

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600



Université d'Ottawa • University of Ottawa

Des Bijoux indiscrets à La Religieuse :
les procédés satiriques dans deux romans de
Denis Diderot

par

© ALAIN PERSON

Département des lettres françaises
Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.

Ottawa - 1998



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-36731-2

Résumé

Diderot a attribué à quelques-unes de ses œuvres le terme de «satire». Ces textes ont presque exclusivement retenu l'attention de la critique quand il s'est agi d'étudier ce phénomène : une part non négligeable de l'œuvre satirique de Diderot s'est trouvée, ainsi, trop rapidement écartée. Nous nous proposons d'analyser les procédés satiriques de deux ouvrages de Diderot, *Les Bijoux indiscrets* et *La Religieuse*. Une lecture élargie de l'œuvre a permis de dégager ce que Diderot entendait par le terme de «satire», les formes qu'il y associait, et d'en faire un essai de définition. Dans un second temps, nous avons analysé le corpus proprement dit selon l'ordre chronologique des *Bijoux indiscrets* et de *La Religieuse*. La première œuvre montre les capacités techniques et formelles de Diderot en la matière ; la seconde, de ton et de profondeur différents, mêle habilement roman et satire au point de se demander si c'est celui-là qui motive la rédaction de *La Religieuse* et non la satire.

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier M. Berthiaume, conseiller avisé, correcteur attentif autant que compétent, qui fut confronté à mes circonlocutions, à mes byzantismes et à mes longues phrases où rien n'est tranché.

À Sonia, Emmanuelle et Camille sans qui cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

Liste des abréviations

Nous avons adopté les abréviations généralement admises en ce domaine.

AT : *Œuvres complètes* par Assézat et Tourneux.

Corr. : *Correspondance* établie par Georges Roth et Jean Varloot.

C.A.I.E.F. : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*.

DPV : édition Dieckmann, Proust et Varloot des œuvres complètes.

DS : *Diderot Studies*.

Enc. : *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*.

OC : *Œuvres complètes*, édition de Roger Lewinter en quinze tomes.

Œuvres : édition de Laurent Versini en cinq tomes.

RHLF : *Revue d'histoire littéraire de la France*.

Sat. : *Satires*. Pour Perse, Juvénal, Régnier ou Boileau, le chiffre romain indique le numéro de la satire ; pour Horace, il indique le numéro du livre (I ou II) alors que le numéro de satire est donné en chiffre arabe.

SVEC : *Studies on Voltaire and the eighteenth century*.

Certaines œuvres de Diderot sont également abrégées :

Essai sur les règnes : Essai sur les règnes de Claude et de Néron et sur les mœurs et les écrits de Sénèque pour servir d'instruction à la lecture de ce philosophe.

Pensées détachées : Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux Salons.

Pour les textes anciens, nous suivons, dans les citations, l'orthographe des éditions consultées.

1 - INTRODUCTION

Diderot anima de toute sa vigueur les Lumières et dut, à ce titre, affronter ce que l'époque comptait d'«antiphilosophes». Dans ce climat antagonique, l'usage de la satire allait de soi pour déstabiliser le camp adverse. Si l'on considère la force de ce camp et le nombre des objets à investir pour un réformateur, affirmer que Diderot ne s'en est pas tenu aux œuvres satiriques célèbres que sont *Le Neveu de Rameau* et la *Satyre première* relève du truisme. À la suite d'Horace dont l'esprit satirique gagnait ses autres œuvres, il n'est guère d'ouvrages, quels qu'en soient la forme ou le contenu, où Diderot ne satirise. Cette inclination persistante est remarquée par la critique ; mais lorsqu'il s'est agi de dépasser le stade de l'évidence et d'analyser cette satire, on s'en est tenu à peu près au corpus déjà cité ou à des généralités. Diderot dans toute sa dimension d'auteur satirique demeure en grande partie inexploré¹. Dans cette étude, nous nous proposons de défricher un peu ce massif en nous intéressant à deux œuvres ayant échappé à ce genre d'investigations : *Les Bijoux indiscrets* et *La Religieuse*². En effet, aussi étrange que cela puisse paraître, aucune étude ne porte, pour ce corpus, sur la satire³.

¹ Citons pour mémoire les principales études concernant Diderot et la satire : Donal O'Gorman, *Diderot the satirist : Le Neveu de Rameau & related works, an analysis*, Toronto, University of Toronto Press, 1971, viii-264 p. ; William Marshall Moore, *Functions of satire in Jacques le Fataliste*, dans *Dissertation abstracts international*, section A, n°36, 1975-1976, 1561 A-1562 A.

² *Les Bijoux indiscrets*, dans DPV, texte établi par Jean Macary, introduction et notes de Aram Vartanian, Paris, Hermann, «fiction I», vol. III, 1975, p. 1-290 ; *La Religieuse*, dans DPV, texte établi par Jean Parrish, notes de Georges May, Paris, Hermann, «fiction III», vol. XI, 1975, p. 1-294. Nous nous référerons à ces deux éditions.

³ Sources consultées : F.A. Spear, *Bibliographie de Diderot. Répertoire analytique international*, Genève, Librairie Droz, 1980 et 1988, 2 vol., 964 p. et xxviii-220 p. et ses six suppléments parus dans *DS*, XXI-XXVI, 1983-1995 ; Otto Klapp (puis Astrid Klapp-Lehrmann), *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1956- ; les logiciels «Docthèse» et «Dissertation Abstract International» et de nombreuses bibliographies en fin de volumes récents.

Une explication du titre de cette thèse s'impose puisqu'il est le reflet d'objectifs initiaux qui se sont modifiés au fil de l'analyse. *Des Bijoux indiscrets à La Religieuse* : nous voulions nous placer dans une perspective diachronique, dans l'espoir de discerner une évolution de la satire et de ses usages chez Diderot. En prise directe avec la réalité, alors qu'il aurait traversé des moments de déconvenues, de doute ou de révolte, Diderot aurait imprimé à ses satires, ici un ton plus morose ou plus détaché, là des techniques nouvelles ou renouvelées. Or, Diderot semble avoir été très tôt assez familier avec la satire pour maîtriser l'essentiel de ses techniques. Horace, dont il a «sucé de bonne heure le lait»⁴, est son compagnon de toujours et sa fréquentation est riche d'enseignements pour qui s'intéresse au genre. «Des» *Bijoux indiscrets* «à» *La Religieuse* ne se comprend donc plus qu'en tant que bornes expressives aux procédés satiriques employés par Diderot : celui-ci adopte pour ses *Bijoux indiscrets* un ton volontiers «badin» alors qu'il choisit, pour *La Religieuse*, les accents de la satire morale. Ensuite, seuls les procédés - entendus comme «méthode qui permet d'obtenir un certain résultat»⁵ - nous intéressent. Les thèmes ou les divers objets de la satire ne seront abordés que lorsque leur inclusion à l'œuvre exprimera une volonté de se placer dans la tradition satirique. Le thème devient alors une technique. Enfin, l'adjectif «satiriques» se rapporte à la manière dont Diderot pouvait interpréter ce terme. Comme l'ironie, la satire est inhérente à la volonté de l'auteur et ne peut en être détachée.

⁴ *Plan d'une université, Œuvres*, t. III, p. 454.

⁵ Définition de «procédé» extraite du *Dictionnaire de la langue française*. Lexis, Paris, Larousse, 1989, p. 1501.

La méthode employée pour cette thèse se fonde en conséquence sur la perception qu'a Diderot de la satire. Quels que soient les textes théoriques choisis pour analyser tel ou tel procédé satirique, ils ne devaient pas contredire l'auteur. En d'autres termes, il n'était pas question de prêter à l'auteur une forme satirique donnée si celui-ci ne la connaissait pas ou s'il la bannissait. Il fallut donc comprendre ce que pouvait être la satire pour Diderot. Or, à notre connaissance, Diderot n'a pas énoncé clairement ce qu'il comprenait par «satire», ni les moyens qu'il employait pour satiriser. La définition de la satire repose sur l'usage que faisait l'auteur de ce terme, sur l'étude des parties de son œuvre qu'il considérait comme satiriques ou qui concordaient avec ce qu'il admettait comme satirique. Cette approche globale a permis de se familiariser avec l'esprit satirique de Diderot et avec quelques-uns de ses procédés⁶.

Nous avons ensuite cherché une structure capable de s'adapter à la conception de Diderot et qui serait renforcée par des réflexions théoriques sur la satire. Aucun texte du XVIII^e siècle ne pouvait remplir cet office. L'ouvrage de Matthew Hodgart, *La Satire*, est apparu le plus apte à rendre compte des idées de Diderot en ce domaine ; il n'a été retenu, cependant, que pour *Les Bijoux indiscrets* et pour fournir à cette œuvre des cadres généraux de travail et de réflexion plutôt qu'une théorie de la satire⁷. Nous avons repris les divisions de son ouvrage tant pour la partie des

⁶ Nous ne pouvions consulter les œuvres complètes de Diderot. Nous avons opté pour une édition comportant suffisamment de textes pour que sa consultation soit significative. Cette édition est la suivante : Denis Diderot, *Œuvres*, édition de Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1994-97, 5 tomes : t. I : *Philosophie*, XCIX-1490 p. ; t. II : *Contes*, VII-1013 p. ; t. III : *Politique*, VII-877 p. ; t. IV : *Esthétique-théâtre*, XV-1663 p. ; t. V : *Correspondance*, XXI-1468 p. Les références à cette édition se feront par la simple indication *Œuvres* suivie du tome et de la pagination. Le dernier tome étant trop récent, la correspondance se réfère à l'édition suivante : *Correspondance*, publiée par Georges Roth et Jean Varloot, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955-1970, 16 vol.

⁷ Hodgart, Matthew, *La Satire*, Paris, Hachette, «L'Univers des connaissances», 1969, 255 p.

«techniques de la satire» (dégradation, ironie) que pour celle qui concerne les «formes de la satire» (la satire traditionnelle, les caractères, l'allégorie, l'épigramme,...). Mais l'apport de cette étude ne pouvait excéder les limites fixées par Diderot lui-même. Quand, par exemple, Matthew Hodgart affirme que la «satire, bien qu'elle traite souvent des réalités les plus cruelles de notre vie, est destinée à nous faire rire ou sourire»⁸, il donne un sens exclusif à la satire que ne reconnaît pas Diderot pour qui la satire peut être véhémence, «sérieuse», comme le montre *La Religieuse*.

Une fois définis les liens de Diderot à la satire, nous ouvrirons l'analyse des procédés satiriques par *Les Bijoux indiscrets*, une œuvre que son auteur n'aurait pas hésité à répudier, selon le vertueux Naigeon. Nous avons choisi cet ordre d'une part pour respecter la chronologie et d'autre part pour nous permettre de débrouiller la trame des procédés satiriques plus «traditionnels» par le truchement des *Bijoux indiscrets* avant de poursuivre avec des procédés plus originaux. On reconnaît à cette œuvre quelque puissance satirique : de fait, la satire s'enracine au plus profond du roman et bénéficie de la conjonction des traditions satirique et libertine. Les procédés satiriques n'ont toutefois pas l'originalité de ceux déployés par Diderot dans *La Religieuse*. En effet, alors que la première œuvre est fortement marquée par des procédés traditionnels, Diderot a trouvé pour *La Religieuse* un cadre original à sa satire en la combinant étroitement au roman. La forme choisie est la lettre-mémoire. Aussi nous a-t-il paru approprié de nous attacher au contenu de la lettre, le message porteur de la satire, et à l'épistolière, la narratrice qui produit son

⁸ *Ibid.*, p. 107.

autobiographie.

2 - DIDEROT ET LA SATIRE

I - Les définitions de la satire aux XVIII^e s.

Les définitions de la satire au XVIII^e siècle ne présentent guère de variations d'un dictionnaire à l'autre, d'un auteur à l'autre. Celle du dictionnaire de l'Académie française propose à cet égard un excellent exemple de définition «étale» au fil des éditions¹ :

Ouvrage moral en prose ou en vers, fait pour reprendre, pour censurer les vices, les passions dérégées, les sottises, les impertinences des hommes, ou pour les tourner en ridicule [suivent des exemples]. Satire, signifie aussi, Tout écrit ou discours piquant, médisant, contre les personnes².

La définition s'articule autour de deux acceptions. La première comprend le genre littéraire et est chargée de valeurs positives. La seconde ne concerne qu'un objectif et un ton hors de toute forme précise. La définition moderne de la satire est déjà dans ces lignes. Cette définition ne rend cependant pas compte des fortes connotations attachées à ce terme de «satire». Le ton neutre n'est pas une règle et d'autres ouvrages plus «loquaces» sur la question s'ouvrent également plus largement à la subjectivité et à la passion. Tel est le cas du dictionnaire de Richelet qui développait sur trois colonnes une définition étayée d'un bref historique. On y trouve déjà le sens d'un «discours où l'on reprend & où l'on médit». Mais s'il avait à choisir entre la prose et la poésie, Richelet préférerait la seconde. Ce faisant, il véhicule les préférences de son siècle, certes, mais il

¹ Les changements sont relativement mineurs : ajout de «moral» en 1718, passage de *satyre* en *satire* en 1762 et de «les personnes» en «quelqu'un» en 1798.

² Académie française, édition du *Dictionnaire* de 1762.

apporte aussi une restriction à la définition du genre. Les contraintes de la versification ont des vertus atténuantes sur les critiques individuelles selon Richelet :

On peut dire alors que c'est un poème qui corrige agreablement les hommes de leurs vices, de leurs erreurs & de leur folie. Ses sujets sont les sots et les fripons du siècle. Elle doit être vive, plaisante, morale & variée.

Il entame ensuite l'histoire du genre tout en faisant la critique d'Horace pour que l'on ne suive pas son exemple. L'auteur latin sert à démarquer le satirique idéal, plaisant et moral, du satirique trop commun, «méchant» par essence et dont on doit blâmer l'attitude :

La plupart des Poètes satiriques songent bien moins à corriger les vices de leur siècle, qu'à satisfaire le penchant qu'ils ont à la médisance, ainsi que leur orgueil, leur jalousie, leur haine.

Les rivalités littéraires du XVII^e siècle devaient favoriser cette tendance contre laquelle il s'insurge :

Mais faut-il se recrier contre les Poètes parce qu'ils ont fait de mauvais vers ? Qu'on les condamne ces vers rudes et obscurs, mais que l'on épargne la réputation de celui qui les a faits ; que l'on proscrive l'ouvrage, pourvû qu'on laisse à l'ouvrier le droit de cité³.

Richelet ne sera pas entendu et ce type de satire sera promis à un bel avenir au siècle suivant.

En ce qui a trait à la forme, la poésie semble le choix qui s'impose. Du Bellay fut l'initiateur du vers qui prévaudra jusqu'au XIX^e siècle lorsqu'on parlera de satire littéraire. L'alexandrin est ce vers et on l'a choisi parce qu'on le jugeait le plus proche de l'hexamètre latin⁴. Mais le genre se

³ *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne*, Amsterdam, aux depens de la compagnie, 1732, t. 2, p. 677-678.

⁴ Fernand Fleuret et Louis Perceau, *Les Satires françaises du XVI^e siècle*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1922, t. I, p. XXXIV.

dilue si l'on considère que Boileau illustre le modèle de poète satirique. Il quitte l'alexandrin pour inclure progressivement d'autres vers puis la prose. Nous l'avons constaté avec Richelet, si la prose est admise dans la définition du genre littéraire, ce n'est que du bout des lèvres. Un glissement vers la prose signifierait en fait la fusion des deux acceptions du terme, en quelque sorte une dégradation du genre. Les auteurs qui souhaitent préserver les vertus supposées de la satire littéraire s'en effrayent. On redoute les débordements, les attaques personnelles redoublées, tous ces aspects honnis de la satire que la versification contenait déjà difficilement. Les prises de position se durcissent pour prévenir cette tendance. En 1694, Furetière, auteur satirique lui-même, ne ménage pas les critiques contre la satire individuelle et précise encore ce qu'il faut penser de ceux qui en prennent le chemin⁵. «Satyre se dit aussi de toute médisance & raillerie piquante ; libelle diffamatoire, Chronique scandaleuse, qui blesse l'honneur du prochain». Et l'auteur d'ajouter, avec une pointe d'approbation : «Les *satyriques* sont souvent sujets aux bastonnades»⁶. Le poète satirique entre au cœur des définitions et relègue le poème au second plan. Boileau résume fort bien la dépréciation qui accompagne la satire littéraire et celui qui s'y adonne. Par leur comportement, les satiriques attirent sur eux l'attention du public et non

⁵ Furetière a mis en application ses préceptes et s'est bien gardé de blesser qui que ce soit dans ses satires si l'on en croit Antoine Adam dans son *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* (Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de «l'Évolution de l'Humanité», 1997, t. 2, p. 474). Il suivait en cela les recommandations anciennes de Vauquelin de la Fresnaye (*Les Diverses Poésies*, réimpression de l'édition de Caen de 1604, Genève, Slatkine, 1968, t. 1, p. 130).

