

LE BIJOU ROCAILLE DE DIDEROT, UN EXEMPLE D'HUMOUR ROCOCO

Juan Manuel Ibeas-Altamira

Filología Francesa, Facultad de Letras, Universidad del País Vasco UPV/EHU,
Paseo de la Universidad, 5, 01006 Vitoria-Gasteiz, Espagne
juan.ibeas@ehu.eus

DIDEROT'S ROCAILLE JEWEL: AN EXAMPLE OF ROCOCO HUMOUR

Abstract: Was Denis Diderot, the philosopher of Langres, a humorist? The idea may seem surprising, considering the popular assumption that the philosophers of the European Enlightenment, in which Diderot played a primary role, had a very serious plan. Diderot occupies a unique position within the history of literature, and is often cited as both a genius and the first truly modern writer: outstandingly, humour plays a fundamental role in this consideration. The object of this study is the libertine novel *Les Bijoux Indiscrets* (*The Indiscreet Jewels* in English), the most mysterious of his creations. This paper analyses the artist's experience of humour, his originality, and his comic opinions about the social and political events of his day portrayed in this story. The subject matter of his rococo fiction veers from dreamlike to grotesque, documentary to imaginary, humorous to harshly satirical: the different features that differentiate his work will be explored. This research proves that women occupy a central place within Diderot's *œuvre* and in this text particularly, especially through portraying women in possession of their own powers, whether political or sexual. Diderot notes that in almost every nation Nature and the laws have combined in a way that is cruel to women. That is why he decides to write about their most unknown feelings and thoughts using a truly comic situation. It might be concluded that he typifies women as being relentless in love and ruthless in hate, but with a superlative might, and throughout all of it playing with a sensitive rococo style.

Keywords: literature; humour; Enlightenment; Diderot; rococo; women

Résumé : Denis Diderot, le philosophe de Langres, était-il un humoriste ? L'idée peut sembler étonnante, quand on pense au programme bien sérieux des philosophes des Lumières. Diderot occupe une position singulière dans l'histoire de la littérature ; il est souvent cité comme un génie de l'Ancien Régime mais aussi comme un des premiers écrivains modernes ; et, singulièrement, son humour joue un rôle fondamental dans cette perspective. L'objet de cette étude sont les cocasses *Bijoux Indiscrets*, une de ses œuvres les plus obscures

et mystérieuses pour la critique postérieure. Cet article analyse l'expérience de l'auteur avec l'humour, son originalité et sa comique vision de la société et de la politique de son temps. Le sujet de cette fiction rococo varie entre le rêve et le grotesque, le documentaire et l'imaginaire, l'humoristique et la satire la plus crue : nous explorons les différents aspects qui marquent son travail. Notre recherche prouve que, dans la production 'diderotienne', et dans ce texte en particulier, les femmes occupent une place privilégiée : cela est encore plus évident quand Diderot fait le portrait des dames prenant le pouvoir aussi bien sur le plan politique que sexuel. Il met en relief que, dans presque toutes les nations et sous des lois très différentes, les femmes sont presque toujours traitées avec une cruauté intolérable ; c'est pour cela qu'il décide de donner la parole à leurs sentiments et leurs pensées les plus inconnues, se servant d'une situation vraiment comique. Et cette énergie atteint la totalité de l'objet livre. On peut conclure qu'il dessine ces dernières comme des êtres prêts pour un amour inconditionnel et pour une haine impitoyable mais avec une puissance extraordinaire ; et le tout, en jouant avec le sensuel rococo.

Mots-clés : Littérature ; humour ; Lumières ; Diderot ; rococo ; femmes

1. Introduction

Si le terme « rococo », à son origine, fut créé comme une boutade par la critique esthétique postérieure dans un sens négatif pour montrer du mépris envers toute une production artistique,¹ il ne faut pas croire qu'à son époque celle-ci était sous-estimée ou prise pour une mauvaise blague. Bien au contraire, c'était certes un jeu dans l'air du temps, mais de nombreux artistes trouvaient dans ce nouveau langage à la mode une voie pour se faire connaître, un moyen de parvenir en faisant sourire leur public ; mais on le sait bien, il est souvent difficile de frôler les tentations sans y succomber. Diderot, le grand chantre de la critique et de la théorie esthétique de l'Europe du dix-huitième, se trouvera au centre de la querelle née autour du rococo en tant que juge, mais aussi en tant que créateur, comme le prouvent ses amusants *Bijoux indiscrets* ou son divertissant *Oiseau blanc* (Diderot 2009). À la suite des travaux révélateurs d'Erik Leborgne sur l'humour noir des Lumières (Leborgne 2018), de ceux de Lydia Vázquez à propos de l'humour rococo du chef de file des Encyclopédistes (Vázquez 2011) et de la vision des *Bijoux indiscrets* proposée par Anne Beathe Maurseth (2002), on se propose de jeter un coup d'œil approfondi sur cet aspect du philosophe et sur son rôle social.

