-il? Ne rira-t-il pas? Voilà ce que je suis forcé de me dire au milieu de mes contorsions; et vous pouvez juger combien cette incertitude nuit au talent. Mon hypocondre, la tête renforcée dans un bonnet de nuit qui lui couvre les yeux, a l'air d'une pagode immobile à laquelle on aurait attaché un fil au menton, d'où il descendrait jusque sous son fauteuil. On attend que le fil se tire, et il ne se tire point, ou s'il arrive que la mâchoire s'entrouvre, c'est pour articuler un mot désolant, un mot qui vous apprend que vous n'avez point été aperçu, et que toutes vos singeries sont perdues ; ce mot est la réponse à une question que vous lui aurez faite il y a quatre jours ; ce mot dit, le ressort mastoïde se détend, et la mâchoire se referme. Puis il se mit à contrefaire son homme. Il s'était placé dans une chaise, la tête fixe, le chapeau jusque sur ses paupières, les yeux demi-clos, les bras pendants, remuant sa mâchoire comme un automate, et disant: Oui, vous avez raison, mademoiselle, il faut mettre de la finesse là. C'est que cela décide, que cela décide toujours et sans appel, le soir, le matin, à la toilette, à dîner, au café, au jeu, au théâtre, à souper, au lit, et, Dieu me le pardonne, je crois, entre les bras de sa maîtresse. Je ne suis pas à portée d'entendre ces dernières décisions-ci, mais je suis diablement las des autres... Triste, obscur, et tranché comme le Destin, tel est notre patron (70-71).

Ce morceau est complexe, ne serait-ce qu'à cause de l'absence de signal textuel qui annoncerait les différentes voix. Il exige donc une micro- lecture. Nous laisserons de côté ici une analyse approfondie des pronoms et des relations qu'ils instaurent, du «déictique et

⁶ Voir Kate E. Tunstall, «Diderot, *Le neveu de Rameau*, and the Figure of the Philosophe in Eighteenth-Century Paris», dans Christopher Prendergast (éd.), *A History of Modern French Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2016, pp. 371-392.

dialectique», comme l'a dit Marian Hobson⁷, pour nous concentrer sur les images d'objets-machines ou, pour employer un mot d'époque, d'« androïdes »⁸.

L'extrait repose sur des contrastes, variations sur l'animé/inanimé, qui figurent les relations maître-serviteur — LUI/Bertin, LUI/le Père Noël, courtisan/roi, LUI/ androïde-coincé — chacun se révélant, comme l'est toute relation maître-serviteur, réversible ou, du moins, instable. Dans la première phrase, le Neveu oppose non seulement l'absence d'expressions chez le « personnage » de Bertin avec ses « cent grimaces » à lui, mais aussi ses contorsions et celles d'un courtisan bénédictin, Noël, simple « polichinelle de bois ». Notons que la syntaxe tortueuse de sa phrase, avec ses nombreuses dislocations, mime les contorsions auxquelles elle fait référence. Notons aussi la rime par le moyen de laquelle le Neveu se distingue de Noël — « moi » n'est pas « polichinelle de bois ». Et pourtant, le personnage du Père Noël, qui introduit la figure du courtisan, déstabilise l'opposition car le Neveu n'exerce-t-il pas à une espèce de cour, lui aussi? Et pour n'être qu'un polichinelle de bois, Noël n'en connaît pas moins du succès, tandis que, de son propre aveu, le Neveu, lui, rame. Échec dont le Neveu donne comme explication qu'il s'inquiète du rire du financier qu'il guette à tout moment, ce qui le fait apparaître plutôt comme une sorte de polichinelle — certes il n'est pas en bois, mais il dépend du regard approbateur de Bertin, de sorte qu'on pourrait dire que celui-ci tient les fils, comme d'un polichinelle. Pourrait-on même dire, en s'inspirant en partie de ce que dit Kleist dans son *Théâtre de marionnettes* (1810), que l'échec du Neveu vient du fait qu'il est en quelque sorte insuffisamment marionnette? Possédant la conscience de soi, il a, selon Kleist, ce qui manque, précisément, aux marionnettes, ce qui rend leur danse sublime. En effet, c'est la conscience de soi, comme objet d'un regard de l'autre, qui empêche d'atteindre l'état de folie, « sublime des Petites-Maisons », état d'aliénation, dans lequel toute conscience se perd⁹.

L'image du polichinelle de bois subit une transformation dans ce qui suit, où le Neveu en projette une variante sur Bertin, qui préside sa « cour ». Inversion de l'image donc. Il le dit « pagode immobile ». Il ne s'agit pas du temple, mais de « l'idole que l'on y adore »¹⁰, idole, parfois impassible, selon l'article « Chinois » de l'*Encyclopédie*, devant les souhaits des adorateurs chinois¹¹. De manière plus significative ici, il peut s'agir aussi d'une sorte de polichinelle, oriental d'origine plutôt qu'italien, et non pas de bois mais de porcelaine, le terme désignant aussi de « petites figures de porcelaine », dont l'immobilité est le signe qu'elles sont cassées: « petites figures ordinairement de porcelaine et qui souvent ont la tête mobile, ce qui a donné lieu à ces façons de parler du style familier, *Il remue la tête comme une pagode* »¹². Mauvaise pagode, Bertin ne remue pas la tête, ne donne aucun signe d'approbation.

⁷ Marian Hobson, « Déictique et dialectique dans Le neveu de Rameau », *Cahiers textuel*, 11 (1992), 11-19.

⁸ Voir « ANDROÏDE », dans l'*Encyclopédie*, I, pp. 448-51.

