

The space of *ragoûts*.

Diderot, the dressing gown and Penelope in a beer hall

Matteo Marcheschi

marcheschimatteo@gmail.com

My article aims to interrogate the tension between space and time in Diderot's philosophy starting from the tableau of the imagination and its specific functioning.

By examining the category of *ragoût* – a culinary preparation that, during the 18th century, became an expression of an aesthetic of the relationship and harmony between the parts and the whole – I will show how it plays, between the *Lettres sur les souds et muets*, the *Essais sur la peinture*, the *Salons* and the *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, its central role in defining an idea of dynamic spatiality, within which reality and representation coexist in relationships of mutual tension and correspondence.

In fact, the *ragoût* reveals a conception of convenience which, by interweaving space and time, recalls the processes of human reason and interrogates them in pictorial and real space, making it habitable and comprehensible: if a detail always reveals a totality, activating a process of orientation in reality, when the relationship between the parts and the whole breaks down, the world itself falls apart. It is the law of convenience and *ragoût* that regulates the world: to change one's dressing gown is to redefine one's life entirely. If this does not happen, if the relationship between the fragment and the whole is broken, as in La Grenée painting exhibited at the *Salon 1767*, Penelope appears more suited to a beer hall than to the majestic but sober palace of Ithaca.

Keywords: *ragoût*, anachronism, imagination, space-time.

L'espace des ragoûts.

Diderot, la robe de chambre et Pénélope dans une taverne à bière

Matteo Marcheschi

marcheschimatteo@gmail.com

«il aime tout autant se promener qu'écrire,
encore qu'il aime peut-être un tout petit peu
moins cette dernière activité».
R. Walser, *Der Spaziergang*

«Les promenades verbeuses»: portrait de Diderot en promeneur

Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins¹.

Tout au long de son œuvre, Diderot ne cesse de serrer le lien entre penser et marcher: moniste radical², il sait que c'est le corps tout entier qui pense. Le cerveau, comme tous les autres organes, se déplace avec les pieds: le raisonnement, comme le rappelle Voltaire dans l'article DEJECTIONS de ses *Questions sur l'Encyclopédie*, est une question d'hygiène, qui dépend avant tout de la digestion, donc du mouvement³.

¹* Je tiens à remercier Claire-Emmanuele Nardone pour sa relecture.

Je citerai les œuvres de Diderot dans DPV = *Œuvres complètes de Diderot*, édition critique et annotée, publiée sous la direction de Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot, Hermann, Paris 1975- , 33 volumes prévus.

² Sur le matérialisme de Diderot voir J.-C. Bourdin, *Diderot: le matérialisme*, Puf, Paris 1998; A. Ibrahim, *Diderot. Un matérialisme éclectique*, Vrin, Paris 2010; C. Duflo, *Diderot philosophe* (2003), H. Champion, Paris 2013.

³ Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie*, in Idem, *Œuvres complètes*, Voltaire Foundation, Oxford 2009, vol. XL, p. 358.

«L'estomac gouverne la cervelle», écrit Voltaire dans une poésie dédiée à sa nièce, Madame Denis⁴. Comme Nietzsche, Diderot semble «ne prêter foi à aucune pensée qui ne soit pas née au grand air»⁵. D'ailleurs, dans les années mêmes où le Philosophe se représente en promeneur dans *Le Neveu de Rameau*, s'adonnant à son libertinage intellectuel au Palais Royal, le médecin genevois Samuel Auguste André David Tissot dénonce la malsaine habitude de vivre assis, grave faute hygiéno-intellectuelle des lettrés («et gravis haec est culpa sessionis»⁶).

Diderot n'est cependant pas le seul qui marche tout en pensant: ses personnages philosophiques ne cessent de se déplacer sur la scène où ils sont situés. Si Jacques et son Maître interrogent ces maillons de la chaîne universelle que sont les événements du monde en se promenant dans un espace vide, A et B, dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, avant de discuter de Tahiti et de ses mœurs, marchent en observant le ciel et ses conditions météorologiques⁷. Toutefois, c'est surtout *La Promenade du sceptique* (1747), œuvre de Diderot à la saveur clandestine, qui superpose l'espace avec le mouvement et la pensée. Dans ce texte, Ariste, militaire-philosophe, se décide à rendre visite à Cléobule, qui a pris la décision de vivre retiré, «dans le désert» de sa thébaïde. C'est ici, en observant les espaces de la vie de son ami, qu'Ariste découvre que Cléobule pense toujours en fonction aux contextes qu'il traverse: «ravi de la naïveté des discours de Cléobule, et d'un certain *ordre* que j'y voyais régner, je me plus à l'étudier, et je remarquai bientôt que les matières qu'il entamait étaient presque toujours *analogues* aux objets qu'il avait sous les yeux»⁸. Par ailleurs, pour penser il ne fait que monter et descendre, bouger, s'asseoir et se relever: les images du monde le conduisent sur des chemins toujours différents. C'est ainsi que face à un labyrinthe Cléobule discute des erreurs de l'esprit humain et de l'incertitude radicale de la métaphysique sur

⁴ Voltaire, *La vie de Paris et de Versailles*, in Idem, *Œuvres complètes*, Voltaire Foundation, Oxford 1994, vol. XXXI B, p. 283. Sur le rapport entre philosophie et cuisine dans les œuvres de Voltaire, voir C. Mervaud, *Voltaire à table. Plaisir du corps, plaisir de l'esprit*, Desjonquères, Paris 1998; D. Sicco, *L'estomac gouverne la cervelle. Nourriture et morale dans les contes de Voltaire*, in "Revista Criação e Crítica", XVIII, 2017, pp. 38-50; R. Larue, *Le Végétarisme des Lumières. L'abstinence de viande dans la France du XVIII^e siècle*, Classiques Garnier, Paris 2019, pp. 147-196.

⁵ F.W. Nietzsche, *Ecce homo* (1888), traduction par J.-C. Hémerly, in F.W. Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, Gallimard, Paris 1974, p. 261.

⁶ S.A.A.D. Tissot, *Sermo inauguralis de valetudine litteratorum*, Antonii Chapuis, Lausanne 1766, p. 41.