Si le jeune Diderot plonge dans les charmes jouissifs de la rocaïlle à la fois dans son écriture égayante et dans ses penchants artistiques (dans ses premiers *Salons* il ne laisse pas d'apprécier les tableaux de Boucher²), il ne tardera pas à la condamner avec fureur, reconnaissant toujours, nonobstant, sa valeur intrinsèque. Ce changement de direction est compréhensible si l'on pense que suite à la publication des *Bijoux indiscrets* il est enfermé au donjon de Vincennes : des sourires un peu trop chers... En même temps cela confère au roman, d'une certaine façon, un caractère

¹ Le terme apparut dans l'atelier de David pendant la période révolutionnaire.

² Plus tard Diderot montrera que ses divergences avec le chef de file de l'art rocaïlle n'étaient pas mineures. On lira dans son *Salon de 1765* : « Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir, mais je ne veux pas qu'on me les montre » (Diderot 1994-1998 T. IV : 312). Voir également Langbour 2009.

d'écriture engagée, et fait de la prétention au « simple divertissement » un pur et simple topos littéraire,³ car l'humour du philosophe n'est nullement innocent. Ses exploits dans l'univers pastel et son érotisme oblique imbibé de sous-entendus spirituels (Mortier 1991 : 150-157) s'avèrent profondément suggestifs, offrant une des œuvres les plus intéressantes et représentatives de la gaieté du XVIII^e siècle. Il représente en quelque sorte un exemple majeur de l'humour rococo, un humour qui, comme le marivaudage, est polyphonique et intime, érotique mais galant ; persifleur et mondain, il joue sur le poids des mots avec nonchalance. Il est une bouffée d'air frais mais avec un engagement philosophique inattendu.

2. Les Bijoux indiscrets : de l'humour gaulois à la subtile rocaille orientale

Les Bijoux indiscrets seraient l'emblème de ces plaisanteries, de ces péchés mignons de jeunesse, un roman orientalisant écrit en plein essor du rococo⁴, dans le nouveau goût marqué par l'édition française des *Mille et Une Nuits* de Galland (dont le dernier tome parut en 1717), qui, en clin d'œil à l'humour grotesque des *Fabliaux* médiévaux, à l'humour gaulois⁵, donne voix aux sexes féminins. L'ambiance d'érotisme parodique du roman y est pour beaucoup. Comme le relève J. Sgard dans sa Préface au *Sopha, conte moral* de Crébillon :

On sait toujours dès le début, dès que l'on se trouve à deux dans un boudoir, dans une « petite maison » ou sur un sofa, ce qui finira bien par arriver : on est venu pour cela (Sgard 1984 : IX ; voir également Sgard 2002).

S'il serait osé de considérer l'ambiance érotique comme une déclaration de principes, elle constitue sans doute une inauguration significative pour la carrière de romancier (à l'exception de ses *Pensées philosophiques*) du futur encyclopédiste. Cherche-t-il dans cette boutade rocaille, tel un arriviste, un effet qui lui permette d'attirer l'attention sur sa personne ? Il s'agirait plutôt d'une forme d'expression, d'une voie humoristique divergente, que l'auteur veut, comme on le sait, appliquer à des propos multiples (la critique moderne a souvent parlé de l'importance de ce récit quant au développement des idées stylistiques, mais aussi philosophiques, politiques et morales de son auteur) et avec des traits multiformes et des niveaux d'esprit bariolés, comme le rococo l'exige.

Dans le roman 'diderotien', les « bramins » de l'Inde et les pagodes chinoises se mêlent aux minarets, aux mosquées et aux bagues magiques caractéristiques de la tradition islamique (bien plus que les lampes magiques ou les tapis volants propres

³ Diderot l'affirmait dans un billet adressé au lieutenant de police Le Noir, et nombre de critiques ont voulu y croire. Cela ne serait possible que si l'on adoptait la vision diderotienne du divertissement : un moyen de rendre la vie supportable et une méthode pour penser juste. À la fin cela reste le moteur principal de l'histoire de Mangogul. Voir Beeharry-Paray (2000 : 26) et Maurseth (2002 : 63-71).

⁴ Comme le signale Jean-Christophe Abramovici (Diderot 2004 : 918), le rococo serait le fruit mûr de l'insouciance de la Régence, antérieur au militantisme idéologique de la seconde moitié du siècle ; un texte né entre le scepticisme satirique des Anciens et l'optimisme de rigueur des Modernes.

⁵ L'humour gaulois serait un genre comique apparu en France au XVI^e siècle avec des traits indécents, irrespectueux, parodiques et bien sûr iconoclastes. Parfois accusé d'être grossier ou vulgaire, il s'agit d'un moyen de libérer les tensions sociales qui pèsent sur l'individu (Minois : 2000).

aux fantaisismes de Galland) pour créer une blague orientalisante, une turquerie indo-chinoise frivole et drôle qui, reprenant Lessing, traite de questions bien graves. Dans le récit plane également le souvenir des histoires gaillardes de Rabelais, de Boccace, de Brantôme, de Scarron et même de cette malice douce de certains contes des précieuses et des conteuses de la fin du XVII^{ème} siècle. Il en va ainsi de ces descriptions hideuses qui rappellent certains personnages monstrueusement comiques et grotesques de Madame d'Aulnoy :

Cypria voulait qu'on la prît pour blonde ; sa peau petit jaune, bigarrée de rouge, imitait assez bien une tulipe panachée ; elle avait les yeux gros, la vue basse, la taille courte, le nez effilé, la bouche plate, le tour du visage coupé, les joues creuses, le front étroit, point de gorge, la main sèche et le bras décharné : c'était avec ces attraits qu'elle avait ensorcelé son mari (Diderot 2004 : 183).