⁹ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, traduit de l'allemand par Jacques Outin, Paris, Éditions des Mille et Une Nuits, 1993. Pour des analyses de la problématique de l'aliénation chez Diderot, voir Phoebe Von Held, *Alienation and Theatricality: Diderot after Brecht*, London, Legenda, 2011.

¹⁰ « PAGODE », *Dictionnaire de l'Académie française*, 2, p. 279.

¹¹ « CHINOIS, Philosophie des », *Encyclopédie*, III, p. 347.

¹² « PAGODE », *Dictionnaire de l'Académie française*, 2, p. 279.

Si la «chinoiserie» de Bertin fait partie des reproches du Neveu, le Neveu n'en est pas exempt: le narrateur l'avait d'emblée présenté sous le signe de la bizarrerie, et ici le Neveu dit faire des «singeries», synonyme certes d'«imitations», mais susceptible ici de renvoyer à un motif récurrent des «chinoiseries». D'ailleurs, il n'est pas le seul singe chez «Bertinhus» (100): Mlle Hus, maîtresse de Bertin, est dite plus loin «une guenon» (33) par le Neveu; c'est elle la «mademoiselle» qui fait dans cet extrait une apparition imaginaire, et dont le mauvais jugement esthétique — «il faut mettre de la finesse là» — est répété par Bertin, joué par le Neveu. Le goût «chinois» et le goût de la porcelaine étant très associés aux femmes¹³, association exploitée par ceux qui le disqualifiaient pour être «mauvais»¹⁴, ce n'est pas étonnant que Diderot ait donné pour amant à Hus une pagode. Enfin, pour terminer ces observations sur la «chinoiserie» du Neveu, il est à remarquer que, plus loin dans le texte, LUI va «hocher de la tête», geste qui se comprend non pas comme réponse à une question de MOI, mais comme le mouvement d'une pagode (139)¹⁵, ce dont il se qualifie plus loin — «pagode hétéroclite», produit d'une sorte de porcelainier cosmique, grimaçant de mauvaise humeur¹⁶.

Nouvelle transformation de l'image avec la mention du «fil», qui fait réapparaître le polichinelle de bois ou peut-être le «pantin», autre objet à la mode — il s'agit, selon l'*Encyclopédie*, de «petites figures peintes sur du carton, qui par le moyen de petits fils que l'on tire, font toutes sortes de contorsions»¹⁷, sauf qu'ici, évidemment, le fil est relâché, mou¹⁸. La projection sur le maître de l'image du courtisan comme marionnette n'a donc pas l'effet auquel on pouvait s'attendre car, comme pagode-immobile et pantin-bloqué, le pouvoir du maître n'est que renforcé: le Neveu n'a aucun pouvoir de marionnettiste, il est réduit à attendre que le fil «se tire», la construction réflexive le privant de la position de

¹³ Il est question dans *Le neveu* du goût des porcelaines de l'actrice Sophie Arnould: le Neveu suggère que pour persuader Arnould de ne pas le quitter pour Bertin, le comte de Lauraguais aurait essayé de faire passer pour sienne la découverte d'une porcelaine plus fine faite par Montami (p. 50). Pour plus d'information sur Arnould, Lauraguais et la porcelaine, voir Colin Jones, «French crossings IV: vagaries of passion and power in Enlightenment Paris», *Transactions of the Royal Historical Society*, 23 (2013), 3-35, p. 22. L'anecdote concernant le comte de Lauraguais et la découverte de Montami se trouve dans la *Correspondance littéraire*, sans mention ni d'Arnould, ni de Bertin (*Correspondance littéraire*, ed. Maurice Tourneux, 16 tomes, Paris, Garnier, 1878, VI, p. 53).

¹⁴ La bibliographie est vaste. Signalons l'étude récente de Jennifer Tsien, *The Bad Taste of Others: Judging Literary Value in Eighteenth-Century France*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2012. En attendant la traduction française, voir le compte rendu de Joanna Stalnaker, «Les maîtres du goût au siècle des Lumières», *Critique*, 186, 2015/10, pp. 740-50.

¹⁵ Selon Jean Fabre, ce serait un geste de dédain de la part du Neveu (p. 271-272).

¹⁶ Sa vision de la nature, qui produit de manière aléatoire des êtres difformes, est comparable à celle de Saunderson dans la *Lettre sur les aveugles* (LEW, II, pp. 197-199). Est-ce utile de noter que l'oncle, le vrai, a fait jouer en 1760 à la Comédie-Française une comédie-ballet, *Les paladins*, dans laquelle, au troisième acte, les pagodes dans le jardin du château magique «meuvent leurs têtes dans la manière ordinaire» avant de se mettre à danser? <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10501691t/f233.item>

¹⁷ «PANTIN», *Encyclopédie*, XI, p. 827. Voir Colas Duflo, «Le lien et la ficelle: Diderot, le lien social et les pantins», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 28 (1998), 76-89.

¹⁸ Le véritable Bertin fut non seulement dans le camp des «anti-philosophes» mais aussi à l'origine de ce que Grimm appelle une «mauvaise farce», intitulée *Les philosophes de bois* et jouée par des marionnettes; selon Jean Fabre, Diderot se serait donc vengé en transformant Bertin en marionnette cassée (*Neveu de Rameau*, éd. Jean Fabre, Genève, Droz, 1950, p. 170).

sujet.