⁶ *Dictionnaire universel, Contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et arts*, [La Haye et Rotterdam], [Éd. Arnout et Reinier Leers], 1690, 3^e tome, à l'article «satyre» (sans pagination). Le *Dictionnaire universel François et Latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, reprendra cette partie de la définition dans les mêmes termes jusqu'à sa dernière édition (Paris, Compagnie des Libraires associés, 1771, vol. 7, p. 554).

plus sur l'objet satirisé.

Il n'est pas mal-aysé de faire une Satyre ;
 Sans estre bel-Esprit on peut savoir médire ;
 Il ne faut pour fournir à cette lâcheté,
 Que joindre l'imposture à la témérité,
 Que suivre d'un chagrin le bizarre caprice,
 Pour noircir le mérite et couronner le vice⁷.

La satire quitte le domaine des universaux, des généralités, pour s'enfermer dans les rapports individuels.

Des définitions plus complètes et plus significatives que celles des dictionnaires ont aussi paru. Celle de l'*Encyclopédie*, pour les liens évidents qu'elle entretient avec Diderot, retiendra particulièrement notre attention⁸. Quant aux théories sur le genre, elles sont généralement décevantes⁹. La péjoration attachée au terme rabaisse tellement la satire littéraire et ceux qui osent la pratiquer que cela décourage toute étude sérieuse. Voltaire en est un bon exemple : il feindra un intérêt pour la question et utilisera ce prétexte pour riposter à un adversaire¹⁰. Pour tous, hors de son enveloppe esthétique, la satire ne bénéficie plus du salut de la poésie et elle est vouée inéluctablement à la grossièreté. On oubliait un peu rapidement la teneur des *satyres* de Sigogne et certaines verdeurs de Régnier. Les poètes satiriques du XVIII^e siècle montreront d'ailleurs ce dont ils sont capables en dépit de la versification. Le genre tente de se

⁷ *A ceux qui ont fait des vers contre le Roy*, dans *Œuvres complètes*, introduction A. Adam, textes établis et annotés par F. Escal, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1966, p. 843.

⁸ Certaines idées de Diderot sur la satire coïncident avec celles exprimées dans cette définition. Nous réservons donc l'article de l'*Encyclopédie* pour éclairer les conceptions de Diderot sur le sujet (voir p. 22-24).

⁹ Voir à ce sujet l'article d'Ahmad Gunny, «Pour une théorie de la satire au 18^{ème} siècle», dans *Dix-huitième siècle*, X, 1978, p. 345-361.

¹⁰ Voir le *Mémoire sur la satire à l'occasion d'un libelle de l'abbé Desfontaines contre l'auteur* (dans *Œuvres complètes*, éd. Louis Moland, Paris, Garnier Frères, 1879, vol. 23, p. 47-64). Le titre de cet ouvrage explique bien l'intention réelle de Voltaire.

renouveler par un mélange de prose tempérée par quelques vers. *Le Temple du goût* de Voltaire serait l'exemple de cette évolution¹¹.

II - Diderot et la satire : essai de définition.

Ces définitions de la satire ne sont que d'une portée générale. Elles présentent d'autre part un inconvénient majeur : elles sont ancrées dans l'usage du moment et ignorent bien souvent les pratiques historiques du genre, non pas celles des satiriques latins qui servent de canon, mais celles des satiriques français. *L'Encyclopédie* comblera certaines lacunes, mais pas toutes. Il reste à analyser en quoi et comment les généralités développées précédemment se font singulières en la personne de Diderot, en somme, à définir l'usage que Diderot fait de la satire. En premier lieu, une lecture aussi large que possible de son œuvre a paru la méthode la plus appropriée pour découvrir sa perception de la satire. Puis, dans un second temps, nous avons analysé la production satirique de Diderot, ses procédés favoris et les techniques qui lui étaient familières.

A) Les occurrences.

Dans l'usage courant, Diderot perçoit fort négativement la satire, épousant en cela la répugnance des écrivains de son temps trop souvent éreintés dans l'exercice devenu classique de l'épigramme, du libelle ou de la «calotte», pour reprendre un terme de Voltaire¹². Dans ce premier groupe d'occurrences, Diderot circonscrit clairement la satire dans une

¹¹ Ahmad Gunny, art. cit., p. 345. Cette pièce est un mélange d'octosyllabes, d'alexandrins et de prose (dans *Mélanges*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991, p. 135-156) ; Diderot ne goûta pas cet ouvrage si l'on en croit sa lettre à Falconet du 15 mars 1766 (*Corr.*, VI, p. 164).

¹² *Mémoire sur la satire...*, p. 56.

relation de satirique à satirisé¹³, dans le pamphlet *ad hominem*. Il n'a alors pas de mots assez durs pour fustiger ce procédé des plus vils et ceux qui en font usage. Il gratifie la satire des épithètes - assez communes pour être des énoncés liés¹⁴ - de «sanglante», d'«indécente» et de «violente» ; au mieux, la satire personnelle est «longue, maussade, ennuyeuse et plate»¹⁵. Elle est du domaine de l'injure¹⁶. C'est avant tout l'auteur qui se disqualifie dans sa satire, cet auteur fût-il Voltaire. Diderot n'apprécie guère sa «petitesse de nommer» ses adversaires dans une histoire de Pierre le Grand : «Eh ! Que diable le chapelain Norberg et La Baumelle ont-ils à faire avec le czar¹⁷ ?» Ailleurs, il raille Voltaire en termes cinglants lorsque celui-ci s'abaisse à écrire un «papier» sur Crébillon, un écrivain que Diderot n'apprécie pourtant pas :

[Voltaire] a fait un papier qu'il appelle un *Eloge de Crébillon*, écrit-il à Sophie Volland. Vous verrez le plaisant éloge que c'est. C'est la vérité ; mais la vérité m'offense dans la bouche de l'envie. Je ne sçaurois passer cette petitesse là à un si grand homme. Il en veut à tous les pieds d'estaux. Il travaille à une édition de Corneille. Je gage, si l'on veut, que les notes dont elle sera farcie sont autant de petites satires. Il aura beau faire, beau dégrader ; je vois une douzaine d'hommes chez la nation qui, sans s'élever sur la pointe des pieds le passeront toujours de toute la tête. Cet homme n'est que le second dans tous les genres¹⁸.

¹³ *Satirisé* est un néologisme qui sera utilisé pour désigner la victime d'une satire. Nous avons choisi *satirique* plutôt que *satiriste* pour deux raisons : historiquement, *satirique* était d'usage courant au XVIII^e siècle, bien que *satiriste* soit entré dans la langue vers 1683 ; ensuite, *satirique* est encore accepté si l'on suit le *Dictionnaire de la langue française*, lexis, p. 1692 et Paul Robert dans son *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du nouveau Littré- Le Robert, 1970, t. VI, p. 145.

¹⁴ Nous voulons signifier par «énoncé lié» une association presque automatique de termes, une sorte de cliché expressif ; ainsi, le dictionnaire de l'Académie donne dans ses exemples «sanglante satire».

¹⁵ Lettre à Sophie Volland du 24 août 1768, *Corr.*, VIII, p. 94 ; *Essai sur les règnes*, *Œuvres*, t. I, p. 1088 ; *Corr.*, II, p. 122, lettre à Grimm [fin avril-1er mai] 1759.

¹⁶ *Essai sur les règnes*, *Œuvres*, t. I, p. 1086 et p. 1088 ; *Corr.*, II, p. 122, lettre à Grimm [fin avril- 1er mai 1759]. Dans une lettre à Voltaire du 28 novembre 1760 (*Corr.*, III, p. 275), Diderot écrit sur *Les Philosophes* de Palissot qu'«on [le] traduit comme un sot et comme un fripon».

¹⁷ *Corr.*, III, p. 163, lettre à Damilaville du 19 octobre 1760. Diderot n'est pas à l'abri de la même critique quand il attaque Rousseau dans une étude sur Sénèque (*Essai sur les règnes*, *Œuvres*, t. I, p. 1029-1036).

¹⁸ *Corr.*, IV, p. 100, lettre du 12 août 1762.

L'auteur qui s'avance dans cette carrière doit se présenter exempt de tout blâme s'il ne veut pas prêter le flanc aux plus justes ripostes et se voir à son tour ridiculisé. Les relations de Diderot avec Rivière illustrent ce retournement de situation. Diderot intervertit les rôles et s'attribue à lui, le satirisé, la vertu normalement nécessaire au satirique.

J'avois retiré de la misère un jeune littérateur qui n'étoit pas sans talent. Je l'avois nourri, logé, chaussé, vêtu pendant plusieurs années. Le premier essai de ce talent que j'avois cultivé, fut une satyre contre les miens et moi. [Le libraire prévient Diderot qui n'interdit pas la publication] La satyre parut ; l'auteur eut l'impudence de m'en apporter lui même le premier exemplaire. Je me contentai de lui dire : «Vous êtes un ingrat. Un autre que moi vous feroit jeter par les fenêtres. Mais je vous sçais gré de m'avoir bien connu. Reprenez votre ouvrage, et portez le à mes ennemis ; à ce vieux duc d'Orléans qui demeure de l'autre côté de la rue»¹⁹.

Cette relation polémique entre deux individus découvre un trait de la nature du satirique qui a quelque chose de méprisable. La plume de Diderot se joint à celles de Richelet et de Furetière : «Un satirique, écrit-il, ne se soucie guère d'être conséquent ; pourvu qu'il déchire , cela lui suffit»²⁰.

Il ne faudrait surtout pas se méprendre sur les sentiments réels de Diderot envers la satire personnelle. S'il vilipende vivement en quelques endroits cette forme grossière et injurieuse, n'en concluons pas qu'il exècre cette forme de satire. Au contraire, la subjectivité est trop prégnante dans ces féroces corps-à-corps pamphlétaires pour que Diderot ne trouve pas des

¹⁹ *Corr.*, VIII, p. 109-110, lettre à Falconet du 6 septembre 1768. Cette histoire est relatée également dans *Lui et moi*, (*Ceuvres*, t. II, p. 599) et par Mme de Vandeuil dans *Diderot, mon père* (Strasbourg, Circé, 1992, p. 35-36). Voltaire se prête un acte similaire à celui de Rivière, l'honnêteté en plus. Il aurait porté à son adversaire une critique en lui demandant d'approuver son impression (*Mémoire sur la satire...*, p. 49).

²⁰ *Essai sur les règnes*, *Ceuvres*, t. I, p. 1216. L'article de Jaucourt sur la «satire» a une expression semblable : «Il semble que, dans le cœur du *satyrique*, il y ait un certain germe de cruauté enveloppé, qui se couvre de l'intérêt de la vertu pour avoir le plaisir de déchirer au-moins le vice» (*Enc.*, t. XIV, p. 700).

excuses aux libelles dirigés contre ses ennemis. Alors, la satire lui agrée quand il y a, ou qu'il y voit de la «verve», de la «gaieté», du «génie», de la chaleur et surtout de la vérité, autant de qualités faisant cruellement défaut au *Satyrique, ou l'Homme dangereux* de Palissot, mais qu'il retrouve dans *La Vanité, Le Pauvre Diable* et *Le Russe*, ces petites pièces voltairiennes de 1760 contre les Fréron, Pompignan, Gresset, Chaumeix et autres Trublet : Diderot y décèle même des accents horatiens²¹. Le même Diderot qui raillait la petitesse de Voltaire le loue pour ces plaisantes satires dont «la gaieté d'enfant» pallie la «méchanceté effroyable»²². Le portrait du vertueux Diderot, victime de Rivière, s'inverse. Quand le philosophe laisse tomber le masque du moraliste, il s'avoue même friand de pièces satiriques plus scabreuses : «Je ne suis pas scrupuleux, confie-t-il. Je lis quelquefois mon Pétrone. La Satire d'Horace, *Ambubaiarum*, me plaît au moins autant qu'une autre»²³.

Cette inclination à la satire ne doit toutefois être qu'occasionnelle, n'être que le fruit d'un coup de sang et c'est peut-être par là que pèche Voltaire. «Je pardonne au poète, au peintre, au sculpteur, au philosophe même un instant de folie ; mais je ne veux pas qu'on trempe toujours là son pinceau, et qu'on pervertisse le but des arts»²⁴. Car la finalité de la satire est ailleurs que dans l'art qui n'en devient que le support.

Dans un premier temps donc, Diderot sépare la satire de l'art ou plus exactement relègue celui-ci au second plan. Peu lui importe la forme

²¹ *Corr.*, lettres à l'abbé Galiani de juin 1770 (X, p. 69) et à Voltaire, du 28 novembre 1760 (III, p. 276).

²² *Corr.*, VII, p. 176, lettre à Sophie Volland du 11 octobre 1767.

²³ *Essai sur la peinture, Œuvres*, t. IV, p. 500.

²⁴ *Ibid.*, p. 501.

que l'on attribue à la satire pourvu que l'attaque soit justifiée et efficace. Il s'éloigne alors des préoccupations esthétiques des poètes satiriques pour se concentrer sur la fonction dénonciatrice et la fonction de dévoilement de la satire. Devant l'expression d'une réelle indignation, Diderot devient plus indulgent pour peu qu'il y trouve son plaisir et une finalité qui lui agréent. Le libelle se mue alors en une information un peu extravagante à lire à temps perdu²⁵. C'est avec la même justification d'information et de formation que Diderot appuie l'entrée de la satire dans l'*Encyclopédie*. Dans une société où la censure menace, elle milite discrètement par le biais des renvois, tremplins à une fine critique. Il faut pourtant donner le mot au lecteur pour lui éviter les contresens :

une dernière sorte de renvoi, écrit Diderot, qui peut être ou de mot, ou de chose, ce sont ceux que j'appellerais volontiers satiriques ou épigrammatiques ; tel est, par exemple, celui qui se trouve dans un de nos articles, où à la suite d'un éloge pompeux on lit : voyez «Capuchon». Le mot burlesque *capuchon* et ce qu'on trouve à l'article «Capuchon», pourrait faire soupçonner que l'éloge pompeux n'est qu'une ironie, et qu'il faut lire l'article avec précaution, et en peser exactement tous les termes²⁶.

Pour dissiper les sentiments contradictoires du lecteur à l'endroit de la satire, ou du terme, Diderot se porte ensuite à la défense du procédé. Voici ce que l'auteur entend par «satire» et «satirique» :

Je sais qu'on dit des ouvrages où les auteurs se sont abandonnés à toute leur indignation : *Cela est horrible ! On ne traite point les gens avec cette dureté-là ! Ce sont des injures grossières qui ne peuvent se lire*, et autres semblables discours qu'on a tenus dans tous les temps et de tous les ouvrages où le ridicule et la méchanceté ont été peints

²⁵ Il écrit à Sophie Volland, le 31 août 1760 : «Il paraît une foule de petits écrits satyriques que je vous ferai passer, lorsque vous aurez eu le tems de vous asseoir dans votre solitude et d'y souhaiter des nouvelles du monde que vous avez quitté» (*Corr.*, III, p. 45).

²⁶ *Enc.*, art. «Encyclopédie», *Œuvres*, t. I, p. 405.

avec le plus de force, et que nous lisons aujourd'hui avec le plus de plaisir. [Les] circonstances momentanées s'oublient ; la postérité ne voit plus que la folie, le ridicule, le vice et la méchanceté couverts d'ignominie, et elle s'en réjouit comme d'un acte de justice²⁷.