On constate bientôt que ces références pourraient être une stratégie de séduction à l'égard d'un public plus large, qui inclurait les femmes et les jeunes gens. En quelque sorte, en s'infiltrant sous l'apparence licencieuse et facétieuse du rococo, et par le biais de l'humour, Diderot leur fait connaître des réflexions desquelles ils n'auraient jamais eu connaissance s'il les eût consignées dans un autre format à l'usage d'un public plus restreint (pensons aux récits des voyageurs envoyés par le sultan dans les contrées les plus éloignées au chapitre XVIII, qui rappellent les textes postérieurs de l'auteur). Il n'y a évidemment rien d'inédit à adopter une stratégie de séduction à l'égard du lecteur visé, en le trompant, en quelque sorte : *DELECTARE, DOQUERE, MOVERE*. Est-ce le même public amateur des œuvres espiègles de Boucher qu'il décrit lors du Salon de 1761 ? Impossible de ne pas penser à la maxime 'Ut pictura poesis' :

Il est fait pour tourner la tête à deux sortes de personnes : les gens du monde et les artistes. Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au bon goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art. Comment résisteraient-ils au saillant, aux pompons, aux nudités, au libertinage, à l'épigramme de Boucher ? (Diderot 1875 : 113).

3. L'essence de l'humour philosophique

De la satire... Pourtant on sent bien que pour Diderot ce genre de défis va au-delà, et on ne se sent pas dans l'imposture ; il ne cherche pas un lecteur dupe, mais éveillé et complice, conduit par le sourire, avec lequel il se montre capable de parler philosophie, morale ou esthétique en langage rococo : « Encore une fois, Zima, prenez, lisez, et lisez tout [...] pourvu que l'interprète ne soit ni votre directeur ni votre amant » (Diderot 2004 : 3). Sent-il qu'il force la machine ? En est-il conscient ? Ses blagues frôlent certes la limite. Peu lui importe, il multiplie les recours du roman en détournant les styles. Il s'agit certes d'une parodie des contes orientaux, mais non pas parce qu'il pense qu'il s'agit d'une veine qui s'épuise (la postérité nous témoigne de ses mille et une possibilités) comme on l'a parfois suggéré, mais plutôt parce qu'ils lui permettent une autre voie d'expression plus libre pour traiter un sujet sensible, tels

les grotesques qui permettent une expression artistique qui s'exprime en dehors de la norme, et qui se moquent du réel en se prenant au sérieux, provoquant un flux de la conscience qui perd ses repères. On peut estimer le sujet léger, le recours à la plaisanterie troublant, mais en suivant les méandres des corps dénudés par le verbe on découvre des profondeurs inattendues, avec ses vérités et ses mensonges.

Effectivement la construction du roman n'est pas sans rappeler ces œuvres rocailleuses de la jeunesse de Marivaux (auteur présent à plusieurs moments dans le roman), tels *Le Bilboquet* ou *Les Effets surprenants de la sympathie*, où les histoires merveilleuses s'enfermaient sans fin les unes dans les autres dans un jeu mirifique de railleries baroques et obscures (technique magnifiquement pervertie par Jean Potocki dans son *Manuscrit trouvé à Saragosse*). Comme l'auteur de *La Double inconstance*, Diderot, en bon persifleur à la mode (Bourguinat 1998 : 60-61), se réjouit de changer continuellement de sujet de conversation en jouant, se réfère aux différents volumes du livre, s'introduit dans le récit pour nous égayer, interrompant son discours pour rajouter sans gêne de nouveaux interlocuteurs, multipliant les voix de la plaisanterie ou opposant les deux voix existantes dans tout un chacun pour nous faire sourire : *D'ailleurs, lorsque la bouche et le bijou d'une femme se contredisent, lequel croire ?* (Diderot 2004 : 21). Il produit ainsi un effet symphonique où le lecteur ne reconnaît plus le verbe de l'auteur, se sentant parfois délaissé par celui-ci, parmi l'ensemble des voix du roman ; et cela d'autant plus qu'elles jouent avec des types d'humour différents : du marivaudage à la gauloiserie... Certains dialogues produisent cette sensation d'esquisse si chère à Diderot, une sorte d'immédiateté propre à l'incontrôlable de l'humour, et génèrent souvent un effet théâtral stimulant qui confond réalité troublante et fiction hilarante comme si on se trouvait dans une gravure de Hogarth. De même le ton doucement humoristique du récit, ni trop philosophique ni ironiquement âcre, reste la clé fondamentale pour le récepteur ; conférant à d'apparentes idées creuses un poids étincelant et singulier, privilégiant l'accessoire, il nous découvre l'essentialité du banal, la force du badin.