À la fin de la série, on passe des fils aux ressorts avec l'image de l'automate à la mâchoire mobile, mais dont le mécanisme retarde de quatre jours. Si on pense évidemment à l'homme-machine de La Mettrie, une image qui, selon Diderot, ne marchait pas bien, nous sommes plutôt ici dans la politique sociale que dans la métaphysique. Or, observons une nouvelle instabilité. Comme l'a remarqué Phoebe Von Held¹⁹, le Neveu semble avoir lui-même quelque chose d'un automate coincé. Le symptôme s'entend dans ses paroles lorsqu'il répète un mot, quatre fois, à courts intervalles, comme s'il était bloqué et revenait en arrière pour se relancer; le mot en question est, d'ailleurs, «mot» — «un mot désolant, un mot qui [...] ce mot est [...] ; ce mot dit ». L'impression est celle d'un mécanisme langagier qui coince. Certes, il s'agit de nouveau d'une syntaxe — ici saccadée, là disloquée — qui imite ce dont il est question dans la phrase — ici robot bloqué, là contorsions grimaçantes: il n'empêche que la frontière entre ce qui est jeu et ce qui ne l'est pas se brouille, et avec elle l'identité du Neveu.

Aucun de ces objets, nous l'avons déjà remarqué — ni le polichinelle de bois, ni la pagode immobile, ni le pantin au fil perdu, ni l'automate retardé —, n'est présent comme objet dans l'espace fictif du texte; il s'agit d'objets impossibles, imaginaires, qui trouvent leur réalisation dans le corps et dans le verbe du Neveu. Et pourtant, il nous semble qu'il y a néanmoins du profit à prêter de l'attention à l'objet matériel de la pagode. Notre but n'est pas d'illustrer le texte. S'il n'est sans doute pas sans intérêt de savoir à quoi pouvait ressembler l'objet matériel — Marian Hobson a choisi d'illustrer son édition multi-média avec une pagode fabriquée à Meissen en 1715²⁰, ce qui pourrait se compléter par celle-ci²¹, de fabrication Meissen aussi, mais plus grande, plus tardive, datant de 1765, et ayant la tête « branlante » —, il s'agit plutôt ici d'étudier les usages et la signification de ces objets d'art décoratif dans les pratiques culturelles du dix-huitième siècle pour mieux comprendre ensuite leur présence dans les écrits sur le luxe de Diderot.

Le règne des pagodes et des magots

«La querelle du luxe» fait depuis longtemps l'objet de nombreuses études en histoire des idées²², et depuis une vingtaine d'années, les historiens de la culture se sont penchés sur son contexte matériel et y ont discerné une «révolution consumériste»²³: des hommes et

¹⁹ *Alienation and Theatricality*, op. cit., pp. 148-150.

²⁰ *Denis Diderot's Rameau's Nephew: A Multi-Media Bilingual Edition*, ed. Marian Hobson, translated by KE Tunstall and C. Warman, music researched and played by the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris under the direction of Pascal Duc, Cambridge, Open Book, 2016. Accessible gratuitement à l'adresse suivant : <http://www.openbookpublishers.com/product/498>

²¹ <https://art.famsf.org/meissen-factory/figure-pu-tai-chinese-bodhisattva-57172>.

²² La bibliographie est vaste. Signalons le récent ouvrage d'Audrey Provost, *Le luxe, les Lumières, et la Révolution*, Paris, Champ Vallon, 2016.

²³ La phrase fut d'abord employée pour décrire le dix-huitième siècle anglais; voir Neil McKendrick, "The Consumer Revolution of Eighteenth-Century England", dans Neil McKendrick, John Brewer et J. H. Plumb (eds.), *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth Century England*, Bloomington, Indiana University Press 1982, pp. 9-33.

des femmes, de moyens même assez modestes, surtout mais non pas exclusivement des Parisiens, achetaient et consommaient, sur une échelle jusque-là réservée aux élites, des habits, des meubles, des objets d'art, etc.²⁴. Face à cette révolution, les pouvoirs religieux ont réaffirmé leur condamnation du luxe, et la querelle des Anciens et des Modernes a redémarré (à supposer qu'elle eût jamais vraiment cessé), le luxe étant, selon et les Modernes et les Anciens, le signe du progrès scientifique, mais aussi, selon les Anciens, le signe du déclin moral et esthétique²⁵. De plus, selon eux, le luxe suscitait un brouillage néfaste des signes sociaux, le statut social n'étant plus lisible à partir des apparences vestimentaires²⁶. Ainsi, pour ne citer que les querelleurs les plus connus, «le Mondain» de Voltaire, assis dans sa carrosse, portant des bas de soie et buvant du champagne, se déclare prêt à la damnation éternelle²⁷ ; Mandeville, dont *La fable des abeilles* sort en traduction française en 1740²⁸, prétend que, puisque l'homme est de toute façon vicieux de nature, la société moderne consumériste a la vertu de faire résulter de la vanité de ses citoyens et citoyennes une grande richesse nationale²⁹ ; et Rousseau, alliant le discours du républicanisme classique avec l'idéologie nobiliaire³⁰, condamne le luxe comme source de l'émasculation des hommes, de leur servitude et de la corruption de la vertu civique³¹. Où se trouve Diderot dans cette querelle ?

À quelques exceptions près, l'historiographie de la querelle du luxe ne lui accorde pas de place³². Cela n'a peut-être rien de très étonnant, vu que la plupart de ses écrits ne furent pas publiés de son vivant et que ses travaux sur l'économie politique ne faisaient donc pas partie de l'énorme vague de livres et de pamphlets sur le luxe qui inondèrent la sphère publique dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle et qui ont fait l'objet de nombreuses études³³. De plus, aucun de ses textes, à part les *Regrets sur ma vieille robe de chambre* (1769), publiés en Allemagne en 1772, n'est entièrement consacré à la question du luxe, et les quelques pages où il en parle çà et là³⁴ sont loin de fournir une théorie

²⁴ La bibliographie est vaste. Signalons Maxine Berg et Helen Clifford (eds), *Consumers and Luxury: Consumer Culture in Europe, 1650-1850*, Manchester, Manchester University Press, 1999, pp 37-62, et Anick Pardaihl-Galabrun, *La naissance de l'intime: 3000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

²⁵ Hans Kortum, «Frugalité et luxe à travers la querelle des Anciens et des Modernes», *SVEC*, 56 (1967), pp. 765-775.