L'invective conjoncturelle liée à la personne s'oublie et, le temps aidant, l'individu devient le type d'un vice : voici l'attaque contre la personne excusée. Diderot ajoute que c'est même un devoir de s'attaquer à ces vices et à ses représentants, comme ce l'est de fouler les superstitions ou de faire reculer l'ignorance. Le singulier est lié au tout, le particulier dévoile l'universel. Et le ton? Passe encore pour le dévoilement subtil, pour la force de la peinture ; mais cette acrimonie, cette virulence quelquefois outrée? Ce «dynamisme» dans le dévoilement, Diderot s'en fait l'avocat dès ses premières œuvres, dans l'allégorie des sceptiques ; leur intervention a la violence d'une action militaire :

[les anticléricaux] tombent sur les aveugles qu'ils rencontrent, écartent leurs guides, sèment des manifestes contre le prince [le pape], ou des satires contre le vice-roi [le Christ], enlèvent des bâtons, arrachent des bandeaux et se retirent²⁸.

Dans l'article «Encyclopédie», Diderot se porte à la défense encore de cet emportement :

Celui qui blâme le vice légèrement ne me paraît pas assez ami de la vertu. [C'est] une faiblesse répréhensible que celle qui nous empêche de montrer pour la méchanceté, la bassesse, l'envie, la duplicité, cette haine vigoureuse et profonde que tout honnête homme doit ressentir²⁹.

²⁷ *Ibid.*, p. 405-406. Boileau avait déjà justifié les satires personnelles, en des termes proches, dans son *Discours sur la satire* (*Œuvres complètes*, p. 57-61)

²⁸ *La Promenade du sceptique*, *Œuvres*, t. I, part. II, § 12, p. 106.

²⁹ Art. «Encyclopédie», *Œuvres*, t. I, p. 406. Si l'on ne peut blâmer légèrement, Diderot n'autorise cependant pas toutes les formes de satire. Ayant peut-être à l'esprit la pièce de Palissot, il écrit dans le *Paradoxe sur le comédien* : «Les comédies de verve et même de caractères sont exagérées. [La] plaisanterie de théâtre est une arme tranchante qui blesserait dans la société. On n'a pas pour des êtres imaginaires le ménagement qu'on doit à des êtres réels» (*Œuvres*, t. IV, p. 1399).

La perception du satirique et de la nature du satirisé ont changé : l'inversion est totale par rapport à la vision interpersonnelle de la satire. Il n'est plus question d'iniques mortifications imposées à tel ou tel individu de renom, mais de s'en prendre à des êtres dont le vice flagrant et typique motive une juste critique : comment ne pas blâmer Messaline, symbole frappant des mœurs relâchées? Il n'est plus question ici que le satirique se trompe ou que sa partialité obscurcisse son jugement. La chaleur et l'indignation évacuent toute trace d'une quelconque bonhomie : c'est la satire morale à la manière de Perse, sans concession, écrite au péril de sa liberté, de sa vie parfois³⁰ ; c'est une leçon de vertu pour le commun et pour le puissant, comme l'*Apocoloquintose* du divin Claude avait été :

la vengeance du crime la mieux méritée, la plus forte leçon qu'un instituteur pût donner à son élève [Néron], la satire la plus ingénieuse et la plus vive des honneurs que la bassesse des peuples rendait à leurs tyrans décédés, et le sel le plus âcre de l'ironie jeté à pleine main sur la canaille³¹.

Le ton emporté, la leçon, l'ironie, autant d'éléments, autant de prémisses à l'analyse plus formelle de la satire.

Cette fin plus «pragmatique» qui néglige l'esthétique de la satire ne pouvait satisfaire Diderot. L'allusion à Sénèque dans la citation précédente n'est pas fortuite. Diderot connaît ses auteurs grecs et latins et se place volontiers dans cette position intermédiaire que défendra Mirzoza et qui fait de lui le «plus Ancien des Modernes». Connaître l'évolution de la

³⁰ *Essai sur les règnes, Œuvres*, t. I, p. 1086. Boileau avait loué la bravoure de Perse qui avait osé railler des vers de Néron (*Discours sur la satire*, dans *Œuvres complètes*, p. 59).

³¹ *Essai sur les règnes, Œuvres*, t. I, p. 1090-1092. L'image du sel est présente chez Remond de Saint-Mard (*Réflexions sur la poésie en general*, réimpression de l'édition de La Haye de 1734, Genève, Slatkine, 1970, p. 187).

satire littéraire, c'est aussi se pénétrer de ses diverses formes, de ses multiples procédés. Diderot, de formation classique, ne pouvait ignorer cette histoire³². De là la nécessité de rappeler brièvement l'historique du genre.

Les Latins, qui se donnaient pour les inventeurs du genre, hésitaient sur son origine, selon M. F. Charpin :

Les Anciens fournissent plusieurs étymologies : - *SATVRA* viendrait de l'expression *lex satura*, la loi qui reprend des projets différents que l'on soumet au sénat dans une procédure de vote bloqué. [référence de la source] - *SATVRA* serait le nom d'un plat où se mêle plusieurs aliments. [*id.*] - *SATVRA* viendrait du nom des Satyres qui apparaissaient dans les chœurs dramatiques. [*id.*] - *SATVRA* viendrait du nom d'une pâtisserie fourrée³³.

À l'exception du drame, toutes ces sources suggèrent le mélange. De fait, longtemps labile dans ses formes avec Ennius et Lucilius, se déplaçant d'un mètre à un autre, se coulant dans les dialogues, dans les épîtres ou dans la narration, la satire n'adopte l'hexamètre et ne paraît enfin se «fixer» qu'avec Horace. Le propos n'en demeure pas moins toujours diffus. Il mêle philosophie et morale, injure et sourire indulgent, et suit les multiples sautes d'humeur et les élans passionnés de son auteur : «oui, écrivait Juvénal dans sa première satire, tout ce qui agite les hommes, vœux, crainte, colère, volupté, joie, intrigues, tout cela vient se mêler dans mon livre»³⁴. La satire, dès Lucilius, trouve ainsi matière dans le quotidien et le réalisme, entendu comme une évocation vivante de la

³² La culture grecque et latine de Diderot apparaît dans ses nombreuses citations et dans ses commentaires sur les Anciens.

³³ Lucilius, *Satires*, texte établi, traduit et annoté par F. Charpin, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1978, t. I (Livres I-VIII), p. 26-27.

³⁴ Juvénal, *Satires*, Paris, Soc. d'éd. «Les Belles Lettres», 5 éd., 1951, p. 9, vv. 85-86.

société, caractérise le genre³⁵.

La satire, genre protéiforme par excellence, ne pouvait qu'empiéter sur d'autres genres. Il n'est guère surprenant de trouver chez Horace, pour prendre l'exemple d'un auteur cher à Diderot, des satires en forme d'épître et des épîtres où pointe la satire. Ce qui définit la satire n'est plus une forme, au demeurant floue, mais bien ses buts. Lucilius le premier moralisait au nom du stoïcisme. Horace, pour sa part, s'est très bien expliqué à ce propos dans un dialogue avec Trébatius (*Sat.*, II, 1) et voit dans cet illustre prédécesseur un satirique qui démasque, avant d'y voir un philosophe. Horace se réclame alors de celui qui eut le courage «d'arracher aux coquins la peau dont ils se paraient en public». Que lui reproche-t-on à lui, l'honnête Horace? De s'attaquer «à un triste individu» peu recommandable en le nommant? Et puis, s'il blesse dans ses vers, c'est souvent en réponse à une injure³⁶.

La satire individuelle que l'on reproche à Horace, tout comme celle que l'on a reprochée à Boileau et que Diderot a justifiée, ne constitue pas l'élément principal de ses satires. En fait, l'examen des travers humains adopte une perspective souvent générale ; l'individu entre en jeu à titre d'exemple vivant et le nom suffit à illustrer un vice. Diderot puise ici une partie des idées développées dans l'article «Encyclopédie». De plus, Horace agit plus en spectateur compatissant qui essaie de tirer des leçons de ces observations qu'en satirique cherchant à blesser. Cette distance autorise un ton plaisant «car rien n'empêche de dire la vérité en riant» (*Sat.*, I, 1).

³⁵ Voir à ce propos ce que dit Jean Bayet du réalisme moral et littéraire de Lucilius dans sa *Littérature latine*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1965, p. 100-101.

³⁶ Horace, *Œuvres*, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 177.

Enfin, il rompt avec la tradition de la *satura* «où tout se mêle ; les anecdotes et les scènes de comédies feront l'objet de pièces séparées ; les méditations morales en rempliront d'autres : première ambition d'un classique (avant la lettre), que cette séparation des genres»³⁷.

Horace n'a été pris qu'à titre d'exemple ; il est un des auteurs latins le plus lu de la période classique et sa perception de la satire a fait école, soit dans l'Antiquité, soit dans la France classique. Du Bellay, Régnier, avant Boileau, l'ont eu pour maître. Du genre littéraire, le sens s'est étendu, en poursuivant un mouvement qui était perceptible chez Horace : une forme pour la satire et la satire dans toutes formes. Le dictionnaire de l'Académie atteste ce glissement sémantique en utilisant les termes vagues d'«écrit» et de «discours», comme nous l'avons vu au début. Nous préciserons en quoi consistent ces formes investies par la satire lorsque nous analyserons *Les Bijoux indiscrets*. Il suffit de dire ici que l'épigramme d'un Martial touche de près à la satire³⁸, ou que la fable et l'allégorie sont des genres propices à l'accueillir. Mais revenons au siècle des Lumières.

Cette satire antique est fort bien développée dans l'article «Satyre» de l'*Encyclopédie*³⁹. On y aborde l'histoire du genre autour des quatre satiriques latins (Lucilius, Horace, Perse et Juvénal), puis de trois satiriques français : Régnier, Vauquelin de la Fresnaye et Boileau. Entre ces deux périodes, le néant.

Du point de vue des acceptions, l'article du chevalier de Jaucourt

³⁷ Pierre Grimal, *Horace*, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1958, p. 38.

³⁸ Voir Jean Bayet, *Littérature latine*, p. 374-380 et Martial lui-même dans *Épigrammes*, Paris, Gallimard, coll. nrf-Poésie, 1992, 243 p.

³⁹ *Enc.*, t. XIV, p. 697-702 ; voir également l'art. «Satyre dramatique», *ibid.*, p. 702-703.

n'apporte rien de nouveau. Dans l'historique cependant, de nombreuses formes de satire sont évoquées - ce qui motive le traitement de cette source ici. On ne peut affirmer catégoriquement que Diderot a corrigé ou a lu cet article, les articles du chevalier étant trop nombreux⁴⁰. Certaines similitudes nous font croire cependant en une convergence des vues. Parmi ces similitudes, nous citerons la distinction faite entre satire et comédie :

La satire est d'un tartuffe, et la comédie est du Tartuffe. La satire poursuit un vicieux, la comédie poursuit un vice. S'il n'y avait eu qu'une ou deux Précieuses ridicules, on en aurait pu faire une satire, mais non pas une comédie⁴¹.

La même distinction se retrouve chez de Jaucourt qui écrit :

C'est une des différences de la satire avec la comédie. Celle-ci attaque les vices, mais obliquement & de côté. Elle montre aux hommes des portraits généraux, dont les traits sont empruntés de différents modèles [Jaucourt explique le rôle du spectateur]. La satire au contraire va droit à l'homme. Elle dit : C'est vous, c'est Crispin [Rousseau dans *Les Philosophes* de Palissot], un monstre, dont les vices ne sont rachetés par aucune vertu⁴².

Ailleurs, Diderot suit la même voie que le chevalier pour expliquer les origines de la satire grecque⁴³ et de la satire latine. Le texte sur l'origine de la satire romaine mérite d'être cité :

La jeunesse de Rome se met à les contrefaire [danse des Étrusques] ; il se glisse dans cette singerie quelques vers plaisans dans le caractère et sur l'air de la danse [un texte en latin]. Il s'institue un dialogue

⁴⁰ Voir Arthur Wilson, *Diderot. Sa vie et son œuvre*, Paris, Laffont-Ramsay, coll. Bouquins, 1985, p. 169-170 et Jacques Proust dans lequel on lit : «En fait le véritable "éditeur" de l'*Encyclopédie* [...] a été pendant les six dernières années Jaucourt et non pas Diderot» (*Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 134). Selon les apparences, Jaucourt disposait d'une certaine autonomie.

⁴¹ *Paradoxe sur le comédien*, *Œuvres*, t. IV, p. 1399.

⁴² *Enc.*, t. XIV, p. 700. Avec une attaque sous couvert de citation de Rousseau.

⁴³ «Si, par hasard, on lui [personnage principal] donnait une physionomie si particulière, qu'il n'y eût dans la société qu'un seul individu qui lui ressemblât, la comédie retournerait à son enfance, et dégénérerait en satire» (*Entretiens sur le fils naturel*, troisième entretien, *Œuvres*, t. IV, p. 1168).

satyrique, méchant, accompagné d'une danse pantomime, une scène burlesque où le chant, où la danse quadraient assez bien. On prend goût à cet espèce de parodie ; elle se perfectionne [suivent quelques améliorations]. Andronicus, chanteur et danseur comme tous les bouffons de son temps, trouve le genre établi, un dialogue satyrique en chant accompagné d'une danse pantomime, *argumentum* ; il étend le genre⁴⁴.

Au gré de la citation, on relève le mélange de théâtre, de danse et de mimique, la méchanceté et le rire, la parodie, le dialogue, la versification. Enfin, de Jaucourt et Diderot partagent, avec beaucoup d'autres, la même désapprobation pour le satyrique qui prend la plume pour le seul plaisir de déchirer, comme on l'a noté ci-dessus.

De cet inventaire, on peut déjà inférer que Diderot connaît les formes que peut prendre la satire. Quand ce terme se présente à son esprit, divers modes d'expression s'y trouvent associés : l'épigramme, le drame, la narration, le coq-à-l'âne en vogue à la Renaissance, jusqu'à l'ode pindarique⁴⁵. Diderot n'ignore pas non plus les différentes tonalités : acerbe, enjouée, ironique, hyperbolique⁴⁶. Il a dû découvrir cette diversité chez les satiriques latins qu'il fréquentait assidûment : Horace et Perse dont il a annoté une traduction⁴⁷. Un tel intérêt n'aurait su se satisfaire de la simple connaissance et, de notre point de vue, l'analyse des procédés satiriques habituels de Diderot ne pouvait en rester au stade des conjectures induites de ces nombreuses occurrences.

⁴⁴ *Corr.*, xv, p. 120, lettre à Naigeon, octobre 1778 [?]. Diderot interprète un passage de Tite-Live sur l'origine du théâtre romain.

⁴⁵ *Corr.*, X, p. 69, lettre à l'abbé Galiani de juin 1770 ; *Corr.*, III, p. 338, lettre à Sophie Volland du 12 octobre 1761 ; *Argument des Éleuthéromanes*, AT, t. IX, p. 10.

⁴⁶ «Tout est outré, tout est exagéré au point de faire éclater de rire» (*Essai sur les règnes*, *Œuvres*, t. I, p. 1216).

⁴⁷ Voir Michèle Mat-Hasquin, «Diderot et Horace», *DS*, XIX, 1978, p. 103-127 et G. Charlier et L. Herrmann, «Diderot, annotateur de Perse», *RHLF*, 35, 1928, p. 39-63.

B) Diderot satirique

Contrairement à ce que Mme de Vandeuil et Diderot ont voulu faire croire à la postérité, les relations de notre auteur avec la satire ne se bornaient pas à en connaître la théorie et à en être la victime⁴⁸. Diderot l'a amplement pratiquée, inévitablement pourrait-on ajouter pour un auteur au cœur des Lumières. L'analyse de plusieurs de ses satires servira de prémisses à l'étude des *Bijoux indiscrets* et de *La Religieuse* en soulignant la récurrence de certains procédés.