La singularité du roman ne se trouve pas non plus dans l'originalité du sujet ; comme on le sait, il avait déjà été traité auparavant dans le facétieux *Nocrion, conte allobroge*⁶ (anagramme inversé de « con noir »), qui avait à son tour été inspiré du fabliau médiéval de Garin, *Le chevalier qui fit parler les cons et les culs*. Difficile donc de le considérer comme un sujet typique de l'humoristique fine du rococo, et pourtant... cette multiplication des points de vue, ce style capricieux, le ton badin employé pour traiter des aspects sérieux et au contraire le ton grave utilisé pour les sujets plus simples ou drôles, ou ce cri ouvert de l'intime, ne permettent pas de penser à d'autres possibilités. Les sofas bavards de Crébillon, les poupées et toutous joueurs de Jean Galli Bibiena ou même les petites maisons plaisantes de Bastide sont les grands connaisseurs de l'intimité joyeuse de leurs possesseurs, mais quoi de plus intime et réjouissant que le propre sexe ? Et quoi de plus cocasse ? Quelque chose qui invite plus élémentairement au sourire ? Un nouveau point de vue qui accroît

⁶ L'œuvre a été attribuée à Caylus (Diderot 2004 : 917), mais aussi à Gueullette, au Cardinal de Bernis et encore au chevalier de Mouhi. Patrick Wald Lasowski l'attribue à ce dernier (Wald Lasowski 2011 : 62).

notre compréhension par le rire d'un monde qui malgré tout nous échappe et qui renvoie également à la vision de l'autre depuis une perspective bien différente de celle qu'on trouvait au début du siècle dans *Les Lettres persanes* de Montesquieu ou *Les Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift. Un bon nombre d'intertextes enrichissent l'histoire, la dotant d'une lecture kaléidoscopique à l'instar d'un boudoir parsemé de miroirs déformants.

4. Le comique rocaille au service de la femme

La concrétion rocailleuse de tous ces éléments comiques a un même destin : le triomphe éblouissant du féminin, de l'intelligence féminine, de l'esprit féminin, dans un contexte historique bien réel (ce n'est pas en vain que le livre est dédié à une femme, la belle Zima). Diderot propose un questionnement sur la sexualisation de l'humour où c'est la femme qui l'emporte. Et cette victoire l'est, non pas d'un point de vue courtois ou platonique, mais d'un point de vue physique et franc ; c'est celui du sourire visible, qui sous l'aspect d'une rocaille aux formes de coquillage, matérialise une des grandes découvertes (ou redécouvertes) de la science des Lumières (Diderot 2004 : 933) : le vagin et son anatomie ; ce 'bijou', appellation euphémique du sexe féminin (et parfois aussi du masculin (Wald Lasowsky 2011 : 63)), qui évoque un bien précieux, comme ces perles étranges qui donnent leur nom au baroque. Diderot offre ainsi une approche des grandes découvertes du siècle fondée sur la gaieté.

L'entreprise est donc menée à terme par le biais de la dérision, c'est-à-dire d'une façon plus libératrice que ce que l'on pourrait attendre dans un roman à prétentions libertines, car, loin de tomber dans la chosification de la femme propre à certains textes pornographiques, ici la femme réussit à libérer ses besoins physiques réels sans se limiter à répondre aux attentes de l'autre, acceptant les pulsions de son vagin. De la sorte, le rire libère les esprits et élargit les regards, sans avoir recours à d'âpres sermons. Au début, drôlerie oblige, ces révélations ne sont pas sans faire souffrir ces femmes qui, contraintes par la société, ont du mal à supporter la socialisation de leur sexualité, mais finalement elles arrivent à en trouver le versant positif qui participe à notre amusement :

En vérité, l'interrompt brusquement Fulvia du ton d'une courtisane démasquée, vous avez bonne grâce de vous formaliser d'une bagatelle ; au lieu de me savoir gré de vous avoir dérobé des choses dont la connaissance vous eût désespéré dans le temps, vous prenez feu, vous vous emportez comme si l'on vous avait offensé. [...] Un homme comme vous, Sélim, est un homme épuisé, caduc, hors d'état depuis une éternité de fixer seul une jolie femme qui n'est pas une sottise. Convenez donc que votre présomption est déplacée, et votre courroux impertinent. Au reste, vous pouvez, si vous êtes mécontent, laisser le champ libre à d'autres qui l'occuperont mieux que vous (Diderot 2004 : 198).

Les folâtres cons ne prennent pas la parole pour le triomphe d'un chevalier comme dans l'exemple médiéval et dans sa suite ; ici le recours à l'humour sert à la dénonciation burlesque de l'oubli de certains besoins négligés ainsi qu'à échapper aux *suffocations* du silence forcé des passions. Consécration de l'oralité sexuelle qui marque

la différence avec les amours cérébrales et sociales bornées par mille contraintes, que certains dénonçaient comme artifices, mais qui répondaient souvent à une obligation fondamentale :

Madame, reprit Mangogul, quel intérêt auraient ceux-ci de déguiser la vérité ? Il n'y aurait qu'une chimère d'honneur qui pût les y porter ; mais un bijou n'a point de ces chimères : ce n'est pas là le lieu des préjugés.

-Une chimère d'honneur ! dit Mirzoza ; des préjugés ! si Votre Hautesse était exposée aux mêmes inconvénients que nous, elle sentirait que ce qui intéresse la vertu n'est rien moins que chimérique (*Ibid.* : 21).