⁷ Sur les promenades et les personnages qui se promènent dans l'œuvre de Diderot, voir T. Belleguic, *Diderot et le temps qu'il fait: portrait de l'écrivain en météorologue*, in "Tangence", LXXIII, 2003, pp. 9-37.

⁸ DPV, t. II, p. 75. C'est moi qui souligne.

laquelle repose toute connaissance, tandis qu'une fleur lui évoque une pensée délicate, un chêne un raisonnement solide et nerveux.

La philosophie de Cléobule est donc, comme l'affirme Ariste lui-même, «une sorte de philosophie locale»⁹ qui fait de la réalité un véritable théâtre de la mémoire. Diderot, cependant, transforme radicalement la tradition de l'*ars memoriae*, en valorisant ses aspects inventifs au détriment de ses traits mnémotechniques. Si depuis Simonide de Céos, et dans les reprises qu'en ont faites Cicéron et le Pseudo-Cicéron de la *Rhetorica ad Herennium*, les *loci* de la mémoire – les lieux où l'on dispose un souvenir pour le conserver et l'évoquer ensuite – doivent être des lieux calmes et peu fréquentés – de véritables étendues abandonnées¹⁰ –, dans la *Promenade* ils deviennent les espaces mêmes de la vie et de ses inquiétudes: les allées d'épines, de fleurs et de marronniers le long desquelles Cléobule et Ariste se promènent les amènent à évoquer la multiplicité des caractères humains et les chemins infinis dans lesquels s'entremêlent désirs et peurs. L'*ars memoriae* de Diderot, à la différence de celle de Lullo, ne se présente pas ici comme l'expression d'un savoir systématique qui découvre tous les possibles à partir d'une logique de la combinaison, mais elle se change en une méthode de découverte ouverte: le philosophe ne pense ici le monde, mais avec le monde. La mémoire n'est pas, par ailleurs, une reproduction passive – un lieu où l'on s'arrête – mais la réactivation d'un temps submergé dans le présent qui se combine avec le temps présent – un lieu où l'on transite –: Diderot fond ici le temps qui a été avec le temps qui est, *chronos* avec *kairos*, la durée avec le ponctuel de la météorologie¹¹. Se promener dans les *loci* réels, c'est traverser des couches temporelles superposées, réactivant le possible déposé dans la mémoire.

Si tout cela arrive, c'est parce qu'un principe d'analogie régit le fonctionnement de l'*ars memoriae* diderotienne¹². Et l'analogie, comme le montre Diderot dans les pages qu'il consacre à Nicolas-Antoine Boulanger¹³, est une connaissance de l'emboîtement

⁹ *Ivi*, p. 76.

¹⁰ À propos de l'*ars memoriae* classique, voir Cfr. F.A. Yates, *L'art de la mémoire* (1966), traduit par D. Arasse, Gallimard, Paris 1975.

¹¹ Sur la valeur du temps météorologique dans l'œuvre de Diderot, voir É. De Fontenay, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Grasset, Paris 1981, p. 247.

¹² Sur l'analogie voir A.B. Maurseth, *L'analogie et le probable: pensée et écriture chez Denis Diderot*, Voltaire Foundation, Oxford 2007.

¹³ Sur Nicolas-Antoine Boulanger (1722-1755) voir P. Sandrin, *Nicolas-Antoine Boulanger, 1722-1759 ou Avant nous le déluge*, Voltaire Foundation, Oxford 1986.

temporel. Si Boulanger a réussi à enquêter sur l'Antiquité et ses fondements intellectuels et philosophiques, c'est parce qu'il a abandonné une perspective purement chronologique et événementielle pour en adopter une autre, formelle et analogique: le temps, aux yeux du philosophe, ne s'ordonne pas selon les catégories de l'avant et de l'après, mais reste déposé comme vestige et rythme toujours prêt à se réactiver au contact du présent selon une logique de similitude. «Les vrais caractères du génie» ont à voir avec la capacité d'établir des «analogies entre les objets les plus éloignés»¹⁴: en écrivant sur Boulanger, Diderot avance les mêmes considérations que Valéry, dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, utilisera pour décrire «le style de la pensée»¹⁵ de l'encyclopédiste lui-même¹⁶. C'est ainsi qu'en se promenant face aux murs de Langres, ville natale de Diderot, Boulanger fait l'expérience de la superposition des temps et des histoires, apprenant au regard à se perdre le long de trajectoires différentes: «c'est ainsi que l'on voit à Langres des pierres dans les remparts de cette ville, qui représentent, quoique mutilées, dispersées et souvent posées à contresens, des corniches et des frises d'entablement antiques, des sculptures et des inscriptions du paganisme»¹⁷. Le monde, comme l'*Encyclopédie*, est un voyage dans lequel les routes divergent, obligeant le lecteur à une lecture active et inventive¹⁸.

L'espace, donc, apparaît aux yeux de Diderot comme un temps contracté et concentré: les *loci* sont de véritables *couches*. Se promener signifie alors se mouvoir dans l'espace-temps, éduquer et entraîner l'intelligence et la physiologie à l'analogie: l'espace est une forme de l'articulation temporelle de l'imagination de ceux qui en font l'expérience. Et, par conséquent, c'est précisément à l'imagination et à l'intelligence qu'il faut en venir.

Le tableau de l'imagination: l'écart et l'espace-temps

¹⁴ Extrait d'une lettre écrite à l'éditeur sur la vie et les ouvrages de Mr Boulanger, DPV, t. IX, p. 450.

¹⁵ J'utilise ici l'expression de B. Groethuysen, *La pensée de Diderot* (1913), in Idem, *Philosophie et histoire*, A. Michel, Paris 1995, p. 73-89.

¹⁶ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris 1957, p. 46.

¹⁷ N.-A. Boulanger, *Anecdotes physiques de l'histoire de la nature*, in Idem, *Œuvres complètes*, H. Champion, Paris 2006, t. II, p. 324.

¹⁸ D. Diderot, *Encyclopédie*, in Idem, J.L.R. D'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Le Breton-Briasson-David-Durand, Paris 1755, t. V, p. 641vb.