Les œuvres dont le propos principal est satirique ou avoué tel par Diderot sont les seules à nous occuper ici pour une définition de la satire, encore que ce critère soit limitatif. Il n'est, en effet, guère d'œuvre de Diderot qui ne satirise en quelque endroit un adversaire, un fait social, politique ou moral. La charge contre l'abbé Morellet et ses protecteurs, exemple de satire personnelle, est présente à chaque page de *l'Apologie de l'abbé Galiani*, mais le texte se présente avant tout comme une défense polémique⁴⁹. À l'inverse, l'imitation du début d'une satire d'Horace (*Sat.* II, 6), qui pourrait se rattacher à la satire, ne peut être retenue ici : le propos s'est transformé en remerciement à la tsarine Catherine⁵⁰. Le corpus, s'il n'est pas exhaustif, n'en reste pas moins important et significatif.

⁴⁸ Au cours de l'entrevue avec Rivière déjà évoquée, Diderot se serait exprimé en ces termes, selon Mme de Vandeuil : «Monsieur, lui dit mon père, [...] pourriez-vous m'apprendre le motif qui vous a déterminé à me faire lire une satire pour la première fois de ma vie? Je jette ordinairement ces espèces d'ouvrages dans mon seau» (Mme de Vandeuil, *Diderot, mon père*, Strasbourg, Circé, 1992, p. 35-36).

⁴⁹ *Œuvres*, t. III, p. 123-160. La remarque s'applique à toutes les apologies.

⁵⁰ *J'ai fait des vœux aussi ...*, OC, t. X, p. 849. L'*Éloge de Jean Bte Colbert qui n'a point concouru pour le prix de l'Académie française* est écarté. Il est peu probable que cette pièce soit de Diderot, contrairement à ce qu'en dit G. Bonno («Un article inédit de Diderot sur Colbert», dans *Publications of Modern Language Association of America*, 1934, p. 1101-1106). En même temps qu'il aurait produit cet «éloge», il écrivait pour l'impératrice encore une remarque favorable à Colbert (*Observations sur le Nakaz*, *Œuvres*, t. III, p. 569, en 1774). De plus, Diderot n'adhère pas aux idées des physiocrates au point d'attaquer ainsi Colbert.

Synthétiquement, les œuvres satiriques de Diderot se groupent en satires d'imitation, en pièces plus personnelles encore fortement ancrées dans des formes satiriques traditionnelles et en un dernier ensemble de satires de facture personnelle.

La première forme de satires s'ordonne autour des œuvres d'imitation ou de traduction de satires latines. Diderot donne, en alexandrins, la *Traduction libre du commencement de la première satire du premier livre d'Horace*, en suivant un temps son modèle pour s'en écarter sous prétexte d'un défaut de structure⁵¹. Cet écart devient plus tangible dans ses autres imitations. Dans *l'Imitation de la satire d'Horace*, un douzain parodique mêlant les octosyllabes et les alexandrins, Diderot s'inspire d'une métaphore religieuse et l'actualise⁵². Ailleurs, dans la *Satire contre le luxe, à la manière de Perse*, c'est le style qu'il imite. Il s'agit d'un pastiche en prose dont le «à la manière de» sera le sujet d'une interprétation dans *La Religieuse*⁵³. Les formes adoptées ici sont variées. Elle vont de l'épître (la *Traduction libre*) aux iambes satiriques (*l'Imitation*), du vers à la prose, de la hardiesse anticléricale à la satire morale chargée de rhétorique, d'éloquence classique et d'indignation épithétique (*Satire contre le luxe*). Dans tous les cas, on peut dire que c'est une forme empruntée, que Diderot ne fait qu'imiter, parodier ou pasticher. Ces satires permettent d'apprécier sa connaissance des formes traditionnelles de la satire littéraire, en particulier du monologue en

⁵¹ AT, t. IX, p. 42-44.

⁵² L'ouvrier d'Horace se demande s'il doit faire d'un tronc de figuier un banc ou un Priape (*Sat.*, I, 8) ; le pâtissier de Diderot ne sait s'il doit faire une hostie ou du pain avec sa farine. Nous relevons que Rabelais, dont il sera question dans *Les Bijoux indiscrets*, a déjà établi une analogie entre la statue en bois d'un dieu latin et l'adoration de Dieu (*Le Quart Livre*, chapitre LXII).

⁵³ *Œuvres*, t. IV, p. 586-590.

alexandrins portant sur divers sujets moraux, à l'exemple des satires de Boileau.

Viennent ensuite les pièces de facture personnelle et d'orientation résolument polémique. Elles participent de l'invective, de la satire *ad hominem*. Ce sont le *Parallèle*, le *Petit dialogue entre Marmontel et Collé et À Monsieur ou Madame Fréron*⁵⁴. La première satire conjugue octosyllabes et alexandrins, la deuxième s'en tient à l'octosyllabe, la dernière mêle trois vers. Ces pièces sont toutes dirigées contre un individu (Frédéric II dans le *Parallèle* et Fréron pour les autres), souvent violemment⁵⁵. On retiendra, hormis la versification, l'adoption du dialogue et de la mise en parallèle (Frédéric et César), qu'à l'occasion Diderot ne répugnait pas à l'injure⁵⁶. Ce groupe permet aussi de rattacher Diderot à la tradition satirique française antérieure à Régnier comme nous le confirmerons dans l'analyse des procédés satiriques des *Bijoux indiscrets*⁵⁷. Pour les satires en prose, nous considérerons *Les Trois Chapitres*, ce que Diderot qualifie de violente satire de Sénèque, la note finale de sa traduction de *l'Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury et l'«Anti-Frédéric»⁵⁸. La première œuvre, impliquée dans la Querelle des Bouffons, exploite amplement l'allégorie et la parodie biblique, égratigne

⁵⁴ OC, vol. X, respectivement p. 863, 866-867 et 868-869.

⁵⁵ Fréron, dans le *Petit dialogue* est un «folliculaire ignorant», un «infâme petit vaurien», un «bougre» et un «méchant» et le trait final est de la même veine : «je le foutrais en cul». Dans *À Monsieur ou Madame Fréron*, le thème de l'homosexualité est amplement développé. Il suit la voie tracée par Voltaire et ses *Anecdotes sur Fréron* (dans *Mélanges*, p. 385-393).

⁵⁶ Remarquons cependant que lorsque Diderot travaille son texte, il tend à «limer» les injures du premier jet et à l'adoucir. C'est le cas pour les trois états de *l'Apologie de l'abbé Galiani* où Morellet est moins «vil et bas coquin» dans la dernière version : adoucissement de la distance et d'une recherche esthétique.

⁵⁷ Pour les licences de cette tradition voir p. 39-40.

⁵⁸ *Les Trois Chapitres ou la Vision de la nuit du Mardi gras au mercredi des Cendres*, *Œuvres*, t. IV, p. 135-150 ; *Essai sur le mérite et la vertu*, DPV, I, p. 425 ; le titre d'«Anti-Frédéric» regroupe la *Lettre de M. Denis Diderot sur l'Examen de l'Essai sur les préjugés* et les *Notes écrites de la main d'un souverain à la marge de Tacite ou Principes de politique des souverains*, *Œuvres*, t. III, p. 165-195.

le parti adverse, alors que la deuxième, très courte, s'organise autour d'un parallèle antithétique : l'attitude du stoïcien Sénèque est comparée à celle de l'épicurien Pétrone, le premier tenant paradoxalement trop à la vie alors qu'il ne devrait pas craindre la mort, le second se jetant allégrement dans la mort alors qu'il devrait préserver sa vie. L'argumentation en quelques lignes ironiques impose une image tranchée de Sénèque, alors que *Les Trois Chapitres* conserve une certaine distance et se voile d'allusions complexes et obscures. L'«Anti-Frédéric» fait un peu œuvre à part dans ce groupe pour l'originalité de la forme choisie. La première partie mêle les invectives contre Frédéric à une argumentation logique ; souvent, les attaques contre le roi de Prusse ne servent qu'à montrer les contradictions de sa position. Dans la seconde partie, Diderot s'appuie sur l'opinion d'historiens latins sur les despotes pour forger, en marge, les pensées politiques d'un despote moderne, Frédéric : le cynisme et l'ironie teintent toutes ces maximes. Les œuvres de ce groupe sont souvent liées aux circonstances et se conforment encore le plus souvent à une forme traditionnelle.

Enfin, les satires du dernier groupe sont d'expression plus personnelle et ont particulièrement intéressé la critique : ce sont *Lui et Moi*, les *Satyre première* et *Satyre seconde*⁵⁹. Il n'est plus question de versification. Horace est la principale source d'inspiration de ces satires. Diderot se rappelle sans doute l'origine théâtrale que cet auteur attribuait au genre (*Sat. I, 4*). Si ce n'est du théâtre, c'est plus directement de

⁵⁹ *Œuvres*, t. II, *Lui et Moi*, p. 595-601, *Satyre première sur les caractères et les mots de caractère, de profession, etc.*, p. 579-593 et *Satyre seconde. Le Neveu de Rameau*, p. 603-695.

l'«entretien» horatien que tiennent certaines satires ; deux de ces œuvres (*Lui et Moi* et *Le Neveu*) sont construites sur des dialogues au rythme enlevé. La conversation pour *Le Neveu de Rameau* ou l'épître pour la *Satyre première* passent d'un sujet à l'autre avec pour unique lien un thème général et, parfois, par la seule polysémie d'un mot entraînant la pensée sur de nouvelles voies : la satire s'apparente alors au coq-à-l'âne marotique et donne l'impression de vagabonder comme dans quelques satires de Régnier. Dans *Le Neveu de Rameau*, à la suite des pièces grecques mettant en scène des satyres, dans l'esprit des saturnales romaines et du carnaval médiéval, une franchise cynique est de mise. Face à Diderot, le représentant de l'ordre, philosophique, social ou autre, se dresse Jean-François Rameau, le bouffon impudent, figure renversée de Diderot, ange déchu, parasite amoral plus qu'immoral qui ne cherche qu'à satisfaire son égoïsme. Avec *Le Neveu de Rameau*, Diderot chercherait à renouveler un genre en désuétude⁶⁰. Il se tourne vers les sources de la «satyre» latine, selon ce que l'on en connaissait alors, tout comme il se tournera vers l'Antiquité pour concevoir son drame bourgeois. *Le Neveu* rejoint cette forme de théâtre par ses longues parties dialoguées, sa pantomime, sa musique, l'introduction du «satyre» Jean-François Rameau. L'ensemble développe des discours contrastés, oscille entre le Philosophe et le Parasite, entre le maître et l'esclave, le haut et le bas, combine théories esthétiques et satires personnelles. Jean Fabre, dans

⁶⁰ Cette idée, à laquelle nous souscrivons, est de Karl Maurer, qui poursuit : «Diderot steht - so genau wir uns vergegenwärtigen mögen, was ihn dazu trieb - mit seinen Versuch einer "Satire in Prosa" vor der gesamten Tradition allein da. [que nous traduisons : Diderot se dresse seul - autant que nous puissions nous le rappeler - avec son essai de «satire en prose», dans toute cette tradition.]» («Die Satire in der Weise des Horaz als Kuntsform von Diderots *Neveu de Rameau*», dans *Romanische Forschungen*, n° 64, 1952, p. 384)

l'introduction de son édition critique, a justement qualifié le ton de cette satire, tout en évoquant deux maîtres dont se réclamera Diderot dans *Les Bijoux indiscrets*.

Polémique, d'ailleurs sommaire et brutale, écrit-il, mais gaie, sans aucun mélange des poisons de Voltaire. Même quand elle devient calomnieuse ou ordurière, elle ne cesse d'être un jeu, inspirée tantôt par le "rire énorme" de Rabelais, tantôt par le fin sourire d'Horace⁶¹.

Le rire et le jeu ne sont pas incompatibles avec des sujets traités avec profondeur. Enfin, le cadre du Palais-Royal et du café de la Régence, les dialogues propres aux deux personnages, les événements narrés forment ce cadre familier et réaliste que l'on retrouvera dans *La Religieuse*. Avec *Le Neveu de Rameau*, la satire diderotienne atteint un de ses sommets.

C) Une définition de la satire.

Nous pouvons maintenant proposer une définition de la satire telle que pouvait la concevoir Diderot. Nous allons nous appuyer sur le début de la définition qu'en donnait Marmontel : elle a l'avantage de correspondre à la perception que pouvait avoir Diderot de la satire et d'offrir un canevas à notre définition⁶². Outre l'indéniable adhésion aux deux points de la définition générale, soit le poème reprenant les vices et le libelle personnel, nous organiserons cette définition autour des quatre pôles proposés par Marmontel : le singulier, le général, le moral et le politique. La satire singulière ou individuelle est l'adresse d'un individu à un autre individu au su du public pour ridiculiser le destinataire. Elle

⁶¹ *Le Neveu de Rameau*, Genève, Librairie Droz, Textes littéraires français, 1977, p. XLII.

⁶² «Distinguons d'abord deux espèces de satire ; l'une politique et l'autre morale ; et l'une et l'autre, ou générale, ou personnelle.» (*Éléments de littérature*, dans *Œuvres complètes*, réimpression de l'édition de Paris (1819-1920), Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. V, p. 138).

peut s'en tenir à cette dimension limitée et dépréciée ou déborder sur l'universel. Si le satirique se cantonne dans l'attaque personnelle, rien ne distingue la satire du pamphlet tel que le définit Daniel Mornet :

Disons qu'un pamphlet se distinguera de la satire en ce qu'il vise un individu ou un groupe déterminé d'individus et qu'il se propose moins de faire triompher une vérité générale que de discréditer un ou des particuliers⁶³.

C'est en effet ainsi que Diderot perçoit la satire personnelle. Celle-ci est en général plus efficace : toutes «les billevesées de la métaphysique ne valent pas un argument ad hominem»⁶⁴. Lorsque l'attaque contre l'individu s'inscrit dans un projet plus vaste de dénonciation, le satirisé devient alors l'*exemplum* dont on doit se garder d'imiter l'attitude. Tel un «caractère» de La Bruyère, l'individu devient le type d'un vice qu'il symbolise. La vérité sous-tend cette démarche à l'opposé du soupçon de fausseté entachant la satire personnelle. La satire est morale lorsque les mœurs et la réforme de celles-ci sont visées ; elle est politique lorsque le satirisé, pris individuellement ou universellement, participe de la vie sociale, du gouvernement, etc. Quand Perse attaque Néron ou quand Diderot critique Louis XV, l'un comme l'autre dénoncent l'être moral autant que l'être politique pour sa dépravation ou son incurie dans les affaires de l'État.

Quant aux formes dont la satire peut se parer, elles doivent s'adapter à leur destination, prendre en considération le contexte. Il faut différencier le genre du procédé. La satire n'a plus pour Diderot le sens restrictif qu'on lui donnait au siècle précédent. Il refuse d'enfermer la

⁶³ Article «Pamphlet et satire» dans le *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIIIe siècle*, Paris, Fayard et Librairie Générale Française, 1995, p. 997.

⁶⁴ *Pensées philosophiques, Œuvres*, t. I, pensée 17, p. 22.

satire dans une forme fixe tout comme il a essayé de briser la compartimentation des genres théâtraux. Il préfère, selon ses besoins, emprunter à la narration, au théâtre ou à la poésie, utiliser l'épître, l'épigramme, les aphorismes, le monologue, le dialogue, les iambes, ce qui donne la mesure du satirique. La prose a toutefois sa préférence. Selon Karl Maurer, Diderot se serait aperçu de l'impossibilité d'imiter la satire latine et se serait senti engoncé dans la forme rigide de l'alexandrin :

Et il suffit des inversions obligatoires et des éléments syntaxiques intercalés dans les alexandrins français, ou de ces petites «chevilles» pour la rime, pour détruire au départ toute proximité d'avec les *sermones* horatiens. Surtout, la mention de la vile banalité journalière en alexandrins - comme elle se présente, en effet, un peu chez Boileau, mais plus fortement chez Mathurin Régnier - possède un soupçon de drôlerie particulier qui peut être un procédé comique facile, mais on ne parvient jamais à l'aisance du langage quotidien [Horace suit Ennius et Lucilius]. Horace pouvait, sans qu'une quelconque tension entre la forme et le fond en résultât, narrer en vers⁶⁵.