On peut ainsi constater que, de la même façon que le boudoir concrétise l'intimité du féminin ou que le marivaudage incarne son langage, l'œuvre de Diderot verbalise la sexualité muselée de la femme, la justifie (le chapitre XVII se réfère à cette forme de castration verbale, soulignant le droit de chacun à parler mais aussi à garder le silence) et exalte, sous une apparence de comique, son droit au désir, faisant de la sorte de l'humour rococo un recours pour l'articulation du secret par le rire (Cryle 2001 : 126) :

Zélaïs se sentit aussitôt suffoquer : son visage pâlit, sa gorge s'enfla, et elle tomba, les yeux fermés et la bouche entrouverte, entre les bras de ceux qui l'entournaient.

Partout ailleurs Zélaïs eût été promptement soulagée. Il ne s'agissait que de la débarrasser de sa muselière et de rendre à son bijou la respiration ; mais le moyen de lui porter une main secourable en présence de Mangogul ! « Vite, vite, des médecins, s'écriait le sultan ; Zélaïs se meurt. »

Des pages coururent au palais et revinrent, les docteurs s'avançant gravement sur leurs traces ; [...] le pénétrant Orcotome fit transporter Zélaïs dans un cabinet voisin, la visita et coupa les courroies de son caveçon. Ce bijou emmuselé fut un de ceux qu'il se vanta d'avoir vu dans le paroxysme (Diderot 2004 : 70).

L'espiègle lecteur se découvre dès les premières pages armé d'un anneau magique (symbole aux connotations sexuelles qui contribue à la révélation des secrets lors de maniements et de l'introduction du doigt phallique) qui va l'aider à échapper à son ennui existentiel. Tel un pacha dans un harem aux ressources infinies,⁷ et se sachant invisible, il se penche sur l'espace utérin du roman, ouvrant doucement, de la pointe de ses doigts, ses pages, leur faisant formuler des mots inouïs ; effectivement elles révèlent des secrets au lecteur, voyeur privilégié, qui ne peut pas contrôler son hilarité. Comme devant un tableau d'érotisme guilleret de François Boucher ou de Jean-Honoré Fragonard, dans lequel on surprend une déesse au bain ou une jolie paysanne à demi nue pendant son sommeil, ici on contemple les secrets les plus intimes des femmes ; mais c'est une découverte déculpabilisée, car en vérité ces secrets veulent se faire connaître et nous amuser avec leur franc-parler. Le sexe gagne ainsi une voie sensorielle inhabituelle, bien plus riche et réjouissante, par la négation de toute vergogne et l'exaltation de la parole de l'innommable. Un recours humoristique magistral du génie de Langres.

⁷ Tel un sultan despotique, voyeur omniprésent, invisible et imperturbable, vaincu seulement par l'amour de sa favorite ; il n'arrivera au bonheur qu'en renonçant à son despotisme... Voir Belleguic (2001: 83-108).

5. Le style de l'humour 'diderotien'

Ces personnages principaux du roman ont un langage qui leur est propre, aiguisé par la mousse du champagne et les vapeurs du tokay (Diderot 2004 : 21-23), et qui est celui de l'exclamation. De surprise en réjouissance, les vagins crient, rient et chantent pendant qu'ils racontent leurs histoires, leurs blagues et leurs caprices (pas si éloignés de ceux du Tiepolo ou de Goya).⁸ Bien évidemment ces révélations provoquent chez leurs interlocuteurs nombre de surprises mais aussi de silences. Ces mutismes atteignent un des moments les plus représentatifs lors du discours du bijou de Callipiga (double caricaturesque de la Vénus aux belles fesses grecque) : points de suspension, intervention directe du romancier et explication amusante de cette lacune prétendument embarrassante :

Mirola passe souvent à ma porte, il est vrai, mais...

(Il y a dans cet endroit une lacune considérable. La république des lettres aurait certainement obligation à celui qui nous restituerait le discours du bijou de Callipiga, dont il ne nous reste que les deux dernières lignes. Nous invitons les savants à les méditer et à voir si cette lacune ne serait point une omission volontaire de l'auteur, mécontent de ce qu'il avait dit, et qui ne trouvait rien de mieux à dire.)

« ... On dit que mon rival aurait des autels au-delà des Alpes. Hélas ! sans Mirola, l'univers entier m'en élèverait » (*Ibid.* : 149).

Choix d'autocensure d'un auteur apeuré ? Invitation au rêve ? Ou matérialisation textuelle de l'orifice anatomique ? Plutôt une raillerie dévergondée, car, s'appuyant sur les dits et les non-dits, le récit se développe entre mille singularités surprenantes, exprimées dans des dialogues à la limite du marivaudage et de l'audace philosophique. Diderot, dépassant toute simplicité érotique ou humoristique, cultive une intention esthétique rocaille et forge son style multiforme et indiscipliné. Folies langagières qui permettent d'aller plus loin, comme celles qui mêlent les parlers dans le récit le plus pornographique de l'œuvre, celui du bijou voyageur, qui raconte ses prouesses physiques autour du monde en adoptant les différentes langues, ce qui produit une confusion considérable, proche de celle de la tour biblique de Babel. Si le lecteur doutait du contenu de ses fragments, le narrateur, dédoublé dans l'auteur africain qui apparaît de temps à autre, ne laisse pas de les mettre en valeur, excitant toutes les curiosités :

L'auteur africain finit ce chapitre par un avertissement aux dames qui pourraient être tentées de se faire traduire les endroits où le bijou de Cypria s'est exprimé dans des langues étrangères. « J'aurais manqué, dit-il, au devoir de l'historien, en les supprimant ; et au respect que j'ai pour le sexe, en les conservant dans mon ouvrage, sans prévenir les dames vertueuses, que le bijou de Cypria s'était excessivement gâté le ton dans ses voyages ; et que ses récits sont infiniment plus libres qu'aucune des lectures clandestines qu'elles aient jamais faites » (*Ibid.* : 186).