²⁶ John Shovlin, «The Cultural Politics of Luxury in Eighteenth-Century France», *French Historical Studies*, 23.4 (2000), 577-606; Daniel Roche, *La culture des apparences: essai sur l'histoire du vêtement aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1989.

²⁷ André Morize, *L'apologie du luxe au XVIIIe siècle et Le mondain de Voltaire: étude critique sur Le mondain et ses sources*, Genève, Slatkine Reprints, 2014.

²⁸ Elena Muceni, "Mandeville and France: the Reception of *The Fable of the Bees* in France and its Influence on the French Enlightenment", *French Studies*, 69.4 (2015), 449-64.

²⁹ Paulette Carrière, Bernard Mandeville. *Passions, vices, vertus*, Paris, Vrin, 1980. 30.

³⁰ Renato Galiani, *Rousseau, le luxe et l'idéologie nobiliaire: étude socio-historique*, *SVEC*, 268 (1989).

³¹ Voir Céline Spector, «Rousseau et la critique de l'économie politique», dans Bernadette Bensaude-Vincent et Bruno Bernardi (éds.), *Rousseau et les sciences*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 237-256.

³² Voir Anoush Fraser Terjanian, *Commerce and its Discontents in Eighteenth-Century French Political Thought*, New York, Cambridge University Press, 2013.

³³ La plus récente étant celle de Provost, *op. cit.*

³⁴ Le corpus se compose des textes suivants : le dialogue entre « Diderot » et « Grimm » dans le *Salon de 1767* (LEW, VII, pp. 116-121); «Satire contre le luxe à la manière de Perse » (1767, LEW, VII, pp. 121-27) ; *Regrets sur ma vieille robe de chambre* (1769) (LEW, VIII, pp. 7-13); la section, intitulée «Du luxe», dans

univoque, comparable à celle de Melon ou de Saint-Lambert³⁵. D'un point de vue théorique, les pages consacrées au luxe seraient même, selon quelques lecteurs, plutôt incohérentes³⁶. Disons qu'elles soulèvent plus de questions qu'elles n'en résolvent. La critique littéraire devrait pourtant être mieux à même d'analyser le travail du paradoxe et de la polyphonie qui les caractérise, mais, là aussi, à quelques exceptions près, notamment *Diderot's Dream* (1990) de Wilda Anderson³⁷, les littéraires ont eu tendance à négliger ses pages sur le luxe, même quand celles-ci se trouvent dans les *Salons*, qui ont fait l'objet de très nombreuses études³⁸. Mais il n'y a peut-être pas lieu de s'étonner là non plus: privilégiant l'analyse des qualités narratives et/ ou ekphrastiques de la critique d'art diderotienne, la critique littéraire ne trouve pas son compte dans les pages sur le luxe qui ne traitent pas tant de la nature représentationnelle des objets d'art que des conditions politiques, économiques et sociales dans lesquelles ces objets ont été produits. Ces pages ont, certes, suscité plus d'intérêt chez les historiens de l'art, et pourtant, dans la mesure où Diderot est souvent très critique envers des tableaux aujourd'hui canoniques, ils ont été amenés à résister à l'influence des *Salons* sur la réception de l'art du dix-huitième siècle: on peut penser aux récentes tentatives de « repenser » l'art rococo, c'est-à-dire de le penser contre Diderot³⁹. Disons donc que les écrits de Diderot sur le luxe offrent aux littéraires un terrain de travail encore relativement inexploré, et cela dans un contexte propice au travail interdisciplinaire qu'ils nécessitent, l'histoire du consumérisme faisant aujourd'hui l'objet de nombreuses études dans plusieurs disciplines⁴⁰.

Dans les *Observations sur l'Instruction de sa Majesté Impériale* (1774), adressées à Catherine II, Diderot explique à l'impératrice en quoi consiste son devoir. S'exprimant de manière provocatrice, il lui dit : « Que doit donc faire le souverain? Tout son possible pour bien damner ses sujets »⁴¹. Ce n'était pas la première fois qu'il lui donnait ce conseil; dans les *Mémoires pour Catherine II* (1774), composés un peu plus tôt la même année, il lui avait suggéré que la Russie devrait proposer à tous ses citoyens « ces vices charmants qui font le bonheur de l'homme dans ce monde-ci et sa damnation éternelle dans l'autre »⁴². Parmi ces vices, Diderot classe les pagodes ou, plutôt, pour utiliser le terme qu'il choisit (les deux renvoyant au même objet)⁴³, « les magots ».

les *Mémoires pour Catherine II* (1774) LEW, X, pp. 668-81; les articles 306 et 307 des *Observations sur l'Instruction de sa Majesté Impériale* (1774) LEW, XI, pp. 273-274.

³⁵ Voir Istvan Hont, "The Early Enlightenment Debate on Commerce and Luxury", dans Mark Goldie and Robert Wokler (eds), *The Cambridge History of Eighteenth-Century Political Thought*, Cambridge : Cambridge University Press, 2006, pp. 379- 418.

³⁶ Yves Benot, « Diderot et le luxe : jouissances ou égalité », dans *Les Lumières, l'esclavage, la colonisation*, Paris, La Découverte, 2005, pp. 124-137.

³⁷ Wilda Anderson, *Diderot's Dream*, Baltimore, Johns Hopkins, 1990, chapitre 3. Voir aussi Anthony Strugnell, «Diderot on Luxury, Commerce and the Merchant», *SVEC*, 217 (1983), 83-93; Elisabeth de Fontenay, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, 2001, pp. 69-71.