Diderot lui-même l'écrit : s'il ne «fait des vers que par boutade et par occasion», c'est que «la langue de l'art», entendons la poésie, ne lui est guère «familiale»⁶⁶. Quand il accole à une de ses œuvres le titre de «satire», il lui assigne un rôle tout autant extra littéraire que de réflexion esthétique, philosophique, anthropologique, sur un ton plaisant ou sérieux et dans un cadre de liberté que seule la prose semble lui donner. La morale a une incidence certaine (*Le Neveu de Rameau*, par exemple).

⁶⁵ «Und es genügen schon die obligatorischen Inversionen und syntaktischen Einschübe im französischen Alexandriner oder die kleinste "cheville" um des Reimes willen, um jede Nähe zum Horazischen sermo gründlich zu zerstören. Ja schon die Erwähnung der niederen Alltagsdinge im Alexandriner - wie sie zwar weniger mehr Boileau, aber noch stark Mathurin Régnier bietet - hat einen eigenen Anflug von Putzigkeit, der ein billiges Mittel der Komik sein kann, es aber nie zu einer glatten Alltagssprache kommen läßt [...]. Horaz konnte, ohne daß irgendeine Spannung zwischen Form und Inhalt entstand, im Vers berichten.» (art. cit., p. 383 ; c'est nous qui traduisons)

⁶⁶ *Corr.*, XVI, p. 45, lettre à Turgot du 9 août 1772.

En qualité de procédé, la satire s’immisce dans tout écrit et ne se reconnaît plus à une forme ou à un genre littéraire, mais à sa portée nettement orientée et à la récurrence de certaines caractéristiques stylistiques et rhétoriques. Tout les moyens lui sont bons, souvent sous le signe de l’humour ou de l’ironie. Parmi ces moyens, nous trouvons : l’attaque et la dégradation de la personne fondées sur l’invective, partie importante du terme de «satire» pour Diderot ; le portrait ou le «caractère» (dans les deux *Satyres*) ; les syllepses et les contre-sens, dans *Le Neveu* encore, les comparaisons et les parallèles ; la simplification ou l’amplification, deux procédés favorables à la caricature ; les procédés de déguisement et de sens second tels que l’ironie ou l’allégorie ; et, à un niveau plus ou moins général, l’antithèse où le chiasme est privilégié et la parodie satirique.

Enfin, Diderot entend à l’évidence par satire un mélange en ce qui a trait au fond. Suivant en cela Horace, Diderot mêle dans ses satires les attaques et les discussions philosophiques, l’esthétique et l’observation sociale, la morale et le libertinage.

Ceci nous donne une idée de l’intérêt de Diderot pour la satire ; cette définition nous instruit surtout sur le fait qu’aucune de ces techniques ou de ces formes ne lui étaient inconnues. Enfin, nous ne sommes guère loin de penser que la satire constitue l’un des éléments fondamentaux de l’œuvre de Diderot, et pas seulement dans les ouvrages qui s’en réclament ouvertement. Mais en nulle œuvre, *Le Neveu de Rameau* inclusivement, ne furent autant multipliés les procédés satiriques que dans *Les Bijoux*

indiscrets. Ouvrage de jeunesse, il semble poser les fondations, satiriques à tout le moins, des œuvres à venir.

3 - LES PROCÉDÉS SATIRIQUES DANS LES BIJOUX INDISCRETS

Les Bijoux indiscrets a souffert, et souffre certainement encore, d'une réputation de badinage inconséquent, d'ouvrage dont la licence serait le seul dessein. Il n'entre pas dans notre intention de porter un quelconque jugement sur cette œuvre ou sur quelques-uns de ses critiques. Il n'en demeure pas moins probable que Diderot avait suffisamment d'ambition pour ses *Bijoux indiscrets* pour le placer dans la lignée d'œuvres d'auteurs estimables. Dans la lettre dédicatoire des *Mémoires sur différents sujets de Mathématiques*, il écrivait en effet :

Je n'opposerai point à vos reproches l'exemple de Rabelais, de Montaigne, de La Motte-le-Vayer, de Swift, et de quelques autres que je pourrais nommer, qui ont attaqué de la manière la plus cynique les ridicules de leur tems, et conserver le titre de sage¹.

Une «substantifique moelle» derrière le rire? *Les Bijoux indiscrets*, œuvre morale où se dissimule l'âme d'un cynique? Voire. Mais satirique, l'ouvrage l'est sans nul doute et à un haut degré. Encore fallait-il dépasser le stade de l'assertion et de l'évidence, un pas qui n'a pas été franchi à notre connaissance. Quand Aram Vartanian, en introduction à l'édition dont nous nous servons, affirme le caractère satirique des *Bijoux indiscrets*², il n'évoque que certains thèmes, il ne désigne que des objets : la manière du dévoilement est occultée. C'est cette lacune que nous nous

¹ *Corr.*, I, p. 56. La Motte le Vayer était connu pour le scepticisme chrétien de ses *Dialogues* et son ouvrage sur la *Vertu des payens* (voir Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. 1, p. 305-309 et Voltaire dans *Mélanges*, p. 1246-1247).

² *Les Bijoux indiscrets*, dans DPV, texte établi par Jean Macary, introduction et notes d'Aram Vartanian, Paris, Hermann, «fiction I», vol. III, 1975, p. 3, 5, 9, 11, 16. Les références aux *Bijoux indiscrets* se feront entre parenthèses. S'il est question d'un chapitre entier, son numéro en chiffres arabes sera précédé du numéro du livre en chiffre romain puisque notre édition est en deux parties.

proposons de combler.

Cette analyse s'organise autour de deux axes, selon la division adoptée par Matthew Hodgart dans *La Satire*³. La première partie groupe les techniques satiriques. Selon Matthew Hodgart, ce qui distingue la satire «des autres formes de littérature est sa façon d'aborder le sujet» et ces «façons» se partagent selon lui entre la dégradation et l'ironie⁴. L'étude de ces techniques est appropriée pour *Les Bijoux indiscrets* et l'on y adjoindra l'usage du cliché, un procédé sur lequel Hodgart est muet⁵. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux formes satiriques entendues comme «genres» par Hodgart. *Les Bijoux indiscrets* a en effet la particularité de s'articuler autour de chapitres presque indépendants. Cela favorise parfois l'émergence d'une forme. En introduisant ici l'analyse des formes, nous effectuons une inévitable réduction : les éléments caractéristiques d'un genre pris dans son ensemble ont peu de chance de tous se trouver dans la partie d'une œuvre. C'est la procédure qui a paru la plus fidèle à la démarche de Diderot. Les caractères, l'allégorie, le dialogue et autres parodies seront abordés. Mais, avant l'étude de ces formes, nous analyserons certaines données fondamentales qui concernent toute l'œuvre et qui permettent l'émergence de la satire.

³ Nous rappelons la référence exacte : Matthew Hodgart, *La Satire*, texte français de P. Frédéric, Paris, Hachette, «L'Univers des Connaissances», 1969, 255 p.

⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁵ Lorsqu'il traite du thème de la femme dans les satires, la seule récurrence de cette thématique n'entraîne pas d'analyses sur la question du lieu commun (*La Satire*, p. 79 et suiv.).

I - Les cadres satiriques généraux.

Diderot place *Les Bijoux indiscrets* à la croisée de plusieurs courants propices à l'éclosion de la satire. Le premier de ces courants est le roman libertin. Selon Henri Coulet, deux tendances se dessinent dans la production libertine ; les *Bijoux indiscrets* se placeraient dans celle du libertinage galant, ou mondain dans la terminologie de Robert Mauzi, alors que la tendance cynique du libertinage se reconnaît à l'âpreté du discours⁶. *Les Bijoux indiscrets*, toujours selon Henri Coulet, occupe dans son groupe une place de choix puisqu'il est «le seul chef-d'œuvre du genre». La description qu'il fait de «ce roman informe où s'entassent les anecdotes grivoises, les gaillardises, les portraits satiriques» ne laisse pourtant pas prévoir une telle place. Sont-ce les «dissertations esthétiques ou philosophiques» qui sauvent l'œuvre? Toujours est-il qu'on lui reconnaît un prédécesseur en Rabelais par le mélange de gaieté et de sérieux. Henri Coulet conclut qu'«avec lui le roman libertin éclate : l'imagination et le tempérament puissants de Diderot ne pouvaient pas se laisser emprisonner dans les conventions d'un genre mineur»⁷. Et Raymond Trousson d'ajouter : «ce qui revient à dire que le chef-d'œuvre du genre n'appartient plus au genre»⁸. Quelle que soit sa position par rapport au genre, *Les Bijoux indiscrets* a conservé certains traits génériques, structurels en particulier.

Montrer cette structure, c'est aussi comprendre comment le roman

⁶ Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Colin, 1967, t. I, p. 387 ; Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de «L'Évolution de l'Humanité», 1994, p. 28-36.

⁷ *Le Roman jusqu'à la Révolution*, p. 387.

⁸ *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. XIII.

libertin peut permettre l'émergence de la satire. La narration se tourne souvent vers le passé ; un personnage raconte alors ses découvertes de néophyte avec l'intention pédagogique de les exposer et de partager cet apprentissage. Dans *Les Bijoux indiscrets*, le lecteur suit Mangogul dans cet apprentissage⁹. Au fil des aventures, le héros chemine vers un objectif variant selon les sous-genres du roman libertin galant ; Mangogul en trouvant Mirzoza, trouve son idéal après maintes expériences négatives¹⁰. Autre ressemblance : comme dans les romans libertins galants, les personnages principaux sont souvent de la meilleure société et, à ce titre, l'entrée dans le monde est «plus importante que l'entrée dans la vie»¹¹. Diderot respecte dans les grandes lignes ce modèle. Après une première éducation inefficace, Mangogul se forme empiriquement au contact de la société¹². Mangogul reçoit également le soutien d'un maître, «praticien confirmé», qui, sous la forme d'une bague, l'aide «à deviner le mécanisme des comportements»¹³. De cette structure se dégage un point capital pour les procédés satiriques : la liste des expériences.

Les Bijoux indiscrets s'ordonne en effet autour d'une succession de chapitres quasi indépendants¹⁴. La chaîne entre toutes ces expériences est ténue. Que Mangogul teste finalement sa bague sur Mirzoza est secondaire, d'autant plus que cet acte est prévisible : son retardement ne peut constituer un «suspense» romanesque. Les chapitres se succèdent et

⁹ Voir «Les structures romanesques» dans *Romans libertins du XVIIIe siècle*, p. LVI-LXIII.

¹⁰ *L'idée du bonheur...*, p. 31.

¹¹ *Romans libertins du XVIIIe siècle*, p. LVII.

¹² Diderot, après une référence explicite, parodie très librement le *Gargantua* de Rabelais.

¹³ *Romans libertins du XVIIIe siècle*, p. LVII-LVIII.

¹⁴ On a vu dans *Les Bijoux indiscrets* une préfiguration de l'anti-roman avant *Jacques le Fataliste*. Il vaudrait mieux chercher une explication à la structure du roman dans une perspective rabelaisienne du genre (art. de Stephen Werner, «Diderot's first anti-novel : *Les Bijoux indiscrets*», *DS*, XXVI, p. 215-228).

développent les thèmes satiriques annoncés dans les titres par des noms burlesques et des sous-titres plus explicites. Cette relative autonomie des chapitres laisse à l'auteur plus de souplesse et lui permet d'explorer des procédés et des formes satiriques sans que la disparate ne frappe trop. Ainsi tel chapitre pourra traiter du jeu, tel autre, sur un mode choisi, de telle question de métaphysique ou des mœurs françaises ; de même que Diderot pourra développer le thème annoncé dans le titre, ainsi pourra-t-il choisir le mode qui lui convient le mieux : l'allégorie, la fable, ou la parodie par exemple.

Évidemment, cette appartenance au roman libertin galant ne rend compte que partiellement du potentiel satirique des *Bijoux indiscrets*. Surtout, l'idée «plaisante» centrale, ces bijoux diserts, nous éloigne de cette catégorie du roman libertin¹⁵. Diderot va chercher au-delà d'un genre en faveur : les références à Rabelais le rappellent suffisamment ; celles du fabliau de Garin le confirment. En ayant recours à ces bijoux parlants, Diderot renoue avec l'histoire de la satire.

L'Académie tranche dans son dictionnaire de 1762 entre les graphies *satire* et *satyre* : en même temps que le *satyre* retourne à Dionysos, cette séparation écarte la satire moderne du poème ancien du même nom. La *satyre*, avec un *y*, se recommandait en effet de la tradition «lascive» représentée par le *satyre*¹⁶. Fernand Fleuret et Louis Perceau, dans leurs

¹⁵ Sans nous rapprocher pour autant du courant cynique, cette autre catégorie des romans libertins plus agressive et plus réaliste (Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, p. 388).

¹⁶ Toujours dans le dictionnaire de l'Académie de 1762, nous retrouvons une trace de ce poème sous l'orthographe «*satyre*». Voici ce que l'on en dit : «Ce nom désignoit chez les Grecs certains Poèmes mordans, espèce de pastorales ainsi nommées, parce que les Satyres en étoient les principaux personnages». Et l'on précise bien que ces «Poèmes n'avoient point de ressemblance avec ceux que nous appelons *satire*, d'après les Romains».

«silves» satiriques, ont rappelé cet aspect ancien et jugé un temps essentiel au genre :

Telle était la conception de la Satire, aussi bien antique que gauloise, de mêler la lascivité à la censure. La lascivité seule se rangeait naturellement dans le genre satirique, que les Anciens faisaient dériver de *Satyra*, comme s'il eût été le langage même des Satyres. L'étymologie de *Satura*, qui n'est pas moins acceptable, ne rendait pas la Satire plus chaste, puisque *Satura* désigne un mélange de toutes sortes de mets, où l'érotisme peut tenir lieu de sel¹⁷.

Antoine Adam abonde dans le même sens et rappelle la dette que les satiriques ont envers Ronsard et ses *Folastries* :

[Les auteurs satiriques] représentent une tradition, celle des *Folastries* de Ronsard. Une tradition qui remonte même au-delà de la Pléiade, jusqu'à Marot et Saint-Gelais. [influence de l'«école» bernese] Ils continuent enfin la tradition des libelles en vers dont la violence et l'obscénité sont un des traits du XVI^e siècle en sa seconde moitié¹⁸.

Les satiriques des XVI^e et XVII^e siècles se fondaient sur les étymologies, certes, mais ils devaient certainement rapporter cette pratique aux bribes de l'œuvre de Lucilius, un des fondateurs du genre à qui aucun aspect de la vie ne paraissait trop vil pour ne pas mériter quelques vers¹⁹. Le délicat Horace ne répugnait pas à quelques images fortes, Perse et Juvénal également, pour ne rien dire de Martial. Si on ne peut garantir que Diderot ait bien connu les poètes satiriques du premier quart du XVII^e siècle²⁰, les satiriques latins lui étaient familiers. Il reconnaît d'ailleurs dans le théâtre «satyrique» (mettant en scène des satyres) une des sources de la satire qu'il

¹⁷ *Les Satires françaises du XVI^e siècle*, t. I, p. xi. Voir aussi Richelet : «Ces chansons étoient également plaisantes, bachiques, amoureuses & rustiques» (*Dictionnaire...*, p. 677).

¹⁸ *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de «L'Évolution de l'Humanité», 1997, t. 1, p. 58.

¹⁹ Évocation des prostituées et des «mignons» (livre 7, fragments 3 à 7), ou de l'acte sexuel (livre 7, fragment 13 ; livre 8, fragments 2 et 3). Références d'après l'édition de F. Charpin de Lucilius (*Satires*).

²⁰ Nous n'avons trouvé aucune allusion à Motin et à Berthelot par exemple. Par contre, il évoque un «discours véhément» de Sigogne qui est «très bon à lire» (*Essai sur les règnes, Œuvres*, t. I, p. 993).

a adaptée au *Neveu de Rameau*. Cette allusion au *Neveu* et au personnage du satyre nous découvre une autre dimension satirique, héritage plus direct de la tradition latine.