De la même façon que les folies inondèrent le paysage rococo pour surprendre et amuser ses découvreurs, les récits de l'intime semblent chercher le rire complice et l'émerveillement continu, fruit des croisements osés et inattendus. Surprise linguistique, pornographique et typographique qui altère la lecture suivie du récit, générant des expectatives et attisant l'imagination.

⁸ En ce qui concerne le style joueur de Diderot entre libertinage et esthétique, voir Langbour 2017.

6. Le paratexte comme support de l'humour rococo

Le parcours physique à travers l'objet livre renferme des surprises : d'emblée le titre nous éblouit et nous déconcerte par sa dualité mystérieuse qui nous divise entre la richesse poétique de l'évocation et la crudité sexuelle qui nous immerge dans la réalité de l'œuvre ; l'audace humoristique et coquine de la dédicace qui nous invite à oser lire et rire, confère un caractère immédiat et une grande sensation de proximité avec l'auteur, même si ce dernier commence par une maxime classique à l'excès : 'Carpe Diem' ; une typographie bien particulière soulignée par l'usage irrévérencieux que Diderot fait des majuscules (*Ibid.* : 922), les vignettes, les initiales ornementales, le frontispice et chaque petit détail de l'édition in-12° de Durand de 1748 fonctionnent en communion parfaite avec le texte qu'ils accompagnent, tel un grotesque étrange qui s'assemble d'une façon harmonieuse.⁹ Ils opèrent ainsi la fusion entre le public du XVIIIème siècle, dans ses boudoirs et petites maisons, et le contenu, mais en même temps ils relient le texte aux gravures, générant des amalgames esthétiques et littéraires, comme la concrétisation palpable d'une plaisanterie.

Les gravures gaillardes, réalisées sur cuivre par un auteur inconnu, embrassent le texte en douceur comme un cartouche rocaille ayant différentes formes, s'entremêlant avec la figure gravée au titre et avec le frontispice allégorique, plongeant ensuite dans l'illustration du texte pour le reste des gravures. La première figure annonce le ton érotique de l'œuvre par une gracieuse suggestion : un Eros espiègle qui, nous regardant d'un air moqueur, ferme le rideau d'un lit à baldaquin situé dans un paysage rocailleux, sur lequel trônent les symboles de Vénus et Mars entrelacés ; s'il restait des doutes pour interpréter la scène, l'apparition d'une paire d'escarpins féminins et d'un seul soulier par terre offre au spectateur une idée claire quant aux occupants du meuble et à leur activité.

Le frontispice allégorique semble moins érotique, à l'exception de la présence qu'on y relève de l'Amour narrateur, mais il est très révélateur de la vision de son auteur. Si, suite aux critiques reçues par le roman, le philosophe de Langres renonce à la marotte et aux grelots, allégories primordiales de l'humour (*Ibid.* : 916), il n'hésite pas à les voir présider sa première œuvre dès cette première gravure, où on les voit trôner au plein centre. Ils se présentent intensément illuminés dans une clairière, dans la main d'une Folie pèlerine, ornée de coquilles de Saint-Jacques, qui tend la plume à l'Imagination (incarnée dans l'allégorie d'une belle bergère au sein dénudé). Cette Folie est Momus (et non la Moria d'Erasmus), le dieu de la joie moqueuse, de la critique et de la satire si cher au rococo ; il est « le dieu des fous et le fou des dieux » (Piron 1961 : 355), personnage fréquent du théâtre de la foire et allégorie récurrente dans les tableaux de Watteau et les gravures de l'époque. Conjonction magistrale de l'essence du rococo : un peu d'imagination, une bonne dose de folie et l'amour aveugle contrôlant l'ensemble jusqu'au moindre détail, dans un cadre bucolique et sensuel.

⁹ Diderot était particulièrement sensible aux illustrations qui accompagnaient ses écrits (voir les témoignages de Diderot au sujet de la *Lettre sur les sourds et muets* de même que sur les planches de l'*Encyclopédie*).