La promenade se configure pour Diderot comme une expérience de l'espace: non pas réticule vide, mais forme de l'expérience, l'espace est avant tout le moyen par lequel la physiologie cognitive se réarticule, à chaque instant, au contact du monde. Il n'existe pas donc comme objet, mais comme rapport dynamique entre le soi et le réel¹⁹: dans l'interstice entre les deux, l'expérience prend alors la forme de la vibration. Le corps humain, doué de sa propre tonicité de base, c'est-à-dire d'une tension qui se présente comme un produit partiellement variable de l'intersection entre les relations constitutives de l'organisme et les vicissitudes auxquelles il a été soumis²⁰, incorpore le réel comme une modification de cette vibration.

Ce modèle trouve son origine, non sans une certaine distance, dans les territoires de la philosophie cartésienne²¹, en récupérant une de ses données fondamentales: comme Descartes le rappelle dans de nombreux passages de ses œuvres, des *Regulae ad directionem ingenii* aux *Principia Philosophiae*, en passant par le *Dioptrique*, la relation entre l'objet et l'expérience qu'il s'en donne se configure selon la logique du signe²². Il y a une différence, écrit Descartes, entre la lumière et «le sentiment que nous en avons»²³: comme dans le cas de l'écriture, l'expérience est un décodage constant du sens, un véritable exercice de traduction²⁴. Le monde en tant que vibration rencontre la physiologie cognitive en tant que ton corporel, produisant une première traduction de l'un en l'autre²⁵; ensuite, c'est la tension des nerfs qui est retransformée en idée par le sens commun.

Diderot hérite ainsi de Descartes la conviction que l'expérience et la compréhension du monde ne passent pas par un processus de reproduction mimétique mais par une

¹⁹ Voir F. Pépin, *L'espace chez Diderot*, in T. Paquot, C. Younès (éd. par), *Espace et lieu dans la pensée occidentale de Platon à Nietzsche*, La Découverte, Paris 2012, p. 185-202.

²⁰ Voir J.-C. Bourdin, *Les vicissitudes du moi dans le Rêve de d'Alembert de Diderot*, in J.-N. Missa (éd. par), *Matière pensante. Études historiques sur les conceptions matérialistes en philosophie de l'esprit*, Vrin, Paris 1999, pp. 55-67.

²¹ P. Quintili, *La presenza di Cartesio negli scritti di filosofia biologica di Denis Diderot. Éléments de Physiologie*, in M.T. Marcialis, F.M. Crasta (a cura di), *Descartes e l'eredità cartesiana nell'Europa seicentesca*, Conte Editore, Lecce 2002, pp. 225-242.

²² Je citerai les œuvres de Descartes dans l'édition Adam-Tannery (AT = *Œuvres de Descartes*, Cerf, Paris 1897-1913, 11 vol.). R. Descartes, *Dioptrique*, AT, t. VI, pp. 112-113; R. Descartes, *Principia philosophia*, AT, t. VIII, pp. 320-321.

²³ Idem, *Le monde ou Traité de la lumière*, AT, t. XI, pp. 3-4. Descartes, dans la *Dioptrique*, écrit que «il faut au moins que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent» (Descartes, *Dioptrique*, AT, t. VI, p. 113).

²⁴ Idem, *Principia philosophia*, AT, t. VIII, pp. 320-321.

²⁵ Idem, *Regulae ad directionem ingenii*, AT, t. X, p. 412.

déformation-information, qui trouve son origine dans un *écart radical*. On peut comprendre le réel seulement parce qu'il se change en un processus de cryptage et décryptage continuels de codes²⁶ qui, pour le dire avec Paul Klee, le «rend visible»²⁷: en d'autres termes, au niveau de la gnoséologie cognitive s'active un processus fictionnel qui transforme toujours l'espace en une image de l'espace. Du reste, comme l'a dit Ferdinand Alquié, «un monde feint» n'est pas faux, mais un «univers façonné, forgé et machiné»²⁸: ce n'est qu'en conciliant bien «le mensonge avec la vérité»²⁹, comme le soutient Diderot, que l'on peut arriver à connaître le réel. Tout regard efficace sur le monde est un regard en biais comme celui de Persée³⁰.

C'est précisément dans le contexte de la reprise de la physiologie cartésienne que Diderot décrit l'expérience comme un processus de traduction instantanée de la vibration des nerfs provoquée par le contact avec la réalité en un *tableau mouvant* synesthésique: chaque impression se transforme en sensation, chaque *pictura* en *imago*³¹, étant réacquise, c'est-à-dire ordonnée et recomposée, sous la forme d'un tableau³². Dans l'image de l'imagination, que Diderot décrit souvent dans la *Lettre sur les sourds et muets* et les *Éléments de physiologie*, chaque vibration passée existe avec les vibrations présentes: «Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse: nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité: mais il existe en entier, et tout à la fois: l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup. La formation des langues exigeait la décomposition; mais *voir* un objet, le *juger* beau,

²⁶ Voir J.-P. Cavaillé, *Descartes. La fable du monde*, Vrin, Paris 1991; J.-L. Marion, *Sur la théologie blanche de Descartes. Analogie, création des vérités éternelles et fondement*. Edition corrigée et complétée, Puf, Paris 2009.

²⁷ P. Klee, *Credo du créateur* (1920), dans Idem, *Théorie de l'art moderne*, traduit par P.H. Gonthier, Denoël, Paris 1985, p. 3.

²⁸ F. Alquié, *La découverte métaphysique de l'homme chez Descartes*, Puf, Paris 1950, p. 113.

²⁹ Robert. *Esquisse colorée d'après nature à Rome, Salon 1767*, DPV, t. XVI, p. 516.

³⁰ Voir I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993, pp. 7-35.

³¹ Sur la distinction entre *pictura* et *imago* qui trouve son origine dans les œuvres de Johannes Kepler, voir P. Quintili, *Visione, percezione e cognizione nelle teorie medico-filosofiche in Francia nel secolo XVIII*, in M. Modica, P. Quintili, B. Stancati (éd. par), *Visione, percezione e cognizione nell'età dell'Illuminismo. Filosofia estetica materialismo*, Bibliopolis, Napoli 2005, pp. 297-352.

³² Sur le tableau et ses rapports avec la tradition rhétorique voir C. Ossola, «Figurazione retorica e interni letterari: "salons" e "tableaux" (secoli XVI-XVIII)», «Lettere italiane», XXXVII, 4, 1985, pp. 471-492.