Les Bijoux indiscrets a en effet au moins un point en commun avec *Le Neveu de Rameau*. Ces bijoux, à qui l'on offre pour un laps de temps l'occasion de s'exprimer, évoquent les saturnales et, dans la suite, le carnaval médiéval où l'inversion du monde permettait au commun de devenir roi. Le génie Cucufa donne le signal de ces «saturnales», ce qui revient à laisser le «bas» s'exprimer et prendre le devant d'une scène qui lui est d'ordinaire fermée. Horace permet la même franchise à son esclave Davus avant qu'il ne devienne trop impertinent (*Sat.* II, 7). Le bijou dévoile d'autant plus efficacement qu'il parle d'un sujet dont il est maître. Il décrit un personnage, ses comportements, en réduisant (en théorie) ses observations au seul domaine de ses compétences²¹ ; il est «la partie la plus franche qui soit» en une femme et le mieux instruit des «choses» que désire savoir Mangogul. La plus franche? En effet, car enfin, «quel intérêt auraient [les bijoux] 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» (p.54). Le bavardage des bijoux gratte le vernis social et détruit les apparences que l'on ne tente plus guère de sauver après cela : c'est le rôle du satirique²². C'est aussi celui du fou et Diderot s'inscrit alors dans la tradition dont Rabelais s'est fait en partie le

²¹ Ces compétences sont souvent étendues: «C'est de l'organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extraordinaires», écrivait Diderot (*Sur les Femmes, Œuvres*, t. I, p. 952).

²² On trouve dans le roman un autre exemple de cette inversion grotesque qui dévoile : «Les femmes se mirent à faire des culbutes et à marcher la tête en bas, les pieds en l'air, et les mains dans leurs mules» (p. 238).

porte-parole, de cette culture populaire du carnaval qui «était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous»²³. Héritiers de l'une et l'autre tradition, les bijoux ont toute la liberté souhaitable. La nature reprend ses droits et fait tomber les masques sociaux, quitte à réduire la relation femme-homme au très prosaïque «frottement [illicite ou voluptueux] de deux intestins»²⁴.

II - Les techniques satiriques.

A - Les procédés de dévalorisation.

Matthew Hodgart place la dégradation à la base de la satire et définit sommairement le procédé : «on dévalue la victime en diminuant sa stature et sa dignité»²⁵. Lionel Duisit conçoit la dévaluation satirique de la même façon, mais est plus précis et sa définition a servi, dans les grandes lignes, à la conduite à ce chapitre. La dévaluation satirique «consacre la supériorité du sujet sur l'objet» et se fonde sur «des rapports d'autorité, morale dans certains cas, logique ou intellectuelle dans certains autres»²⁶. Il adjoint à cette dévaluation une déformation de la représentation, technique proche de la caricature. La supériorité du satirique revêt plusieurs formes dans *Les Bijoux indiscrets*. Le défaut logique ou

²³ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1970, p. 18.

²⁴ *Addition aux Pensées philosophiques*, pensée 57, *Œuvres*, t. I, p. 46 ; *Supplément au Voyage de Bougainville*, *Œuvres*, t. II, p. 574.

²⁵ *La Satire*, p. 112.

²⁶ *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Stanford, Anma Libri, 1978, p. 63.

intellectuel sera développé à travers l'incapacité d'argumenter ou de juger; le rapport de supériorité sera abordé dans les procédés rhétoriques de la comparaison ou, enfin, dans les procédés d'exagération et de grotesque.

a) L'incapacité du satirisé.

Pour paraphraser Henri Morier, il existe plusieurs manières de faire «faire la bête» et limiter les capacités de la personne visée en est une des plus efficaces²⁷. Le satirisé se voit enlever un de ses attributs, essentiel de préférence ou dont il est le plus fier. Il en va ainsi d'Orcotome, nom ridicule derrière lequel se cache Ferrein transformé en homme de science incapable de raisonner convenablement sur le caquetage des bijoux :

Orcotome se mit en devoir de satisfaire à ces objections, et soutint que les bijoux ont parlé de tout temps, mais si bas, que ce qu'ils disaient était quelquefois à peine entendu, même de celles à qui ils appartenaient. Qu'il n'est pas étonnant qu'ils aient haussé le ton de nos jours, qu'on a poussé la liberté de la conversation au point qu'on peut, sans impudence et sans indiscretion, s'entretenir des choses qui leur sont le plus familières. Que s'ils ont parlé haut qu'une fois, il ne faut pas en conclure que cette fois sera la seule. Qu'il y a bien de la différence entre être muet et garder le silence. Que s'ils n'ont tous parlé que de la même matière, c'est qu'apparemment c'est la seule dont ils aient des idées. Que ceux qui n'ont point parlé, parleront. Que s'il se taisent, c'est qu'il n'ont rien à dire, ou qu'ils sont mal conformés, ou qu'ils manquent d'idées ou de termes (p. 61).

L'anaphore souligne la reprise des truismes qu'enfile Orcotome comme autant de perles. Le ridicule du personnage rejaillit sur «l'honorable» assemblée qui reçoit ce discours. L'Académie des sciences de Banza ne voit pas les absurdités d'un tel discours et les accrédite en relançant le débat.

Les entreprises de morale (I, 22) et de métaphysique (I, 26) de

²⁷ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1989, p. 617.

Mangogul et de Mirzoza participent également du procédé avec des portées différentes. Pour Mangogul, sa classification des catégories de femmes fait l'étalage de ses préjugés, de sa superficialité et de son cynisme. Il fausse les résultats obtenus empiriquement et il induit abusivement, comme le démontre le cas d'Harria : l'ayant vue se comporter avec ses chiens, il sait «alors à quoi s'en tenir sur les gredins» et sur toutes celles qui s'entichent d'un chien (p. 105)²⁸. De son côté Mirzoza développe, au cours de sa dissertation sur l'âme mouvante, une démonstration aux propositions sciemment faussées. Diderot utilise deux procédés dans cet exposé métaphysique. Le premier est «l'agrandissement de l'erreur» : ce «procédé consiste à poursuivre le raisonnement erroné jusqu'à l'éclatement du ridicule»²⁹. Derrière cette âme si fondamentalement liée au corps en croissance se cache tout à la fois une satire des positions antérieures sur le siège de l'âme³⁰ et l'idée matérielle d'un concept traditionnellement spirituel. Le second procédé, cher aux satiriques, est l'usage du «bon sens». Mirzoza avoue ne pas maîtriser les finesses de la métaphysique ; mais cela ne l'empêche pas d'élaborer un système «empirique» dont les assises reposent sur la logique du «sens commun». Diderot fait taire toute opposition à cette «métaphysique» qui nie la séparation de l'âme et du corps, ce qui sous-entend qu'il voit dans cette métaphysique, une fois le ton humoristique ôté, un système valable.

²⁸ Mirzoza le relaie : «je vais prendre en aversion ces animaux et toutes celles qui en auront» (p. 106).

²⁹ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 589.

³⁰ Voir la note 98 (p. 284) sur ces théories et sur la glande pinéale siège de l'âme selon Descartes.

b) Les parallèles et les comparaisons antithétiques.

«Quel que soit le propos de son récit, de sa description, Diderot fait preuve d'un penchant plus ou moins prononcé à en distribuer la matière [...] selon des schémas bipolaires»³¹. Ce penchant s'accorde avec la mise en parallèle où la grandeur d'un des comparés fait ressortir la petitesse de celui que l'on souhaite satiriser³². Fontanier définit le parallèle de la manière suivante :

Le Parallèle consiste dans deux descriptions, ou consécutives, ou mélangées, par lesquelles on rapproche l'un de l'autre, sous leurs rapports physiques ou moraux, deux objets dont on veut montrer la ressemblance ou la différence³³.

Quand Diderot souhaite s'attaquer à une idée, à une conception esthétique ou à certaines catégories d'individus, la mise en parallèle montre avec force ces dissimilitudes. La phrase est le premier lieu du parallèle ; il se présente couramment sous la forme d'une juxtaposition antithétique. Les descriptions en alternance du vieux Utmiutsol (Lulli) et du jeune Uremifasolasiututut (Rameau) sont un excellent exemple de ce parallélisme, sans que celui-ci entre dans la satire puisque l'équilibre est conservé (I, 13, p. 69-70)³⁴. Mais ce deuxième parallèle était précédé du duel entre les tenants du cartésianisme (Olibri le «vorticose») et les partisans de Newton (Circino l'«attractionnaire»). Le point de vue privilégié ne fait aucun doute. L'antimétabole initiale annonce l'opposition à venir, basée

³¹ Georges Daniel, *Le Style de Diderot. Légende et structure*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1986, p. 261. Sur les constructions en parallèle, voir p. 261-266.

³² Le procédé est usuel dans les œuvres polémiques (voir ci-dessus, p. 27-28).

³³ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977, p. 429.

³⁴ Cette comparaison est une résurgence de la Querelle des Bouffons. Diderot renouvellera cette neutralité dans le *Prophète de Boehmischbroda*. Selon Jean Fabre, Diderot n'avait, au fond, pas grand-chose à dire sur la Querelle (Introduction au *Neveu de Rameau*, p. XL).

sur l'antithèse³⁵ : «Olibri, habile géomètre et grand physicien, fonda la secte des vorticoles. Circino, habile physicien et grand géomètre, fut le premier attractionnaire» (p. 57-58). Puis, la position des vorticoles devient indéfendable :

Les détails minutieux qui ruinent le système d'Olibri, affermissent [celui de Circino]. [Circino] suit une route obscure à l'entrée ; mais qui s'éclaire à mesure qu'on avance. Celle au contraire d'Olibri, claire à l'entrée, va toujours en s'obscurcissant. La philosophie de celui-ci demande moins d'étude que d'intelligence. On ne peut être disciple de l'autre sans avoir beaucoup d'intelligence et d'étude (p. 58).

La conclusion achève de rabaisser les cartésiens dans un rapport de cent contre un :

Les tourbillons d'Olibri sont à la portée de tous les esprits. Les forces centrales de Circino ne sont faites que pour les algébristes du premier ordre. Il y aura donc toujours cent vorticoles contre un attractionnaire ; et un attractionnaire vaudra toujours cent vorticoles (*ibid.*).

Le parallèle n'est pas toujours imbriqué, ce qui permet à Diderot d'appuyer sur les travers à railler et de passer plus rapidement sur le modèle. Projetant sur le physique la tare intellectuelle, Diderot s'autorise ce portrait grotesque des «systématiques», ces philosophes enfermés dans un système:

C'étaient des vieillards ou bouffis ou fluets ; sans embonpoint et sans force, et presque tous contrefaits. L'un avait la tête trop petite ; l'autre les bras trop courts. Celui-ci péchait par le corps, celui-là manquait par les jambes. La plupart n'avaient point de pieds, et n'allaient qu'avec des béquilles (p.131).

Quelques mots suffisent pour décrire Platon, le guide de Mangogul dans

³⁵ Bernard Dupriez définit ainsi l'antimétabole : «deux phrases font pour ainsi dire entre elles l'échange des mots qui les composent, de manière que chacun se trouve à son tour à la même place et dans le même rapport où était l'autre» (*Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1984, p. 53). «L'Antithèse oppose deux objets l'un à l'autre, en les considérant sous un rapport commun, ou un objet à lui-même, en le considérant sous deux rapports contraires» (Fontanier, *Les Figures du discours*, p. 379).

son rêve : «Je lui trouvai l'air affable, se souvient le sultan, la bouche riante, la démarche noble, le regard doux, et j'allai droit à lui» (p. 132).

Le parallèle a parfois moins d'amplitude que dans ces exemples. Diderot place Haria dans deux situations de deuil. Ce personnage est tout à sa passion et son amour va aux chiens. Mirzoza est la messagère de ce parallèle aux termes disproportionnés :

Votre Hautesse ne va-t-elle pas s'imaginer, dit la favorite, qu'elle apprendra du bijou d'Haria, pourquoi cette femme, qui a vu mourir son fils, une de ses filles et son époux sans verser une larme, a pleuré pendant quinze jours la perte de son doguin (p. 98)³⁶.

L'hyperbole n'est jamais loin.

c) Dégradation par «suspension du respect».

La «suspension du respect», pour reprendre une expression d'Henri Morier, est le principal procédé de dévalorisation : «c'est la dignité de l'individu qui est abolie»³⁷. Que Ferrein - rebaptisé irrespectueusement Orcotome - n'ait que des incongruités à proférer n'est rien en comparaison de la situation dans laquelle *Les Bijoux indiscrets* le place. L'expérience réelle de 1741 où Ferrein avait soufflé dans des larynx excisés pour en exprimer des sons et démontrer sa théorie sur la production de la voix, se transforme en une ridicule séance expérimentale.

Orcotome prenait un bijou, y appliquait la bouche, soufflait à perte d'haleine, le quittait, le reprenait, en essayait un autre ; car il en avait apporté de tout âge, de toute grandeur, de tout état, de toute couleur : mais il avait beau souffler ; on n'entendait que des sons inarticulés,

³⁶ Diderot garde le souvenir de ce personnage quand il écrit, à propos des grandes dames entourées d'une meute de chiens : «C'est leur satire et celle de ce qui les entoure. Elles n'aiment personne, personne ne les aime et elles jettent aux chiens un sentiment dont elle ne savent que faire» (*Jacques le Fataliste, Œuvres*, t. II, p. 838).

³⁷ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 621.

et fort différents de ceux qu'il promettait (p.73).

La «dignité abolie» dépasse quelquefois l'individu et se porte sur un état. Nulle part dans *Les Bijoux indiscrets*, on ne trouve un trait favorable aux «bramines», aux bonzes ou aux confesseurs. Mangogul et Mirzoza se rendent à la mosquée :

Le bramine chargé d'expliquer la loi, monta dans la tribune aux harangues, débita au sultan et à la favorite des phrases, des compliments et de l'ennui, et pérora fort éloquemment sur la manière de s'asseoir orthodoxement dans les compagnies. Il en avait démontré la nécessité par des autorités sans nombre (p. 77).

Le bramine s'égare dans une digression sur les bijoux, puis termine : «Mais revenons à notre sujet. Je vous disais donc que les mondains s'asseyent hérétiquement pour neuf raisons» (p. 78). La dévalorisation se fait ici à plusieurs degrés : au niveau lexical par l'emploi de termes abaissant la valeur du discours (*débiter, ennui, péroter*) ; du point de vue du fond dans le rapport entre la futilité du discours avec le lieu du sermon, par le recours à l'éloquence pour un tel sujet et par l'appel aux autorités. Derrière ce discours point la satire du sermon mondain. Mais l'irrespect va plus loin. Aucun religieux n'est chaste, l'hypocrisie est générale, ce qui est fréquent dans les romans libertins. Les sœurs du Sacré Cœur de Jésus deviennent, dans un double abaissement physique et spirituel, «les filles de la congrégation du Coccix [sic] de Brama» (p. 57). Les débats théologiques secouant la religion sont ramenés à la plus congrue des proportions dans l'addition sur l'endroit d'apposition du pénium (p. 261-266). Le débat historique dans ce dernier cas était de savoir s'il fallait placer ou non le pénium sur le nez des agonisants. Diderot ajoute au

ridicule de la dispute en créant «des réformateurs» qui «prétendirent qu'il fallait mettre [le pénium] au derrière» (p. 261) et en formant un parti prêt à en découdre pour cette idée saugrenue³⁸.

Autre exemple d'irrespect : l'étonnante interprétation de l'amour platonique³⁹ dans l'histoire d'Hilas et d'Iphis, une fable qui s'accorde cependant avec la propension générale de l'ouvrage à l'expression naturelle de la sexualité. Comme l'écrivait Diderot à Damilaville, «il y a un peu de testicule au fond de nos sentimens les plus sublimes et de notre tendresse la plus épurée»⁴⁰. Pour réfuter l'amour platonique, et nier également un certain amour romanesque, Sélim narre cette fable de deux êtres en quête, chacun de leur côté, de la personne qui les acceptera malgré leur infirmité : l'absence d'organes génitaux. Ces deux êtres, faits étrangement l'un pour l'autre, se trouvent et réitèrent l'image platonicienne :

Ainsi, c'est depuis un temps aussi lointain, qu'est implanté dans l'homme l'amour qu'il a pour son semblable : l'amour, réassembleur de notre primitive nature ; l'amour qui, de deux êtres, tente d'en faire un seul [...]. Chacun de nous est donc la moitié complémentaire d'un homme, qui, coupé comme il l'a été, ressemble à un carreau ; un être unique dont on a fait deux êtres⁴¹.