Les illustrations joueuses contribuent au jeu du texte avec l'exotisme prochain : les traits orientalisants en sont quasi absents, n'importe laquelle des sept scènes pourrait accompagner un récit situé en France ; trait surprenant quand on pense au goût du rococo pour l'exotisme. Et pourtant il y a une abondance de rococo moqueur dans ces gravures, qu'il soit plus obscur, comme dans la première image absurde de *Mangogul évoquant Cucufa* et dans le *Rêve de Mangogul*, plus sensuel et riant comme dans celle de *Haria et ses chiens* et *Zuleïman et Zaïde* ou directement plus humoristique et critique comme dans les *Amours de la jument* et les *Robes à l'envers*. L'étrange rocaïlle formée par Cucufa et le lutrin aux formes zoomorphiques rappelle les cartouches de rocaïlle de François Boucher, évoque ses troublantes gravures d'*Acajou et Zirphile* et trouve un écho dans l'humour noir du Francisco Goya des *Caprices* et des *Disparates*. La belle Haria couchée à moitié nue, entourée de tous ses meubles Louis XV et ses doguins risibles défendant leurs droits, semble une digne sœur de la gimblette de Jean-Honoré Fragonard ou de la maîtresse du toutou de Jean Galli Bibiena. La scène d'amour platonique à trois de Zuleïman, Zaïde et Mangogul qui a lieu dans un décor bien rococo n'est pas sans rappeler ces moments prétendument intimes vécus sur les meubles de Crébillon, Voisenon ou Fougeret de Montbron. La représentation de la toilette de la jument, archétype tourné en dérision, n'en est pourtant pas moins complète : depuis le miroir jusqu'à la coiffe tout y est reproduit ; le noble visiteur contemple la scène avec ses secrétaires et même les écuries sont ornées de meubles Louis XV et de fontaines rocaïlleuses. Peut-on être plus burlesque ?

Le penchant de la rocaïlle à l'enchaînement se glisse ainsi dans l'œuvre qui se fonde dans un 'continuum' humoristique avec le reste du décor. De la même façon que le mobilier Louis XV semble épouser les murs des folies et des maisons de plaisance, et que les tableaux se confondent avec les appliques et les rocaïlles qui ornent l'appartement, les railleries des *Bijoux* semblent trouver des difficultés pour établir des bornes et se distinguer de l'édition qui les contient. Si l'aspect formel du rococo révèle pour le philosophe une multiplication des possibilités, miniaturisant les sujets graves et gonflant avec grâce les plus légers, les contenus de ses parodies aussi semblent diffus. Le grand paraît petit et la petitesse inspire la grandeur, soulignant la relativité des points de vue, comme dans une sorte de *Micromegas* avant la lettre. Un texte fin mais tranchant.

7. Conclusion

Il n'y a rien de surprenant au fait que l'on rencontre maintes difficultés pour développer des analyses de l'humour traditionnelles permettant d'établir des segmentations ou des classifications dans le cadre des *Bijoux indiscrets*. La rocaïlle enveloppe l'essence du récit, confondant les genres et les contenus (qui sont pourtant bien divers), comme si l'ornement des frontispices surpassait ses limites, s'entremêlant avec les protagonistes des histoires qui théâtralistent leurs dialogues comiques et poétisent leur morne quotidien, enjolivant les espaces, se combinant avec les différents sujets... La petite maison que parcourent entre les rires Alphane, son bijou et le lecteur, comme celle de Bastide, semble être plus qu'un espace, elle se transforme

en personnage séducteur et rieur ; les descriptions corporelles,¹⁰ rares pourtant dans un texte au souci anatomique, sont d'une accumulation hyperbolique, mais elles permettent au verbe des narrateurs de s'y promener, comme dans un décor bien physique, pour inviter le public à y entrer par l'humour (Dardano Basso 1990-1992 : 8-10) ; le physique du rire, du ventre à la bouche, y est présent. Par la suite, les intervalles temporels se cassent sans cesse, à la fois par les jeux des contresens mais aussi par les jeux typographiques, évoquant la destruction d'une chronologie qui indiffère dans cette construction de l'absurde...

L'encryptage romancé des circonstances politiques et sociales risibles contribue à cette dissolution des limites entre fiction et réalité, et le roman se reflète dans l'univers historique réel, ce qui provoque une sorte de comédie, de théâtralisation de l'existence et du quotidien. Les lieux de l'action, qui oscillent entre l'orient et Montmartre, rendent concrètes les réalités les plus déraisonnables, d'où les situations comiques qui en résultent. De la même façon, la philosophie se mélange avec les conversations de salon et avec ces polémiques à la française qui égayent les courtisans, les progrès scientifiques réels ou imaginés deviennent une matière romanesque, et le tout est illustré par ces gravures rococo burlesques : comble du paradoxe qui devait certainement inquiéter les beaux esprits.

Les coupures sont difficiles et souvent inefficaces, dans le siècle de la science de salon et du libertinage philosophique ; souvent on sent que l'essai de l'écrivain pour contrôler l'humour du rococo se révèle vain, comme un fou rire irréfrenable. Ce qui ne l'empêchait pas de rêver à un rococo différent, sinon à une destruction de celui-ci par l'intérieur, comme l'a suggéré Jacques Rustin dans sa Préface des *Bijoux indiscrets* (Diderot 1981 : 32). Si en matière picturale Diderot reprochait aux disciples et émules de Boucher leur manque de génie, il n'hésitait pas à suivre les pas de Crébillon et de son *Sopha* ou du facétieux *Nocrion*, ce qui lui valut d'être à son tour la cible de nombreuses critiques (comme celles de Raynal qui lui reproche dans ses *Nouvelles Littéraires* de ne pas être fait pour le genre d'humour dans lequel il travaille). Pour ne pas parler de toute une postérité qui déprécie l'humour supposé vulgaire de ses *Bijoux*...