³⁸ Pour une bibliographie, voir l'édition des *Salons* de Michel Delon, Paris, Gallimard, 2008, pp. 500-506.

³⁹ Melissa Hyde, *Making Up the Rococo: François Boucher and His Critics*, Los Angeles, Getty, 2006; Melissa Hyde and Mark Ledbury, *Rethinking Boucher*, Los Angeles, Getty, 2006.

⁴⁰ Voir *supra*, note 20.

⁴¹ *Observations sur l'Instruction de sa Majesté impériale*, LEW, XI, p. 274.

⁴² *Mémoires pour Catherine II*, LEW, X, p. 678.

⁴³ Danielle Kilshuk-Grosheide, «The Reign of Magots and Pagods», *Met Museum Journal*, 37 (2002), 177-197.

En fait, il fait plus que les classer comme des jouissances qui font le bonheur de l'homme ; il lui est presque impossible d'imaginer le luxe sans magots, qui semblent représenter l'acmé des vices charmants. Car Diderot fait référence à ces petites figures de porcelaine dans presque chacun des textes où il est question du luxe, et s'il est vrai que les sculptures et les tapisseries figurent sans exception dans ces mêmes écrits, ce qui distingue la quasi-omniprésence des magots est le fait qu'ils arrivent toujours en fin de la liste d'objets de luxe. Dans les *Mémoires*, l'inventaire est composé «des poètes, des philosophes, des peintres, des statuaires, des magots de la Chine»⁴⁴. Dans les *Observations*, «les jouissances de toutes espèces» que Catherine doit mettre à la disposition de tous ses sujets sont «les dorures, les statues, et même les magots»⁴⁵. Même chose dans les discussions du luxe dans le *Salon de 1767*, où ces jouissances sont «la poésie, la peinture, la sculpture, la musique, les glaces, les tapisseries, les dorures, les porcelaines et les magots»⁴⁶. Et dans la 'Satire contre le luxe à la manière de Perse' (1767), le répertoire se lit ainsi : «les peintres, les poètes, les statuaires, les tapisseries, les porcelaines, et ces magots même»⁴⁷. Faut-il voir dans les magots le *nec plus ultra* des «vices charmants» qui garantiront à celui ou à celle qui en jouit une place en enfer? L'emploi de l'adverbe dans des formules comme «même les magots», et surtout quand il est accompagné du déictique comme dans «ces magots même», suggère la question. Pour en explorer les enjeux, étudions plus en détail l'objet et ses significations dans les pratiques culturelles du dix-huitième siècle.

Ce sont des objets très à la mode sous Louis XV; l'article «Magot» (1765) de l'*Encyclopédie* va jusqu'à observer que «ce règne est celui des *magots*»⁴⁸. D'où venait cette mode? Diderot parle «des magots de la Chine», mais s'il est vrai qu'ils arrivèrent d'abord d'Orient, c'est que souvent ils y étaient fabriqués pour l'exportation ; et les Européens se mirent très vite à en fabriquer eux-mêmes dans les manufactures de céramique et surtout de porcelaine, dont ils venaient de percer le secret. Orientalisants donc plutôt qu'orientaux, ils sortaient des manufactures de Meissen, de Chantilly, de Vincennes, et se trouvaient en vente à Paris chez des marchands-merciers. En 1740, Gersaint changea le nom de sa boutique en «À la Pagode» et fit connaître le changement avec une nouvelle carte de visite qu'il commanda au peintre Boucher⁴⁹. On y voit deux sortes de pagodes: toutes les deux habillées en robe de chambre, l'une, grosse, est assise en haut d'un cabinet de laque, l'autre se trouve dans la main de la première, qui l'a choisie parmi ce que le descriptif inscrit sur la carte appelle «toute sorte de clainquaillerie nouvelle et de goût», en précisant le détail comme suit: «bijoux, glaces, tableaux de cabinet, pagodes, vernis et porcelaines du Japon, coquillages et autres morceaux de l'histoire naturelle, cailloux, agathes, et généralement toutes marchandises curieuses et étrangères». Boucher était lui-même grand collectionneur de magots — le catalogue de sa collection mise en vente après sa mort en 1771 indique

⁴⁴ LEW, X, 67.

⁴⁵ LEW, XI, 274.

⁴⁶ LEW, VII, 118.

⁴⁷ LEW, VII, 126.

⁴⁸ «MAGOT», *Encyclopédie*, IX, p. 861-2

⁴⁹ <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7809929&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir>

qu'il en possédait au moins quarante- cinq⁵⁰, dont un qui avait non seulement la tête, mais aussi les mains et la langue « branlantes »⁵¹. Ils figurent souvent d'ailleurs dans ses « tableaux de mode », sur lesquels il vaut la peine de s'attarder ici.

En effet, le magot figure de manière tellement récurrente dans les tableaux de Boucher qu'on peut le considérer comme, pour reprendre la phrase de Katie Scott, son « objet-signature »⁵². Il est présent, par exemple, dans *Le déjeuner* (1739)⁵³, où l'on voit une famille bourgeoise marchande, entourée de nombreux objets de luxe, dont, sur une étagère à gauche, au-dessus d'une théière ou une chocolatière argentée, un magot doré. Petite idole domestique — plus éloigné du crucifix est inimaginable — il semble, avec son sourire et son gros ventre, garantir et partager le bonheur et la prospérité de la famille⁵⁴. Plus significatif pour notre propos est celui qui se trouve dans *Une femme sur son divan* (1743)⁵⁵, où l'on voit une seule figure féminine, allongée, habillée selon le dernier cri et entourée d'objets de luxe, y compris, sur l'étagère à droite, un magot, dont les couleurs — robe de chambre rose, cheveux noirs, peau blanche — sont parfaitement assorties à celles de la femme, vers laquelle il a le regard tourné. Il s'agit très clairement ici d'un objet-signature: le magot est même assis, tel un presse-papier, sur une lettre signée «f. bouche». Il semble ainsi que le peintre se figure en magot, en objet de luxe et de désir féminin, et qu'il se féminise: en magot, non seulement il est habillé dans les mêmes couleurs que la femme, mais par l'effet des rubans qui se trouvent sur l'étagère juste au-dessus de sa tête, il a l'air d'en porter comme elle. Femme et magot- peintre, ils forment ainsi un couple à la mode, dans lequel se jouent et s'inversent les rôles des genres.