éprouver une sensation agréable, désirer la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant»³³.

Dans le tableau de l'imagination, donc, les temps passés ne se trouvent pas en profondeur, mais à la surface: la forme elle-même de la vibration présente est constituée par une véritable concrétion de rythmes et d'événements anachroniques³⁴ et de données sensorielles hétérogènes. Aucune vibration ne s'épuise, elle continue, au contraire, à résonner dans le présent, à s'y résoudre et à l'innover: l'expérience ponctuelle et instantanée se révèle ainsi composée de tous les temps, c'est-à-dire de cette «mémoire immense»³⁵ qui est constituée par tous les événements du monde. Rien dans la réalité finit par être oublié: tout ce que «nous avons vu, connu, entendu, aperçu jusqu'aux arbres d'une longue forêt, [...], jusqu'à la disposition des branches, à la forme des feuilles et à la variété des couleurs, des verts et des lumières», écrit Diderot dans les *Éléments de physiologie*, «existe en nous à notre insu»³⁶, constituant l'identité de chacun³⁷.

Le statut temporel de l'image de l'imagination n'est pas, en définitive, chronologique; le tableau n'est pas constitué d'événements qui s'organisent selon la logique de la profondeur, du dessus-dessous, de l'avant-après, de l'avant-arrière et de la cause-effet, mais, en se *spatialisant*, il se transforme en une véritable *couche* de réalité dans laquelle tous les temps non-contemporains deviennent contemporains: en lui, mémoire et projet coexistent, en faisant à chaque instant de ce qui est arrivé une condition de ce qui arrive. Le tableau de l'imagination ne se configure donc pas comme un réceptacle passif de l'expérience, mais comme une réorganisation fictionnelle qui se pose au cœur même des processus gnoseologiques et intellectuels humains: le monde est toujours, selon Diderot, une image du monde, une fiction qui remet en scène et recompose le réel, en le traduisant en un réseau de rapports. Dans la logique compositionnelle du tableau, le *composito* d'origine rhétorique assume un caractère résolument temporel: les différentes parties sont en tension dynamique les unes avec les

³³ *Lettre sur les sourds et muets*, DPV, t. IV, pp. 161-162.

³⁴ Sur l'anachronisme, voir G. Didi-Huberman, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000.

³⁵ *Éléments de physiologie*, DPV, t. XVII, p. 471.

³⁶ *Ivi*, pp. 468-469.

³⁷ Sur l'identité dans la philosophie de Diderot, voir F. Salaün, *Le genou de Jacques. Singularité et théorie du moi dans l'œuvre de Diderot*, Hermann, Paris 2010.

autres, selon le modèle des résonances harmoniques. Du reste, pour Diderot, l'homme n'est qu'un clavecin vivant *sui generis*³⁸.

En fin de compte, à travers le tableau synesthésique de l'imagination, le philosophe fait de la fiction le moyen par lequel l'homme fait l'expérience de la réalité: si, comme Diderot le rappelle souvent, «il semble que nous considérons la nature comme le résultat de l'art. Et réciproquement, [...], il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature»³⁹, c'est parce que, au niveau cognitif, la nature et l'art activent les mêmes processus. Les deux ne sont pensables que par le biais du tableau de l'imagination.

C'est ainsi que les *Salons* diderotiens deviennent un véritable laboratoire pour explorer, à travers l'image matérielle, l'image de l'imagination. Ici aussi, l'expérience de l'espace pictural prend la forme d'une promenade, qui suit le modèle classique des *Eikones* de Philostrate de Lemnos. Devant les œuvres de Leprince, l'observateur passe d'un paysage à un baptême – «nous quitterions ensuite nos habits de voyage, et nous irions ensuite à ce *Baptême russe* auquel nous sommes invités»⁴⁰ –, tandis que dans la célèbre *Promenade Vernet* du *Salon 1767*⁴¹, Diderot transforme les tableaux en des lieux dans lesquels se promener et discuter en compagnie d'un abbé.

Le tableau mouvant de l'imagination exige en effet une philosophie en mouvement et du mouvement, une investigation qui remonte, comme l'âme de Mirzoza dans les *Bijoux indiscrets*, des jambes jusqu'à la tête⁴²: à travers le tableau, Diderot ne cesse d'explorer l'espace et les recoins temporels qui le constituent.

Les ragoûts et l'espace des peintres

Dans le *Salon 1767* Diderot fait du ragoût – terme qui indique génériquement une préparation culinaire nécessitant une certaine élaboration⁴³ – l'un des centres de gravité de son enquête sur l'espace. En peignant avec les mots un tableau qui rivalise avec

³⁸ P. Sarrasin-Robichaud, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne*, Garnier, Paris 2017.

³⁹ *Essais sur la peinture*, DPV, t. XIV, p. 359.

⁴⁰ *Le Prince. Un paysage orné de figures vêtues en différentes modes, Salon 1765*, DPV, t. XIV, p. 236.

⁴¹ Sur la *Promenade Vernet* voir J. Chouillet, *La promenade Vernet*, «Recherches sur Diderot et sur l'*Encyclopédie*», II, 1987, pp. 123-163.

⁴² DPV, t. III, pp. 118-125.

⁴³ Voir J.-C. Abramovici, *Ragoûts*, dans D. Masseur (éd. par), *Le dix-huitième siècle. Histoire, mémoire, rêve: mélanges offerts à Jean Goulemot*, H. Champion, Paris 2006, pp. 253-267.

L'Amour rémouleur de La Grenée, composition «lourde et maussade»⁴⁴, Diderot se réjouit de sa propre idée: «Ma composition serait pleine de vie, de variété et de ce que les artistes appellent *ragoût*. La sienne n'en a pas une miette»⁴⁵.

Le terme “ragoût” n'est pourtant pas confiné dans ces lignes, mais revient fréquemment dans le texte: Louthembourg a un style «ragoutant»⁴⁶, alors que dans le *Portrait d'une fille qui vient de recevoir une lettre et un bouquet* par Leprince «les feuilles des arbres sont pesantes, matérielles et faites *sans ragoût*, sans verve»⁴⁷.