La fin diffère cependant de l'idée que l'on se fait de l'amour platonique⁴² :

³⁸ Voir la note 199 (p. 261) et l'article de l'*Encyclopédie* «Zenda Vesta», DPV, VIII, p. 449.

³⁹ Nous distinguons «platonique» de «platonicien» : nous utilisons le premier pour désigner l'idéalisme et la pureté de l'amour que l'on a vu dans *Le Banquet* et le second pour tout ce qui relève directement de Platon et de sa philosophie.

⁴⁰ *Corr.*, III, p. 216, lettre à Damilaville du 3 novembre 1760.

⁴¹ Platon, *Le Banquet ou de l'amour*, dans *Oeuvres complètes*, éd. Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 719.

⁴² Insistons sur le fait que la différence se fait par rapport à l'amour platonique et non par rapport à la conception platonicienne de l'amour. En effet, et nous voyons là une source d'inspiration possible pour cet épisode, Platon évoque, dans le paragraphe qui précède cette dernière citation, comment Zeus attribue aux humains leurs «parties honteuses» qui étaient jusqu'alors «en dehors» (*ibid.*). Dans le même paragraphe, les relations homosexuelles vont de soi : autant d'éléments absents de l'amour platonique.

une alliance de circonstance permet à Hilas et à Iphis de retrouver leurs organes génitaux et de continuer leur vie séparément⁴³. Cette «suspension du respect» de l'amour platonique s'accompagne d'une «redescente sur terre». Les corps incomplets de ces deux personnages annoncent également le grotesque, les simplifications ou la démesure de certaines descriptions.

d) Le grotesque.

Le grotesque se présente ici en contrepoint d'un monde ordonné, la cour et la société parisienne. Pour définir le procédé, l'image de Montaigne sur le grotesque convient d'autant plus que Diderot prendra la même source picturale pour s'exprimer sur le sujet⁴⁴. Au centre, l'artiste peint un tableau soigné ; pour remplir le vide des pourtours, il y dessine des images grotesques, c'est-à-dire des «peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et estrangeté». Le grotesque nous présente des «corps monstrueux, rappendez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite»⁴⁵. Montaigne laisse ces figures hybrides en marge tout comme son modèle, Horace, qui y voit l'expression d'un esprit en délire. Diderot, lui, a une vision «verticale» du grotesque. Il trace une «ligne de beauté» au-dessous de laquelle l'artiste peut «descendre pour

⁴³ Nous voyons aussi ici une parodie du romanesque qui nous semble «secondaire». Le choix de deux noms grecs suggère cette parodie. Si nous comparons ce conte avec un roman qui nous est connu, *Les Aventures de Chéréas et de Callirhoé*, Diderot adopte certains traits du genre : le voyage, la quête de l'autre, les rebondissements alors que l'on croit aboutir. Mais il «avilit» l'amour romanesque en le limitant au physique et, contrairement à la structure traditionnelle, le couple ne se trouve qu'à la fin et pour une simple «passade» en quelque sorte (dans *Romans grecs & latins*, édition de Pierre Grimal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 385-513).

⁴⁴ Le lien à la peinture se présente d'autant plus naturellement à leur esprit que «grotesque» se rapporte à ces peintures découvertes à la Renaissance dans des grottes.

⁴⁵ Michel de Montaigne, *Essais*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, livre I, chap. XXVIII, p. 181. Il reprend les premiers vers de l'*Art poétique* d'Horace.

produire les différents portraits de la vie, la charge, le monstre, le grotesque, selon la dose de mensonge qu'exige leur composition» et l'effet que l'artiste a à produire⁴⁶. Au grotesque sont associés le portrait, une part de vérité donc, et le mensonge de l'exagération⁴⁷. Le beau est au-dessus, certes, mais le grotesque appartient à cette échelle esthétique et peut toujours apparaître selon l'effet à produire. Enfin, quand Diderot se réclame de Rabelais dans la lettre dédicatoire mentionnée en introduction, il a sans doute à l'esprit cet usage du grotesque. Ce monstrueux assemblage dans l'œuvre de Rabelais avait déjà frappé La Bruyère : «c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec des pieds et une queue de serpent ou quelque autre bête plus difforme», explique-t-il en se rappelant lui aussi l'*Art poétique* d'Horace⁴⁸. Diderot fait entrer ce grotesque si utile à la satire, le laisse investir d'abord les rêves, puis le laisse pénétrer plus avant au cœur de sa composition.

Le rêve semble déconstruire le monde et le rebâtir à sa fantaisie, comme «un ouvrage de marqueterie» (p. 184). Mais cette illusion ne dure pas. L'un des principaux objectifs de ce pseudo-onirisme est l'exposition de ce qui ne peut être dit qu'à mots couverts ou, ici, de caricaturer à l'excès certaines pratiques sociales et intellectuelles. Les principales manifestations de grotesque onirique sont contenues dans les rêves de Mirzoza (II, 7) et de Mangogul (I, 29 et la première addition). Le rêve de Mirzoza sur les lettres suffira à illustrer le procédé et sa portée satirique.

⁴⁶ *Salon de 1767, Œuvres*, t. IV, p. 525.

⁴⁷ *De la Poésie dramatique, Œuvres*, t. IV, p. 1287.

⁴⁸ *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, éd. Robert Garapon, Paris, Éd. Garnier Frères, 1962, «Des ouvrages de l'esprit», 43, p. 82.

Après avoir pour ainsi dire passé en revue les bustes des géants de la littérature, Mirzoza voit «entrer une longue file de pygmées [de] deux coudées de hauteur» et dotés de «dents fort aiguës, et [d'] ongles fort longs»⁴⁹. Ils essaient d'égratigner les bustes, mais «ces croquignoles, loin d'atteindre le nez du buste, revenaient sur celui du pygmée. Aussi, les considérant de fort près, les [trouvait-elle] presque tous camus.» Ces nains aux nez camus sont les critiques. Même exercice de rapetissement général et de grossissement de certaines parties avec les anthologistes et les érudits:

je vis un atelier occupé par une autre sorte de pygmées : ceux-ci n'avaient ni dents, ni ongles, mais en revanche ils étaient armés de rasoirs et de ciseaux. Ils tenaient entre leurs mains des têtes qui paraissaient animées, et s'occupaient à couper à l'une les cheveux, à arracher à l'autre le nez et les oreilles, à crever l'œil droit à celle-ci, l'œil gauche à celle-là, et à les disséquer presque toutes. [...] j'aperçus plus loin d'autres pygmées plus charitables, qui se traînaient à terre avec des lunettes. Ils ramassaient des nez et des oreilles, et les rajustaient à quelques vieilles têtes, à qui le temps les avait enlevés. Il y en avait entre eux, mais en petit nombre, qui y réussissaient : les autres mettaient le nez à la place de l'oreille, ou l'oreille à la place du nez (p. 176-177).

Ces corps déformés permettent toutes les dérisions, toutes les insultes aussi, puisque la description évolue dans un monde sans tabou, le rêve, où tout peut se dire et se faire. L'injure se trouve rehaussée car elle échappe à la banalité de l'invective directe. Au lieu de dire que les ecclésiastiques sont des ânes, il suffit d'appeler chez Sélim la réminiscence d'un rêve ancien et d'y faire un collage surréel :

Je rêvai une fois que j'entendais des hennissements, et que je voyais sortir de la grande mosquée deux files parallèles d'animaux singuliers : ils marchaient gravement sur leurs pieds de derrière : le

⁴⁹ Les pygmées, une image peut-être empruntée à Longin, reviennent quelquefois chez Diderot pour déprécier (*Salon de 1767, Œuvres*, t. IV, p. 819 ; *Pensées détachées*, *id.*, p. 1014).

capuchon dont leurs museaux étaient affublés, percé de deux trous, laissaient sortir deux longues oreilles mobiles et velues (p. 184).

Également, sans mettre en doute, directement en tout cas, les capacités du conseil de Régence, Sélim se présenta en rêve devant l'assemblée et fut surpris de ce qu'il n'y vit :

dans le fauteuil du grand sénéchal, qu'un bœuf qui ruminait ; à la place du séraskier, qu'un mouton de Barbarie ; sur le banc du tefresdar, qu'un aigle à bec crochu et à longues serres ; au lieu du kiaia et du kadilesker, que deux gros hiboux en fourrure ; et pour vizirs que des oies avec des queues de paon.

Il présente sa requête, et entend «à l'instant un tintamarre désespéré qui [le] réveilla» (p. 185). En d'autres mots, le Garde des Sceaux est un bœuf, le ministre de la guerre, un mouton, le trésorier, un rapace.

Ce grotesque n'atteint au satirique qu'à retardement pourrait-on dire. Sa portée est en effet atténuée par le temps car la satire paraît quelque vingt-cinq années plus tard ; de surcroît, la distance avec l'objet réel est grande. Diderot doit expressément nommer le conseil de Régence pour dissiper les doutes entre la référence et cette assemblée animalière. Ce ne peut être, au mieux, qu'une critique bénigne d'un gouvernement intérimaire. Il y aurait ici irrespect accompagné d'une satire amoindrie dans le même esprit qu'un Juvénal tempêtant contre les vices d'un empereur défunt. Cet éloignement de l'objet satirisé montre bien qu'il faut se garder de confondre satire et grotesque, tout grotesque n'étant pas forcément satirique, comme le remarque Bakhtine⁵⁰. Quand Diderot trace le portrait de Sphéroïde l'aplatie, il n'a certainement pas en tête une quelconque réforme morale ou sociale, ni la dévalorisation d'une

⁵⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais...*, p. 314.

personne en vue de la société dont le vice appellerait les foudres de la satire :

Vous connaissez cette petite femme toute ronde, dont la tête est renfoncée dans les épaules, à qui l'on aperçoit à peine les bras, qui a les jambes si courtes et le ventre si dévalé, qu'on la prendrait pour un magot ou pour un gros embryon mal développé, qu'on a surnommée Sphéroïde l'aplatie, qui s'est mis en tête que Brama l'appelait à l'étude de la géométrie, parce qu'elle en a reçu la figure d'un globe, et qui conséquemment aurait pu se déterminer pour l'artillerie ; car, de la façon dont elle est tournée, elle a dû sortir du sein de la nature, comme un boulet de la bouche d'un canon (p. 169).

La seule fonction du grotesque semble être le rire ici. Le grotesque participe cependant, pour le portrait qui nous intéresse ici, à une perception plus générale de dévoilement de la vérité ; la caricature exprime l'essentiel du caractère et des intérêts du personnage. Nous y reviendrons⁵¹.

B) Le cliché.

La satire traditionnelle a beaucoup travaillé sur les lieux communs ; le matériau humain sur lequel elle reposait, éternel dans ses travers, lui imposait de ressasser les mêmes attaques contre les mêmes vices⁵². Diderot n'échappe pas à cette tradition en se faisant lui aussi le vecteur de tout ce que la satire pouvait dénoncer, depuis les thèmes anciens jusqu'à des sujets plus actuels : libertinage, hypocrisie, jeu, filouterie, fausse dévotion,

⁵¹ Les caractères sont l'objet d'une analyse particulière (voir ci-dessous, p. 99 et suiv.).

⁵² Les satires latines utilisaient les lieux communs, l'auteur ne se démarquant plus que par son style, ses images. Nous donnerons l'exemple du dîner, imité par Régner (*Sat.*, X) et par Boileau (*Sat.*, III), que nous trouvons chez Horace (*Sat.*, II, 8), chez Pétrone, chez Juvénal (*Sat.*, XI) ou chez Plinie (*Lettres*, I, 15). Ce dernier exemple vient de Jean Bayet, *Littérature latine*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1965, p. 403.

vraie superstition, sans oublier les femmes⁵³. Les fonctions conférées aux clichés sont multiples. Ils se constituent en fonds satirique où l'on puise à volonté ses idées. Peut-être a-t-il même fourni à la narration principale le mince fil conducteur entre les diverses confessions, les narrations et les exposés. Quand Diderot met Mangogul en quête de la femme, non plus vierge, mais fidèle, il suit les traces du cynique Juvénal.

Bien mieux, le [Ursidius] voilà en quête d'une épouse de mœurs antiques. Médecins, ouvrez-lui sa veine médiane !... Ah ! le bon naïf ! Si jamais tu tombes sur une femme aux lèvres chastes, tu peux bien te prosterner à l'entrée du Capitole et immoler à Junon une génisse aux cornes dorées ! [actes de piété] "On dit grand bien d'une telle, qui vit à la campagne, chez son père." - Qu'elle vive, fut-ce à Gabies ou à Fidènes, comme elle a vécu à la campagne, et je renonce à l'humble domaine de mes aïeux. Au surplus, qui oserait répondre qu'il ne s'est rien passé sur les montagnes ou dans les grottes⁵⁴?

Le cliché joue surtout comme préjugé, cette «vérité» que l'on admet sans juger bon d'en démontrer les fondements. Toujours est-il que la diatribe contre des vices maintes fois flétris s'avère complexe à analyser : la nature réelle des rapports qu'entretient Diderot avec quelques-uns de ces clichés n'est pas clairement établie. L'ambiguïté qui apparaît ici, et que l'on retrouvera avec l'ironie, concerne le degré d'adhésion de l'auteur à son propos. La reprise de poncifs obéit parfois à la simple «réduplication» d'un canevas thématique ; parfois aussi, le cliché se combine avec les convictions de Diderot. Enfin, le procédé va jusqu'à se retourner contre

⁵³ Il suit à la fois un héritage ancien et une mode romanesque plus récente selon Jacques Rustin. L'auteur affirme que l'image de la femme dans le roman évolue : «On voit ainsi s'esquisser l'une des directions essentielles du roman de la première partie du XVIII^e siècle, qui se déchaîne contre la corruption des mœurs du temps pour en faire retomber tout le poids sur un sexe autrefois respecté.» (*Le Vice à la mode. Étude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731-1761)*, Paris, Éditions Ophrys, 1979, p. 47)

⁵⁴ *Satires*, VI, vv.45-49, p. 61. Diderot aura les mêmes remarques à propos d'Eglé dont la vertu ne saurait résister à la vie de cour.

lui-même et, en se révélant, s'annule.

Le cliché tel que pratiqué par Diderot emprunte tout d'abord des termes, des idées ou des images plusieurs fois véhiculés par les satiriques. Pour peindre ses personnages par exemple, Diderot trempe son pinceau dans les palettes de ses prédécesseurs. Manille la joueuse, archétype d'une passion, en est un bon exemple (I, 12, p. 65-69). Le jeu, qui mettait en péril des fortunes et en édifiait d'autres en une nuit, a préoccupé les satiriques et les moralistes des XVII^e et XVIII^e siècles. La joueuse de Diderot cumule les images et les expressions communes de la femme dépensière et de la joueuse⁵⁵. Son coucher à l'aube, Manille «n'ayant fait pour toute prière du soir, que quelques imprécations contre un maudit as venu sept fois de suite en perte» (p. 66), est du même moule que la joueuse de Boileau : «Ou, querellant tout bas le Ciel qu'elle regarde, / A la Beste gemir d'un Roy venu sans garde⁵⁶!» Mangogul ne peut comprendre «ces maris imbéciles qui laissent risquer à leur femmes l'honneur et la fortune de leur maison, sur une carte ou sur un dé» (p. 65) ; La Bruyère s'exprimait en des termes approchants sur ce «jeu effroyable, continuel, sans retenue, sans bornes [...] où l'on expose sur une carte ou à la fortune du dé la sienne propre, celle de sa femme et de ses enfants»⁵⁷. Elle épuise les ressources de

⁵⁵ La joueuse de Montesquieu (*Lettres persanes*, Paris, GF, 1995, lettre LVI, p. 128), généralement âgée, n'a, elle aussi, plus que ce moyen pour ruiner son mari. Pour le cliché, voir aussi Jacques Rustin, *Le Vice à la mode...* : «Parmi les vices qui sont "ceux d'un monde qui se décompose", c'est le jeu qui apparaît, dans les romans, comme le signe le plus visible de la désintégration des valeurs [...]. Car, bien entendu, cette fureur de jouer ne se resserre pas dans les bornes d'un divertissement frivole ; elle déchaîne aussitôt les passions les plus basses et fait partout prospérer la cupidité et la friponnerie.» (p. 46) «Mais n'est-ce pas remarquable, de façon plus générale, que, vieilles ou jeunes, les femmes apparaissent dans les romans comme les plus acharnées au jeu, les plus cupides et les moins scrupuleuses?» (p. 65)

⁵⁶ *Sat.*, X, p. 68, où la même femme s'est aussi couchée à l'aube : «Chés elle en ces emplois, l'Aube du lendemain / Souvent la trouve encor les cartes à la main.» (*ibid.*)

⁵⁷ *Les Caractères*, p. 201. Boileau encore : «Hé! que seroit-ce donc, si le Démon du jeu / Versant dans son esprit sa ruineuse rage, / Tous les jours mis par elle à deux doigts du naufrage, / Tu voyois tous tes biens au sort abandonnés / Devenir le butin d'un pique ou d'un sonnés!» (*Sat.*, X, p. 68)

tous ceux qui l'approchent ; la liste est longue, à commencer par son mari qui dégage continuellement ses pierreries, ou ce financier «qui n'était pas inépuisable» et dont on vit « bientôt le fond de ses coffres.» (p. 67), des coffres aussi vite épuisés que ceux de Boileau (*Sat. X*, p. 68), et de Juvénal (*Sat. , VI*, vv. 362-365).