Or, loin d'être de simples représentations du luxe, les tableaux de Boucher sont des interventions dans la querelle au sujet de celui-ci. Eux-mêmes objets de luxe, ils figurent la mode et les objets de luxe comme des sources de bonheur, un bonheur conçu dans l'espace privé, domestique, féminin, la femme n'étant pas tant l'objet du désir que le sujet désirant. L'artiste dans le tableau montre son contentement de satisfaire lui-même ce désir féminin de possession d'un magot. En un mot, ces tableaux valorisent tout ce que condamnent les opposants au luxe, à savoir la mode, l'artifice et l'autonomie de la femme.

Éloge donc des vices charmants avec le magot en place éminente: ne pourrait-on pas dire que le propos de Boucher est comparable à celui de Diderot ? Notons ici que Catherine II commandait des magots en grande quantité pour sa maison chinoise d'Oranienbaum. Rappelons aussi la liste plutôt curieuse de Diderot qui allait, sans transition, des peintres et des philosophes aux magots. Ne pourrait-on pas dire que le philosophe envisage la possibilité de faire comme Boucher, de se transformer en objet de luxe pour faire le bonheur

⁵⁰ Pierre Rémy, *Catalogue raisonné des tableaux, dessins, estampes, bronzes, terres cuites, laques, ... du défunt Sieur Boucher, premier peintre du roi*, Paris, 1771, lots 659- 683. Voir aussi Jessica Priebe, «The artist as collector: François Boucher (1703– 1770)», *Journal of the History of Collections*, 28.1 (2016), pp. 27-42.

⁵¹ Rémy, *Catalogue*, lot 675.

⁵² La phrase de Katie Scott est citée dans Melissa Hyde, *Rethinking Boucher*, note 46, p. 37.

⁵³ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:François_Boucher_002.jpg

⁵⁴ La forme de son visage fait écho à celle de l'enfant qui regarde vers le spectateur, ce qui lui donne même un air de famille.

⁵⁵ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:François_Boucher_020.jpg

d'une femme? Un tel rapprochement entre Diderot et Boucher n'est sans doute pas plausible pour le lecteur des *Salons*, habitué à voir dans les tableaux de Boucher non pas un idéal de bonheur matériel mis à la portée de tout citoyen et citoyenne, mais la représentation des valeurs esthétiques, qui caractérisait une classe sociale, économique et politique particulière, celle des financiers, classe responsable, selon Diderot, du déclin moral de la France.

L'état économique, socio-politique, moral et esthétique de la France du milieu du dix-huitième siècle, le philosophe l'appelle « le mauvais luxe », en opposition au véritable luxe dont il esquissait sa vision à Catherine II⁵⁶. S'il opposait «l'autre monde» à «ce monde-ci», il proposait néanmoins un autre « monde-ci » :

Mais supposez une excellente administration, une grande liberté de commerce, l'agriculture protégée, l'impôt réglée sur les vrais besoins de l'État, sa répartition équitable, une nation opulente et heureuse.

De là un second luxe, signe de la richesse et de l'aisance dans toutes les conditions. On ne mange pas l'or. On l'emploie en jouissances de toutes espèces, et de là les dorures, les statues, et même les magots⁵⁷.

Regardons donc en quoi consiste le luxe «premier», celui qui se rencontre en France au milieu du dix-huitième siècle. Nous verrons que dans l'analyse qu'en fait Diderot, s'esquissent bon nombre des enjeux du *Neveu de Rameau*.

Diderot parle du «mauvais luxe» pour la première fois dans le *Salon de 1767*, texte qui, signalons-le en passant, fait souvent écho au premier et au second *Discours* de Rousseau. Et pourtant, là où Rousseau condamne l'art parce qu'il est artificiel et donc immoral, la catégorie diderotienne du «mauvais luxe» permet de condamner non pas l'art en général, mais celui qui se produit dans la configuration socio-politique de la France du dix-huitième siècle. La question n'est pas tant une question de morale (jouissance permise ou non) ou d'économie (commerce ou gaspillage) ou même d'esthétique (bon ou mauvais goût), que de politique: «Ah, c'est de la politique que vous voulez faire ! » s'exclame la voix « Grimm »⁵⁸. En effet, le salonnier situe les origines du mauvais luxe dans la vénalité des charges et, surtout, dans l'institution de la Ferme générale: «maudit soit à jamais le premier qui rendît les charges vénales»⁵⁹, déclare la voix «Diderot»; «Grimm» lui répond: «que [le prince] supprime les fermiers généraux, pour avoir des peintres, des poètes, des sculpteurs, des musiciens»⁶⁰. On pourrait s'attendre à ce que les arts, qui ont besoin de clients riches, fleurissent dans une nation ayant une grande classe de financiers, et en effet, ce point de vue se fait entendre dans la «Satire sur le luxe»: «Ce luxe contre lequel vous vous récriez, n'est-ce pas lui qui soutient le ciseau dans la main des statuaires, la palette au pouce des

⁵⁶ Il s'agit d'« une autre sorte de luxe » (LEW, X, p. 672) ; d'« un second luxe » (LEW, XI, p. 273); du «bon luxe» (LEW, XI, p. 274).