Si l'on se fiait vraiment à Diderot lorsqu'il affirme qu'il indique à l'aide du terme “ragoût” en peinture ce que «les artistes appellent ragoût», il faudrait suivre le *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* de Pernety, selon lequel «on dit, ce peintre a un bon ragoût de couleur, pour dire que son coloris est beau vif, gracieux, chaud, & qu'il flatte l'œil du spectateur, comme un bon ragoût le sens du goût»⁴⁸. Le ragoût, en ce sens, aurait quelque chose à voir avec le pouvoir de séduction de la couleur, à laquelle correspondrait un imaginaire culinaire qui fait du ragoût une sorte de redoutable excitant de l'appétit: s'il peut stimuler la faim chez ceux qui manquent d'appétit, il peut, plus fréquemment, conduire à manger excessivement. Le ragoût, tant en peinture qu'en cuisine, serait alors le lieu de toutes les tromperies, comme le souligne l'auteur anonyme d'un manuel intitulé *Cuisine et office de santé* (1757): «ces ragoûts imposteurs qui sous de séduisants & flateurs appas cachent un poison secret»⁴⁹. *Le ragoût* est le symbole de la cuisine de ceux qui «s'empoisonnent à la mode»⁵⁰.

En poursuivant la lecture du *Salon 1767*, l'emploi du mot “ragoût” par Diderot ne semble pourtant pas compatible avec le sens que Pernety lui attribue. Commentant deux tableaux de Chardin qui représentent des instruments de musique, Diderot s'exclame: «C'est une vigueur de couleur incroyable; une harmonie générale, un effet piquant et vrai, des belles masses, une magie de faire à désespérer, un ragoût dans l'assortiment et

⁴⁴ *Salon 1767*, DPV, t. XVI, p. 129.

⁴⁵ *Ivi*, p. 130.

⁴⁶ *Ivi*, p. 163.

⁴⁷ *Ivi*, p. 320. C'est moi qui souligne.

⁴⁸ A.-J. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un Traité pratique des différentes manières de peindre*, Bauche, Paris 1757, pp. 489-490.

⁴⁹ *Cuisine et office de santé*, Le Clerc, Prault, Babuty, Paris 1758 [1757], p. 10. Jaucourt, dans l'article *Cuisine* de l'*Encyclopédie* soutient la même idée.

⁵⁰ L.S.R., *L'art de bien traiter*, J. Du Puis, Paris 1674, s.p.

l'ordonnance»⁵¹. Le ragoût ne semble donc pas avoir de rapport avec la couleur, mais avec la composition, c'est-à-dire avec le rapport entre les parties et le tout. En d'autres termes, il semble être dû davantage au dessin qu'à la texture des couleurs. Cette hypothèse est confirmée par d'autres passages du *Salon 1767*: le ragoût peut se trouver dans des œuvres, comme les gravures de Cochin⁵², dans lesquelles les couleurs n'ont et ne peuvent avoir aucune part.

Diderot reprend ici une tout autre tradition du débat sur les ragoûts: à partir de 1739, une véritable Querelle culinaire – une Querelle des Bouffeurs⁵³ – se développe en France, opposant les tenants de la cuisine des Anciens à ceux de celle des Modernes. Le centre métaphorique de cette dispute est le ragoût: alors que les Anciens y voient une préparation qui masque l'ingrédient dans le tout, conduisant à une confusion des saveurs, les Modernes y voient une préparation qui met en valeur une logique de l'harmonie qui sait combiner la partie et le tout. La discussion ne se déroule cependant pas sur un plan culinaire, mais esthétique: le ragoût permet d'éduquer, par continuité physiologique, un certain type de jugement. L'abbé Dubos l'avait également noté dans ses célèbres *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie* de 1719, qui sont l'un des antécédents de cette querelle:

Raisonne-t-on, pour sçavoir si le ragoût est bon ou s'il est mauvais, et s'avisait-on jamais, après avoir posé des principes géométriques sur la saveur, et défini les qualitez de chaque ingrédient qui entre dans la composition de ce mets, de discuter la proportion gardée dans leur mélange, pour décider si le ragoût est bon? On n'en fait rien. Il est en nous un sens fait pour connoître si le cuisinier a opéré suivant les regles de son art. On goûte le ragoût et même sans sçavoir ces regles on connoît s'il est bon. Il en est de même en quelque maniere des ouvrages d'esprit et des tableaux faits pour nous plaire en nous touchant⁵⁴.

⁵¹ *Salon 1767*, DPV, t. XVI, p. 174.

⁵² *Cochin. Plusieurs dessins allégoriques, sur les règnes des rois de France, Salon 1767*, DPV, t. XVI, p. 501.

⁵³ Voir B. Fink, *Les liaisons savoureuses. Réflexions et pratiques culinaires au XVIII^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 1995; M. Mazzocut-Mis, *La bonne cuisine et le siècle des Lumières*, "Nouvelle revue d'esthétique", XIV/II, 2014, pp. 115-129.

⁵⁴ J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, J. Mariette, Paris 1719, t. II, pp. 307-308.

Le ragoût, pour les Modernes de la Querelle des Bouffeurs, et pour Diderot, qui est l'un des leurs partisans, comme le montrent nombre de ses textes⁵⁵, est le lieu où la fiction redevient, comme dans le cadre de l'imagination, physiologie: la réalité n'entre en contact avec le corps qui la connaît que par un remaniement, une réorientation des rapports qui la constituent. Le monde, à travers une expérience sensorielle stratifiée qui implique non seulement la vue, mais aussi le goût, l'odorat et l'ouïe, retrouve dans l'espace le sens du temps: dans la relation spatiale de l'ingrédient et de la totalité qu'est le ragoût, le philosophe découvre à nouveau l'articulation dynamique des temps qui le composent, c'est-à-dire des processus qui l'ont constitué.

En d'autres termes, le ragoût devient le lieu de l'éducation d'une intelligence sensible – une intelligence qui allie savoir et plaisir – qui permet de redécouvrir le temps qui constitue la forme actuelle de l'espace: si dans le tableau de l'imagination tout est contemporain, dans l'enquête sur le monde, sur les ragoûts et les tableaux des peintres, la contemporanéité de tous les événements est un fait qu'il faut faire réémerger, en éduquant le goût à l'analogie et aux idées accessoires.