Pourtant ce 'genre' qui gêne se prête à de nombreuses lectures : s'agit-il d'un humour licencieux, d'un ton mineur qui pourrait être vu comme du rococo ou même d'un genre humoristique féminin dans la mesure où ce dernier occupe une place prépondérante ? Serait-ce le vrai problème, d'avoir à entendre, entre les rires, des femmes révéler leurs penchants saphiques ou leurs plaisirs masturbatoires (Diderot 2004 : 30 et 23) ? Diderot recourt à ce langage féminin, et non efféminé, qu'est le rococo, pour revendiquer sous une apparence de caprice bizarre toute une série de 'je-ne-sais-quoi', de blagues délicates et difficiles à verbaliser dans le cadre de règles classiques. Son récit joyeux serpente, comme la ligne de Hogarth, s'accordant à la nature humaine, à ses plaisirs et à ses besoins, même si l'heure est proche de sa virée vers le sérieux, vers le grand Art et vers le Beau, de sa fatigue du rococo et de sa quête néoclassique... Son flirt avec le comique du rococo n'était-il qu'un essai

¹⁰ Comme dans la description charnue réalisée par le sultan (Diderot 2004 : 45).

pour détruire ce dernier de l'intérieur ? Peu importe s'il nous égaye. Il accentue son évolution littéraire et picturale, frôlant la grimace, mais par-là, son style gagne en légèreté et en originalité.

Bibliographie

- BEEHARRY-PARAY, Geeta (2000), « Les Bijoux indiscrets de Diderot : Pastiche, forgerie ou charge du conte crébillonien ? », *Diderot Studies* 28, 21-37.
- BELLEGUIC, Thierry (2001), « Les Bijoux indiscrets ou la tentation du savoir », dans *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle : Éléments d'une enquête* (éd. et intro. É. Décultot et M. Ledbury, préface J. Schlobach et J. Mondot), Paris : Champion, 83-108.
- BOURGUINAT, Elisabeth (1998), *Le siècle du persiflage*, Paris : PUF, 1734-1789.
- CRÉBILLON, Claude Prosper Jolyot de (1984), *Sopha, conte moral* (préface J. Sgard), Paris : Desjonquères.
- CRYLE, Peter (2001), *The Telling of the Act*, Newark, University of Delaware Press.
- DARDANO BASSO, Isa (1990-1992), « Les Bijoux indiscrets, il linguaggio e l'anatomia », *Nuovi Annali della facoltà di magisterio dell'Università di Messina*, Rome : Herder.
- DIDEROT, Denis (1875), *Cœuvres complètes de Diderot : rev. sur les éd. originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les ms. inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage* par J. Assézat, T. X, Paris : Garnier.
- DIDEROT, Denis (1981), *Les Bijoux indiscrets* (éd. et préface J. Rustin), Paris : Gallimard.
- DIDEROT, Denis (1994-1998), « Salon de 1765 », *Cœuvres* (éd. L. Versini), Paris : Laffont.
- DIDEROT, Denis (2004), *Contes et romans* (éd. publiée sous la direction de M. Delon, avec la collaboration de J.-C. Abramovici, H. Lafon et S. Pujol), Paris : Gallimard.
- DIDEROT, Denis (2009), *Cuentos* (trad. et notes L. Vázquez, préface J.-M. Goulemot), Castellón : Ellago Ediciones, 9-25.
- LANGBOUR, Nadège - ALBERTAN-COPPOLA, Sylvaine (2009), « J'aime mieux la rusticité que la mignardise, Diderot contre le raffinement de Watteau », dans *Watteau au confluent des arts* (études réunies par C. Barbafieri et C. Rauseo), Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 183-195.
- LANGBOUR, Nadège (2017), « Des Salons au boudoir : l'écriture romanesque libertine dans les écrits sur l'art de Diderot », dans *Diderot et le roman hors du roman*, Paris : Société Diderot, 79-89.
- LEBORGNE, Erik (2018), *L'Humour noir des Lumières*, Paris : Garnier.
- MAURSETH, Anne Beate (2002), « Les Bijoux indiscrets, un roman de divertissement », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 33, oct., 63-71.
- MINOIS, Georges (2000), *Histoire du rire et de la dérision*, Paris : Fayard.
- MORTIER, Roland (1991), « Diderot contre Boucher, ou le refus du rococo », dans MORTIER, R. - PASQUIN, H. (éds.), *Études sur le XVIIIe siècle : Rocaille, Rococo* Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 150-157.
- PIRON, Alexis (1961), *Cœuvres choisies* (Arlequin-Deucalion), Paris : INALF.
- SGARD, Jean (2002), *Crébillon fils, le libertin moraliste*, Paris : Desjonquères.
- VÁZQUEZ, Lydia (2011), « Ya Diderot se cogía el pie, o el humor rococó de Denis Diderot », dans GARCÍA SOLER, M^a. J. (éd.), *Expresiones del humor desde la Antigüedad hasta nuestros días. Anejos de Veleia. Series Acta*, 147-158.
- WALD LASOWSKY, Patrick (2011), *Dictionnaire libertin*, Paris : Gallimard.