⁵⁷ LEW, XI, 273-274.

⁵⁸ LEW, VII, 117.

⁵⁹ LEW, VII, p. 118. Voir aussi, LEW, VII, p. 123.

⁶⁰ LEW, VII, 117.

peintres, la navette... »⁶¹. Mais la conclusion du satiriste est que ce «soutien» n'a, en fait, rien de bénéfique. En résumé, son argument est le suivant. La vente des charges publiques, surtout de la Ferme générale, a déclenché, selon ses analyses, une série de substitutions catastrophiques sur le plan national : la richesse s'est substituée au mérite et à la vertu, l'intérêt privé à l'intérêt civique, et l'art a dégénéré à la fois sur le plan matériel et sur le plan moral. Dans ces nouveaux arrangements « où l'on put arriver à tout avec de l'or, on voulut avoir de l'or ; et le mérite, qui ne conduisait à rien, ne fut rien »⁶², les valeurs morales sont devenues des valeurs financières: «Il n'y a qu'un vice, c'est la pauvreté. Il n'y a qu'une vertu, c'est la richesse. Il faut être riche ou méprisé»⁶³. On croirait entendre le Neveu : « De l'or, de l'or. L'or est tout ; et le reste, sans or, n'est rien » (134). Le citoyen se doit alors de s'enrichir ou de paraître riche :

Si l'on est effectivement riche, on montre sa richesse par tous les moyens imaginables. Si l'on n'est pas riche, on veut le devenir par toutes les voies imaginables. Il n'y a point de déshonnête. Si l'on n'est pas riche, il n'y a rien qu'on ne fasse pour cacher son indigence. Voici donc 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 multitude⁶⁴.

Or, ou les pauvres achètent de l'imitation à prix abordable, mais de mauvaise qualité: «Une montre, Monsieur. Je ne me soucie pas du mouvement, que la boîte soit marquée ou non, cela ne me fait rien [...] Mais que le bouton soit plat, afin qu'on la croit à répétition »⁶⁵. Ou bien ils se vendent pour pouvoir acheter les signes de la richesse, devenus signes de la vertu: «C'est là qu'on voit la fille de boutique, qui gagne douze sols par jour, se promener aux Tuileries en robe de soie et la montre d'or à son côté»⁶⁶. L'artiste se compte parmi les pauvres, l'Académie manquant de finances et ne pouvant plus assurer la mission pour laquelle elle avait été fondée par Colbert, à savoir de restituer la liberté aux arts⁶⁷. Il se voit donc dans l'obligation ou de répondre à la demande des pauvres et de produire de la mauvaise qualité à bon marché, ou de se vendre cher aux riches. Diderot fait un éloge paradoxal de l'artiste – «les Belle, les Bellengé, les Voiriot, les Brenet, les mauvais poètes, les mauvais peintres, les mauvais statuaires, les brocanteurs, les bijoutiers et les filles de joie »⁶⁸ – qui se vend cher, « vermine qui ronge et détruit nos vampires, et qui nous reverse goutte à goutte le sang dont ils nous ont épuisés»⁶⁹, logique du parasite également présente

⁶¹ LEW, VII, 125.

⁶² LEW, VII, 123.

⁶³ LEW, X, 669.

⁶⁴ LEW, X, p. 669. Voir aussi LEW, XI, p. 273.

⁶⁵ LEW, X, p. 671. Voir Cissie Fairchilds, " The Production and Marketing of Populuxe Goods in the Eighteenth-Century Paris", dans John Brewer et Roy Porter, *Consumption and the World of Goods*, London, Routledge, 1993, pp. 228-248.

⁶⁶ LEW, X, 670.

⁶⁷ Voir Reed Benhamou, *Regulating the Académie: art, rules and power in Ancien régime France*, SVEC 2009: 08. Voir aussi Philippe Minard, *La fortune du colbertisme : État et industrie dans la France des Lumières*, Paris, Fayard, 1998.

⁶⁸ LEW, VII, p. 120.

⁶⁹ LEW, VII, pp. 120-121. Voir aussi, LEW, VII, pp. 124-5; X, p. 670. Notons aussi qu'aucun éloge de ce type plutôt paradoxal n'est réservé pour les Vien, les Boucher et les Vernet, sans doute parce que ce ne sont pas de mauvais peintres, mais de bons peintres de mauvais tableaux.

dans *Le neveu* :

Les parents regorgeaient d'une fortune acquise Dieu sait comment; c'étaient des gens de cour, des financiers, de gros commerçants, des banquiers, des gens d'affaires. Je les aidais à restituer, moi et une foule d'autres qu'ils employaient comme moi. Dans la nature, toutes les espèces se dévorent ; toutes les conditions se dévorent dans la société. Nous faisons justice les uns des autres sans que la loi s'en mêle. La Deschamps autrefois, aujourd'hui la Guimard venge le prince du financier, et c'est la marchande de mode, le bijoutier, le tapissier, la lingère, l'escroc, la femme de chambre, le cuisinier, le bourrelier qui vengent le financier de la Deschamps⁷⁰.