Le thème des idées accessoires trouve son expression la plus significative dans la *Logique* de Port-Royal: à la fin du premier livre, Nicole et Arnauld soutiennent qu'un mot, outre le fait qu'il a un sens propre, prend des tons différents qui dépendent des termes, des accents et des gestes qui l'accompagnent⁵⁶. Cette constellation linguistico-expressive est ce qui constitue le cortège d'idées accessoires qui encadrent l'idée principale, rendant la même expression tantôt appropriée et honnête, tantôt obscène et offensante. En synthèse, pour les auteurs de la *Logique*, les idées accessoires colorent le discours d'un jugement moral, en l'inclinant: «ces tours [...] n'expriment pas simplement ces choses, mais aussi la disposition de celui qui en parle de cette sorte»⁵⁷.

La question est ensuite reprise en 1718 par l'abbé Girard dans *La justesse de la langue française ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes*, qui lui confère une valeur cognitive et théorique plutôt qu'expressive. Si pour Arnauld et Nicole les idées accessoires communiquent le jugement qui accompagne un mot, pour Girard elles ne sont qu'une extension du sens fondamental des termes, une spécification

⁵⁵ Voir M. Marcheschi, *Le ragoût et la beauté: goût culinaire et goût esthétique entre physiologie et philosophie (1736-1769)*, in S.S. Valke, N. Langbour, K.A. Zawada (éd. par), *Goût de France: Gastronomie et culture*, Zinātne, Riga 2019, pp. 52-80.

⁵⁶ Cfr. A. Arnauld, P. Nicole, *La logique, ou l'art de penser* (1664), Champion, Paris 2014, pp. 198-209.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 207-208.

qui en définit les nuances. Les «mots qui passent pour synonymes» dont traite son ouvrage sont donc précisément les termes qui «expriment un même sens principal, diversifié par des idées accessoires, propres et particulières à chacun d'eux»⁵⁸. Pour Girard, la synonymie est donc une sorte de similitude avec écart, qui s'axe cependant autour d'un seul tronc central, c'est-à-dire autour de l'idée principale commune à tous les termes.

Diderot, en reprenant le thème des idées accessoires, en change encore la portée: si le tableau de l'imagination se réalise dans les formes d'une spatialité non ordonnée, dans laquelle tout existe au même niveau, sans aucun plan hiérarchique, alors il ne peut y avoir de différence réelle entre les idées accessoires et les idées principales. Dans l'univers de Diderot, chaque mot porte en lui toute la chaîne des sens et des couches qui constituent le tableau de l'imagination. C'est pour cette raison, comme le montre bien un passage du *Sur Térence* (1765), que deux synonymes proches peuvent arriver à dessiner une constellation d'idées très différentes:

C'est qu'à parler rigoureusement, quand le style est bon, il n'y a point de mot oisif; et qu'un mot qui n'est pas oisif représente une chose, et une chose si essentielle, qu'en substituant à un mot son synonyme le plus voisin ou même au synonyme le mot propre, on fera quelquefois entendre le contraire de ce que l'orateur ou le poète s'est proposé⁵⁹.

Diderot sape ainsi la différence entre le premier plan et l'arrière-plan, entre le style et le contenu – «je ne conçois pas comment on peut ôter au style sans ôter à la chose»⁶⁰: dans un tableau, dans un poème, dans une phrase, dans un ragoût et dans le tableau de l'imagination qui les sous-tend tous, il n'y a pas de distinction entre ce qui est apparemment en relief et ce qui ne l'est pas. Du reste, la philosophie est pour Diderot, depuis le *De l'interprétation de la nature*, la logique de la totalité⁶¹.

Face à une phrase de Térence⁶² comme à un tableau de Robert⁶³, ce qui fait la grandeur d'une œuvre, c'est précisément sa capacité à reproduire les multiples

⁵⁸ G. Girard, *La justesse de la langue française ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes*, Laurent d'Houry, Paris 1718, pp. xxix-xxx.

⁵⁹ *Sur Térence*, DPV, t. XIII, p. 462.

⁶⁰ *Ivi*, p. 461.

⁶¹ *Pensées sur l'interprétation de la nature*, DPV, t. IX, §XI, p. 35.

⁶² Cfr. *Sur Térence*, DPV, t. XIII, p. 461-464.

dimensions temporelles de l'image de l'imagination, en remettant en scène ses anfractuosités, ses renvois, «le fil secret et délié»⁶⁴ qui lie tout ce qui existe. L'idée accessoire est, en ce sens, ce qui donne corps à l'idée principale, en la rendant telle: ce n'est qu'en élargissant ses limites, en donnant beaucoup à penser, que l'image matérielle se tend et se dissout pour rejoindre l'image intellectuelle. Le tableau et le discours, pour être beaux, doivent multiplier les rapports: «écarter de son toute idée accessoire, et morale, et vous lui ôterez sa beauté»⁶⁵, explique Diderot à l'abbé de la *Promenade Vernet*.

Le ragoût est alors exactement l'exploration consciente et esthétique des idées accessoires et du temps qui leur est propre. Aux yeux de Diderot, le ragoût est en peinture exactement ce qu'il est dans la cuisine: une totalité qui révèle une multiplicité des rapports, un ensemble de tensions qui, dans chacune de ses parties – dans chaque idée accessoire –, parle de l'idée principale. Un tableau est identique à un plat puisque tous deux s'évaluent à l'aune du critère de la perception des rapports.

L'esthétique du ragoût diderotienne est donc une philosophie de la convenance, concept qui est à la base de la rhétorique depuis sa formulation radicale par Gorgias⁶⁶. C'est le peu de sens de la convenance qui transparaît dans le *Retour d'Ulysse et de Télémaque auprès de Pénélope (Salon 1767)*, «sceau de la bêtise de La Grenée», qui provoque chez Diderot une image tout aussi inconvenante et caricaturale, qui devient presque le symbole de la mauvaise peinture: «J'aimerais encore mieux ce sujet travesti en ridicule, à la manière flamande; Ulysse vieux bonhomme, de retour de la campagne, en chapeau pointu sur la tête, l'épée pendue à sa boutonnière, et l'escopette accrochée sur l'épaule, Télémaque avec le tablier de garçon brasseur, et Pénélope dans une taverne à bière, que cette froide, impertinente et absurde dignité»⁶⁷.