Mais pour l'auteur des *Salons* et pour Diderot écrivant à Catherine, l'art produit dans ces conditions ne peut être que mauvais car les riches, autorisés par le système politique à n'avoir que leurs intérêts en vue, commandent des portraits d'eux-mêmes et non pas des tableaux d'histoire : «c'est alors que les grands artistes ne naissent point, ou sont obliges de s'avilir sous peine de mourir de faim. C'est alors qu'il a cent tableaux de chevalet, pour une grande composition, mille portraits pour un morceau d'histoire; que les artistes médiocres pullulent et que la nation en regorge »⁷¹ ; ils réduisent l'art au divertissement privé : « Vien ne fait plus que des dessus de porte. Boucher peint des ordures pour le boudoir d'un grand. Vernet est occupé de la salle à manger d'une actrice. [...] Il y a de la peinture depuis Versailles jusqu'au fond du faubourg Saint-Marceau, mais pas un bon tableau »⁷². La vraie fonction de l'art, selon Diderot, celle d'enseigner la vertu au peuple, ne peut plus s'accomplir. Le comble à ses yeux est la nomination en 1765 de Boucher comme « premier peintre du roi »⁷³.

Or, le magot est l'objet d'art le plus étroitement associé non seulement à Boucher, mais à la classe financière pour laquelle il travaillait, donc la classe responsable, selon Diderot, du mauvais luxe⁷⁴. Un des sens du terme, «magot», «amas d'argent caché» n'y est, sans doute, pas pour rien, mais, selon l'article «Magot» de l'*Encyclopédie*, ce ne sont que «des colifichets précieux dont la nation s'est entêtée; ils ont chassé de nos appartements des ornements d'un goût beaucoup meilleur. Ce règne est celui des *magots* »⁷⁵. Cet « it-narrative », pour reprendre un mot de la critique littéraire anglo-saxonne⁷⁶, ridiculise le goût moderne pour ces objets et les identifie à une classe socio-politique dont ils sont le

⁷⁰ LEW, VII, pp. 56-7.

⁷¹ LEW, VII, 120.

⁷² LEW, X, 671.

⁷³ Voir Roland Mortier, « Diderot contre Boucher, ou le refus du rococo », dans Roland Mortier et Hervé Hasquin (éds), *Rocaille, rococo*, dans *Études sur le XVIIIe siècle*, XVIII (1991), pp. 151-157.

⁷⁴ Notons que Diderot parle des tableaux de Boucher en termes de «marionnettes»; voir LEW, VI, p. 149; LEW, VI, pp. 40-41; LEW, VII, p. 281. Le titre de l'article de Georges Brunel est suggestif, «Boucher, neveu de Rameau» mais il se consacre entièrement à Boucher, dans Marie-Catherine Sahut et Nathalie Volle (éds), *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons 1759-1781*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984, pp. 101-109.

⁷⁵ *Encyclopédie*, IX, p. 861-862.

⁷⁶ Voir Lynn Festa, *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006. 63.

goût et la présente comme étant arrivée au gouvernement de manière illégitime⁷⁷. Or, il est évident que sous Louis XV, ceux qui sont parvenus à la tête du royaume et qui se seraient installés dans les appartements du roi, sont les financiers, clients importants de Boucher et des marchands-merciers. Goût douteux d'un système politique illégitime, selon l'article, que certains attribuent à Diderot⁷⁸.

Telle peut donc être l'explication de la position ultime des magots dans ses listes de jouissances, ainsi que l'adverbe «même» qui les accompagne. Elle figure la nature radicale de ce que propose Diderot dans ces écrits sur le luxe, à savoir de faire tomber les financiers de leur position élevée dans la nation, de les ôter de la 'cheminée' de la politique, pour que les hommes et les femmes puissent jouir honnêtement d'un magot sur la cheminée de la maison. Si la richesse n'était plus la vertu capitale, le fait d'avoir un magot sur sa cheminée ne serait plus un acte d'idolâtrie du monde de la finance. La question se pose évidemment: le règne des magots fini, une citoyenne aurait-elle encore envie d'un magot? Ne sont-ils pas essentiellement «ces» magots, c'est-à-dire un objet de ce luxe-ci? La question reste ouverte.

Et voici aussi un élément à apporter à la lecture du *Neveu*. La transformation de Bertin en «pagode immobile» n'est pas qu'une satire des relations maître-serviteur; financier, trésorier des parties casuelles, Bertin incarne le mauvais luxe, condition économique et politique qui oblige à des singeries. Oblige? Resterait évidemment à analyser la position du philosophe sous le règne des pagodes et des magots, position que Diderot représente à de nombreuses reprises, surtout à partir de 1767. Sans entrer dans le détail, contentons-nous ici de remarquer, en guise de conclusion ouverte, que lorsque, dans les *Regrets sur ma vieille robe de chambre* (1769), ce philosophe se met en scène dans son cabinet envahi des objets d'un (mauvais) luxe par lequel il se dit néanmoins ne pas être (encore) corrompu, c'est une Vénus accroupie qui est venue s'y installer, et non pas une pagode⁷⁹.

Kate E. Tunstall, Université d'Oxford

⁷⁷ Satire qui aura d'ailleurs du succès à l'avenir: c'est sous les traits d'un magot que Daumier fera une de ses caricatures de Louis-Philippe, «roi bourgeois». La caricature, publiée le 28 août 1834 dans *La caricature*, est reproduit dans Elizabeth C. Childs, *Daumier and Exoticism: Satirizing the French and the Foreign*, New York, Peter Lang, 2004, fig. 53.

⁷⁸ Pour John Lough et Jacques Proust, il s'agit d'un des articles «qu'on pourrait peut-être attribuer à Diderot, mais qui ne sont pas reproduits dans cette édition», DPV, V, p. 211.

⁷⁹ LEW, VIII, p. 10. Cependant, il dit que sa nouvelle robe de chambre le «mannequin» (p. 9). Pour une étude des objets dans les *Regrets*, voir l'article de Katie Scott, à paraître dans *Oxford Art Journal* (2016), qui s'accompagne d'une nouvelle édition, *Regrets on Parting with My Old Dressing Gown*, traduite par Kate Tunstall et Katie Scott.