Pénélope dans la taverne à bière n'est cependant pas le seul personnage homérique qui se trouve confronté à l'idée de ragoût et de convenance du Philosophe. Dans la

⁶³ Cfr. *Salon 1767*, DPV, t. XVI, pp. 325-369. Voir aussi les *Essais sur la peinture* (DPV, t. XIV, p. 385); le *Salon 1763* (DPV, t. XIII, p. 373-374); le *Salon 1767*, DPV, t. XVI, pp. 224-237.

⁶⁴ *Essais sur la peinture*, DPV, t. XIV, p. 383.

⁶⁵ *Salon 1767*, DPV, t. XVI, p. 195.

⁶⁶ À propos de l'*aptum* et de la *convenance* rhétorique voir Quintilien, *Institutio Oratoria*, XI, I, 6-7. Sur le *decorum* voir Cicéron, *Orator*, XXI, 70-71. Sur l'idée de rapport et de convenance dans les œuvres de Diderot, voir J. Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Librairie Armand Colin, Paris 1973, p. 264.

⁶⁷ *Salon 1767*, DPV, t. XVI, p. 140.

Lettre sur les sourds et muets, Diderot conteste la traduction de Boileau et de La Motte d'un passage de l'*Illiade*, commenté, selon le Philosophe de manière erronée, par Longin lui-même, passage dans lequel Ajax, constatant que Zeus a décidé de décréter la défaite des Grecs, demande au père des dieux de percer le voile de nuages qui fait mourir les Achéens dans l'obscurité. Si Boileau, La Motte et Longin voient dans les mots du héros un défi à Zeus et un acte d'*hybris* guerrier, Diderot n'y lit rien d'autre qu'une pieuse prière: en ce sens, Ajax devient un personnage en qui *tout se tient*, cohérent et convenant au regard de tous les actes – suprêmement religieux – qu'il a accomplis jusqu'à ce moment. La convenance devient alors l'unité de mesure de l'interprétation correcte d'un passage: «Toutes ces images se tiennent: il n'y a plus de contradiction entre les parties du tableau. L'attitude, l'intonation, le geste, le discours, son effet, tout est ensemble»⁶⁸, insiste Diderot dans le texte qu'il écrit pour répondre aux critiques que la *Lettre* a reçu de la part de *Journal de Trévoux*.

L'esthétique du ragoût diderotienne produit ainsi une pensée continue sur et du voile, qui se fonde sur la forme spatiale du tableau de l'imagination et se transforme en une sorte de preuve de la réussite d'un tableau, qu'il soit pictural, musical ou théâtral. C'est en disséquant un détail⁶⁹ d'une œuvre qu'il faut y lire sa capacité à renvoyer à l'ensemble: un beau tableau doit dire, à partir des parties qui restent découvertes, la nature et la qualité de celles qui sont cachées.

Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot raconte qu'au théâtre il se bouchait les oreilles pour mieux évaluer la qualité de l'interprétation des acteurs jouant des œuvres qu'il connaissait déjà par cœur: il n'y avait que le manque de convenance du geste qui pouvait alors le pousser à écouter («je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être»⁷⁰). La logique du voile conduit ainsi à «[s]e boucher les oreilles pour mieux entendre»⁷¹. De façon analogue, dans plusieurs passages des *Salons*, Diderot décide de cacher des détails ou des sections d'un tableau pour en évaluer la valeur: dans le *Salon 1771*, un fois supprimé le bouclier du Spartiate écoutant le discours de sa mère, ne reste que «un jeune homme qui fait des protestations à une

⁶⁸ DPV, t. IV, p. 223.

⁶⁹ À propos du détail et de sa logique, voir D. Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris 1996, pp. 5-17.

⁷⁰ *Lettre sur les sourds et muets*, DPV, t. IV, p. 148.

⁷¹ *Ivi*, p. 149.

femme qui n'est pas de son âge»⁷². La logique du voile est évoquée de manière encore plus radicale dans le *Salon 1767*, où Diderot commente et décrit *Le massacre des Innocents* d'Olivier. Ici une mère, dont on a tué le fils, cherche à «arracher les yeux à un soldat». L'œuvre ne passe pas l'épreuve du voile: «cachez la tête du soldat et vous croirez qu'on le caresse; cachez la tête de la femme et découvrez celle du soldat, vous ne verrez plus à celui-ci que la douleur et la résignation immobile d'un malade, entre les mains d'un oculiste qui lui fait une opération chirurgicale»⁷³.

Un tableau est mauvais donc quand les parties qui le composent ne se tiennent pas ensemble: dans ce cas des saveurs différentes se disputent le palais de qui le savoure, tout comme cela se produit dans un mauvais ragoût. En réalité, pourtant, seule la nature peut sortir indemne de l'épreuve du voile: Diderot l'affirme au début des *Essais sur la peinture*. Dans les œuvres de la nature, chaque partie entretient un rapport dynamique et vivant avec les autres, au point que la déformation ou le changement d'un détail du corps entraînent avec eux la redéfinition de l'ensemble: un aveugle ou un bossu ne se révèlent pas seulement par son visage ou son dos, mais chaque trait de leur anatomie parle de leur manque ou de leur difformité. «Couvrez cette figure; n'en montrez que les pieds à la nature, et la nature dira, sans hésiter: "Ces pieds sont ceux d'un bossu"»⁷⁴. En revanche, si l'on étendait le voile sur la Vénus Médicis, ne laissant que les pieds à découvert, la nature ne la reconnaîtrait probablement pas comme un chef-d'œuvre d'harmonie, mais comme «un monstre hideux et contrefait»⁷⁵. Les ragoûts humains n'ont certes pas le même succès que ceux des dieux: l'ambrosie reste une nourriture accordée uniquement aux immortels.

Le ragoût et l'espace domestique

L'esthétique du ragoût éduque l'intelligence à la convenance, c'est-à-dire à la profondeur temporelle. L'espace quotidien devient ainsi le lieu d'une formation

⁷² *La Grénée. Rapporte ce bouclier, ou que ce bouclier te rapporte. Salon 1771*, in D. Diderot, *Œuvres complètes*, Le club français du livre, Paris 1971, t. IX, p. 735; voir aussi M. Brenet. *Saint Sébastien. Salon 1771*, in *Ivi*, p. 763.

⁷³ *Salon 1767*, DPV, t. XVI, p. 454.

⁷⁴ *Essais sur la peinture*, DPV, t. XIV, p. 343.

⁷⁵ *Ivi*, p. 344.

implicite et constante: c'est «l'expérience journalière de la vie»⁷⁶, répétée et insensible et propre à qui passe son temps immergé dans le beau quotidien de Rome ou Athènes⁷⁷, à façonner l'homme de génie. La philosophie et sa tentative de redéfinir le monde et ses rythmes se déposent ainsi dans les petits choix de la vie domestique. C'est précisément ce qui se passe dans *Regrets sur ma vieille robe de chambre* (1769), œuvre dans laquelle Diderot décrit le bouleversement qu'une nouvelle robe de chambre apporte à sa vie. Si la vieille robe de chambre convient bien à l'étude modeste et simple d'un philosophe, la nouvelle impose, en raison d'«un instinct funeste des convenances»⁷⁸, un tout nouveau luxe:

Ma vieille robe de chambre était *une* avec les autres guenilles qui m'environnaient. Une chaise de paille; une table de bois; une tapisserie de Bergame; une planche de sapin qui soutenait quelques livres; quelques estampes enfumées, sans bordure, clouées par les angles sur cette tapisserie; entre ces estampes, trois ou quatre plâtres suspendus formaient avec ma vieille robe de chambre l'indigence la plus harmonieuse.

Tout est désaccordé. Plus d'ensemble, plus d'unité. Plus de beauté⁷⁹.

Remplacer la vieille robe de chambre signifiait alors redéfinir entièrement sa propre vie, ses habitudes et les objets qui vont avec: la dernière pendule à la mode, un secrétaire, un canapé, un bureau précieux et tout un ensemble d'objets dignes d'un «riche fainéant»⁸⁰ ont pris la place des anciens meubles. Dans son habit de chambre, Diderot découvre la force contagieuse du luxe, et le critère de convenance plié aux fins du commerce et de cet équivalent universel qui s'approprie l'imaginaire et la capacité de référence représentative qu'est l'argent tel que Rameau le décrit à son fils dans *Le Neveu de Rameau*⁸¹.

⁷⁶ *Ivi*, p. 410.

⁷⁷ Robert. *Cuisine italienne, Salon 1767*, DPV, t. XVI, pp. 352-353

⁷⁸ DPV, t. XVIII, p. 55.

⁷⁹ *Ivi*, p. 53.

⁸⁰ *Ivi*, p. 52.

⁸¹ «Sans doute. De l'or, de l'or. L'or est tout; et le reste, sans or, n'est rien. Aussi au lieu de lui farcir la tête de belles maximes qu'il faudrait qu'il oubliât, sous peine de n'être qu'un gueux; lorsque je possède un louis, ce qui ne m'arrive pas souvent, je me plante devant lui. Je tire le louis de ma poche. Je le lui montre avec admiration. J'élève les yeux au ciel. Je baise le louis devant lui. Et pour lui faire entendre mieux encore l'importance de la pièce sacrée, je lui bégaye de la voix; je lui désigne du doigt tout ce qu'on en peut acquérir, un beau fourreau, un beau toquet, un bon biscuit. Ensuite je mets le louis dans ma poche. Je me promène avec fierté; je relève la basque de ma veste; je frappe de la main sur mon gousset; et c'est ainsi que je lui fais concevoir que c'est du louis qui est là, que naît l'assurance qu'il me voit»

Au contraire, dans la *Promenade du sceptique*, l'espace domestique de Cléobule est le lieu des temps stratifiés et lents, des rythmes sereins et de la connaissance:

On arrive dans sa retraite par une avenue de vieux arbres qui n'ont jamais éprouvé les soins ni le ciseau du jardinier. Sa maison est construite avec plus de goût que de magnificence. Les appartements en sont moins spacieux que commodes; son ameublement est simple, mais propre. Il a des livres en petit nombre. Un vestibule, orné des bustes de Socrate, de Platon, d'Atticus, de Cicéron, conduit dans un enclos qui n'est ni bois, ni prairie, ni jardin; c'est un assemblage de tout cela. Il a préféré un désordre toujours nouveau à la symétrie qu'on sait en un moment; il a voulu que la nature se montrât partout dans son parc; et, en effet, l'art ne s'y aperçoit que quand il est un jeu de la nature. Si quelque chose semble y avoir été pratiqué par la main des hommes; c'est une sorte d'étoile où concourent quelques allées qui resserrent entre elles un parterre moins étendu qu'irrégulier⁸².

À l'analogie et à la convenance dictées par le luxe – par l'exhibition d'un présent sans temps –, le vrai philosophe, comme Cléobule, oppose les raisons du plaisir, des ragoûts et des vieilles robes de chambre: c'est dans le monde quotidien et dans le détail le plus insignifiant – dans les espaces de la vie domestique et des habitudes – que Diderot accomplit le seul devoir propre à l'être humain, celui «de se rendre heureux»⁸³.

(DPV, t. XII, p. 175). Voir aussi les *Observations sur la Lettre sur l'homme et ses rapports de Hemsterhuis*: «L'or qui est la représentation de tout donne tant d'importance que celui qui a de l'or veut qu'on le sache et que celui qui en manque fait tout ce qu'il peut pour faire croire qu'il en a». (DPV, t. XXIV, p. 384. C'est moi qui souligne).

Sur l'imaginaire de l'argent dans les œuvres de Diderot, voir S. Pujol, «La logique parasitaire de Jean-François Rameau. Économie, morale et politique dans *Le Neveu de Rameau*», «Recherches sur Diderot et sur l'*Encyclopédie*», LIV, 2019, pp. 21-46.

⁸² DPV, t. II, pp. 74-75.

⁸³ *Éléments de physiologie*, DPV, t. XVII, p. 516.