Ces clichés se posent en éléments presque inévitables du portrait satirique d'une joueuse. Diderot va néanmoins plus loin dans la réprobation puisque la passion de Manille implique cet autre vice du ressort de son bijou. Sur un ton badin, il est vrai, c'est l'«honneur» d'une femme qui se perd chaque soir aux cartes, nécessité faisant loi. Le bijou n'a pas ce devoir de bienséance qui retenait Boileau et La Bruyère ; il avoue que Manille «coûtait plus que trois filles d'opéra, qui auraient amusé davantage» (p. 68). En offrant son bijou pour payer ses dettes, cette femme titrée se prostitue. Cette sévérité est-elle due à Diderot lui-même qui chercherait à fustiger la joueuse⁵⁸? Résulte-t-elle de l'atmosphère gaillarde du roman? Le portrait de Manille s'achève par une parodie de La Bruyère, traitée plus loin⁵⁹. Cette note discordante rompt l'unité du portrait et l'on s'interroge alors sur le rapport réel du satirique avec ces clichés. Nous distinguons deux tendances selon que Diderot adhère au lieu commun parce qu'il correspond à une croyance intime, ou selon qu'il prenne ses distances avec celui-ci. Les mœurs des comédiens et une partie de la riche thématique féminine illustreront ces deux tendances.

⁵⁸ Nous précisons bien la joueuse et non le jeu. Diderot a écrit quelques articles sur les jeux de cartes pour l'Encyclopédie et nous n'y avons trouvé que quelques mises en garde, mais aucune attaque satirique (voir les articles «Breland» et «Cartes», DPV, VI, p. 230-233 et 278-281 ; «Lansquenet», DPV, VII, p. 674-677).

⁵⁹ Dans la partie concernant les formes satiriques, à la section «Parodie», p. 87-89.

Diderot assigne aux comédiennes et aux comédiens un rôle civique particulier : celui d'éduquer le public⁶⁰. Son théâtre, à l'exception de *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, se tournera vers cette fin morale⁶¹. La réputation des comédiens doit être irréprochable pour mener à bien cette mission. Aussi la satire contre les mœurs relâchées qu'il constate au théâtre - relâchement à peu près fondé - est-elle jusqu'à un certain point sincère⁶². Ces marques extérieures se répercutent dans le texte. Mirzoza s'exprime très durement sur les comédiens et sur les femmes qui entretiennent des relations avec eux :

les femmes sont donc tombées dans le dernier degré de l'avilissement ! un comédien, l'esclave du public ! un baladin ! encore, si ces gens-là n'avaient que leur état contre eux ; mais la plupart sont sans mœurs, sans sentiments ; et entre eux, cet Orgogli n'est qu'une machine. Il n'a jamais pensé, et s'il n'eût point appris de rôles, peut-être ne parlerait-il pas... (p. 157)

On sent plus d'humeur que d'humour dans cette indignation. Et la réponse de Mangogul n'est guère plus flatteuse pour l'acteur en le comparant au chien : «un comédien vaut bien un gremlin, ce me semble» (p. 157). Quand Mirzoza compare Orgogli à une machine, elle véhicule l'opinion de Diderot. Après avoir expliqué que «le défaut d'éducation, la misère et le libertinage» poussaient à monter sur scène, celui-ci écrivait, à ce propos :

On [Rousseau] a dit que les comédiens n'avaient aucun caractère, parce qu'en les jouant tous ils perdaient celui que la nature leur avait

⁶⁰ L'article «Comédien» (*Œuvres*, t. IV, p. 119-120) de l'*Encyclopédie*, pour la partie due à Diderot. Diderot exprime ses préoccupations sur le sujet dans une lettre à Viallet du 6 janvier 1772 (*Corr.*, XII, p. 15-17). Voir aussi le *Paradoxe sur le comédien*, *Œuvres*, t. IV, p. 1393.

⁶¹ «Dorval. - Quel est l'objet d'une composition dramatique? / Moi. - C'est, je crois, d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice ...» (*Entretiens sur Le Fils naturel*, *Œuvres*, t. IV, p. 1176.)

⁶² Cet aspect de la satire dans les romans a été exploré par Jacques Rustin dans *Le Vice à la mode*, p. 140-142.

donné [et qu'ils devenaient faux]. Je crois qu'on a pris la cause pour l'effet, et qu'ils ne sont propres à les jouer tous que parce qu'ils n'en ont point⁶³.

La comparaison entre l'expression de Mirzoza et celle plus directe de Diderot montre l'effet de la satire dans l'exagération de la pointe finale (la parole en premier lieu et le caractère en second lieu). Quand Diderot a l'occasion de faire parler les bijoux des comédiennes sur la scène, il leur fait chanter des grivoiseries : ce type de chanson connote socialement la porteuse du bijou et enferme plus encore la comédienne dans la seule préoccupation sexuelle. Ensuite, il va de soi que, le spectacle fini, tous les bijoux «étaient attendus, pour s'occuper à autre chose qu'à chanter» (p. 72).

On entrevoit néanmoins, dans l'exclamation de Mirzoza, un usage plus complexe du lieu commun satirique. On devine des réminiscences de Juvénal dans cette association du «comédien» et de l'«esclave». Sa sixième satire raillait déjà ces femmes issues des plus grandes familles romaines qui perdaient la tête pour des comédiens et des gladiateurs (vv. 61-81). La Bruyère s'inspirera aussi de Juvénal⁶⁴. La diatribe morale des comédiens produite par Mirzoza s'appuie ainsi sur une indignation traditionnelle face à une promiscuité dégradante. Cette vigueur est-elle héritée ou faut-il se fier à l'intérêt qu'exprime par ailleurs Diderot? Et puis celui-ci ne suit pas La Bruyère dans l'abaissement en conseillant aux femmes en mal d'«esclaves», dont le carnet de rendez-vous est trop plein, les bras du bourreau⁶⁵. L'image de la femme montrera l'usage complexe du cliché.

L'image de la femme, comme objet satirisé, s'appuie sur

⁶³ *Paradoxe sur le comédien*, *Œuvres*, t. IV, p. 1407.

⁶⁴ *Les Caractères*, «Des femmes», 33, p. 119.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 119.

d'innombrables poncifs. Diderot suit la voie de ses nombreux prédécesseurs. La plaisanterie vient alors facilement qui repose sur des préjugés bien ancrés. À titre d'exemple, citons ce mot fondé sur l'a priori du babil incessant des femmes⁶⁶ ; les nouvelles aptitudes des bijoux accroissent cette disposition «naturelle» :

S'il était de la bonté de Brama, à qui il a plu d'inspirer aux femmes un si violent désir de parler, de doubler en elle les organes de la parole, il est bien étrange qu'elles aient ignoré ou négligé si longtemps ce don précieux de la nature (p. 61).

Puis, à partir d'une variation sur le dicton «souvent femme varie», Diderot ironise sur l'hypothèse de deux propos opposés émis simultanément :

Il n'est déjà que trop incommode pour nous, que les femmes changent d'avis d'un instant à l'autre : qu'eût-ce donc été, si Brama leur eût laissé la facilité d'être de deux sentiments contradictoires en même temps (p. 62)?

Que l'on vienne à traiter de la sexualité féminine et le modèle de l'insatiable Messaline occupe toute la scène, depuis l'Antiquité⁶⁷ et les fabliaux médiévaux⁶⁸. Diderot ne procède pas autrement avec la multiplication des «inventaires» : chaque bijou donne une liste plus ou moins longue d'amants et banalise «l'acte». Il n'est de bijou qui soit dispensé de l'inventaire, celui des recluses compris :

Sa bague interrogea le bijou d'une jeune recluse, nommée Cléanthis, et le bijou prétendu virginal confessa deux jardiniers, un bramine et

⁶⁶ Les satiriques n'ont pas manqué d'exploiter le cliché : Juvénal (*Sat.* VI, vv. 439-440), Régnier (*Sat.* XIII, dans *Œuvres complètes*, éd. J. Plattard, Paris, Éd. Fernand Roches - Les Belles Lettres, 1930, p. 116), Boileau (*Sat.* X, p. 79), La Bruyère («De l'homme», 83, p. 324).

⁶⁷ Et les terribles vers 116 à 132 de la sixième satire de Juvénal, cités partiellement plus loin.

⁶⁸ La postface d'Howard Bloch signale cette insatiabilité sexuelle des femmes. Les fabliaux contenus dans cet ouvrage en donnent un aperçu (dans *Fabliaux érotiques*, éd. critique par L. Rossi et R. Straub, Paris, Livre de Poche, coll. Lettres gothiques, 1992, p. 536-537).

trois cavaliers, et raconta comme quoi, à l'aide d'une médecine et de deux saignées, elle avait évité de donner du scandale (p. 56).

Mais l'on décèle un premier signe de «défaillance» du cliché : le caractère conventionnel et automatique de ces amants. Ismène, dans son dialogue avec son bijou, en établit la liste qui, si elle n'est pas exhaustive, se donne pour telle :

Des intrigues? des aventures? - Tout justement. - Et avec qui, s'il vous plaît? Avec des petits-maîtres? des militaires? des sénateurs? - Non. - Des comédiens? - Non. - Vous verrez que ce sera avec mes pages, mes laquais, mon directeur, ou l'aumônier de mon mari.- Non. - Monsieur l'imposteur, vous voilà donc à bout? - Pas tout à fait. - Cependant je ne vois plus personne avec qui l'on puisse avoir des aventures (p. 64).

La réponse du bijou complète la liste : les personnes avec lesquelles la «vertueuse» Ismène a trompé son mari sont une «jeunesse», un gouverneur, le maître de danse et celui de musique, tous lieux communs de la littérature érotique. Diderot les reprend de temps à autre, mais sans y attacher plus d'importance qu'à un leitmotiv donnant une couleur à l'ouvrage⁶⁹.

Tout le ridicule du cliché éclate avec l'«ogresse». L'inventaire atteint en effet l'acmé avec Thélis dont l'appétit fut responsable de la perte du brave Zermounzaïd et de trois mille soldats. Un régiment de dragons menace son honneur : «Thélis en parut éplorée, et ne souhaita rien tant» (p. 94). Cette sexualité dévorante quitte le domaine de la métaphore. Le bijou dévore vraiment et utilise, dans son discours, les expressions réservées à la mastication : «me tomba sous la dent», «le lui dévorai» (p.

⁶⁹ Ce «rythme» est évident dans le discours des bijoux. L'introduction se fait souvent par un inventaire des amants «traditionnels», par une exclamation sur tel confesseur, puis le bijou dévoile sa propre «personnalité».

95). Plus loin, l'image de cet appétit s'enfle jusqu'à l'hyperbole grotesque : «Miséricorde ! s'écria Mangogul, trois étangs et deux bois ! Quel appétit pour un bijou !» (p. 95) Le sultan «fit taire le gouffre» (p. 96).

La portée de telles images, qu'elles traitent de la moralité des femmes, de leur capacité de raisonnement et autres lieux communs, est tempérée dans un premier temps par le statut de l'émetteur, ensuite, par le ton. Les propos sur le bavardage féminin et ses contradictions émanent d'Orcotome, celui qui se donnera le ridicule de souffler dans plusieurs *bijoux* pour les faire parler, et s'intègrent au flot des inepties académiques. S'agit-il de Mangogul se proposant d'élaborer une taxonomie des types féminins ou de reprendre le débat éculé de la scolastique sur l'âme des femmes? Le narrateur africain, puis Mirzoza, se chargent de le traiter de «bête». Sélim, courtisan cynique, raille les femmes, mais est payé de retour, ce qui lui fait admettre finalement que les «femmes sont indéfinissables» (p. 234). Enfin, le ton adopté par Diderot est modéré. Rappelons la description de Messaline par Juvénal pour nous en convaincre, et comparons-la avec celle de Thélis ci-dessus. L'impératrice passe la nuit dans un lupanar pour satisfaire ses appétits sexuels :

Quand le tenancier congédie les filles, elle se retire à regret : tout ce qu'elle peut faire, c'est de clore la dernière cellule. Encore ardente du prurit de ses sens tout vibrants, elle s'en va, fatiguée de l'homme, mais rassasiée non pas. Hideuse avec ses joues plombées que souille la suie de la lampe, elle apporte au lit impérial les relents du lupanar⁷⁰.

Le réalisme dans le détail et le vocabulaire, sordide, font défaut à la Thélis de Diderot. L'appétit du personnage des *Bijoux indiscrets* en fait une

⁷⁰ Sat. VI, vv. 127-132, p. 64.

géante de la race de Badebec, l'épouse infortunée de Pantagruel ; elle n'est qu'une exagération volontiers grotesque et prête à rire : l'effet satirique s'en trouve affaibli.

Ainsi, la valeur du cliché fluctue et il est parfois difficile de distinguer la part de satire réellement assumée par Diderot du fonds satirique. Nul doute que Diderot ne partage quelques préjugés de son époque sur les femmes ; nul doute également qu'il va plus loin dans la réflexion sur la place sociale de la femme et qu'il lui accorde, avec quelques restrictions, les mêmes libertés que se donnent les hommes en matière sexuelle. Ce n'est pourtant pas dans le cliché que l'on trouvera la profondeur du thème féminin. Parce que la tonalité choisie par Diderot rend plus ou moins sensible la satire des femmes dans *Les Bijoux indiscrets*, cette thématique féminine et ses rapports avec le libertinage ou le mariage seront encore analysés à travers le procédé de l'ironie.

C) L'ironie.

La définition de l'ironie a connu de nombreuses acceptions au cours des dernières décennies. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le premier article portant sur cette question que donnait Henri Morier en 1961 et le même article - qui sert de base à cette analyse - quelque trente années plus tard⁷¹. Les dimensions nouvelles de cette définition posent des difficultés si l'on s'attache à l'étude synchronique de l'œuvre. Affirmer: «Diderot ironise ici» peut être vrai aujourd'hui, mais le savait-

⁷¹ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 583-623. Cet article présente l'avantage - ce n'est pas le seul - de traiter également de l'humour qui nous semble être une notion fondamentale en ce qui concerne *Les Bijoux indiscrets*. La définition de Fontanier ou de ses prédécesseurs, présentée plus bas, nous paraissait trop restrictive ou ne permettait pas de dresser une synthèse.

il? L'intention de l'auteur importe en l'occurrence. De l'aveu même de Diderot, l'ironie est un art du déguisement dont l'ambiguïté est souhaitable surtout s'il s'agit de contourner quelque «docteur de Sorbonne» : se pose alors le problème de la reconnaissance du procédé. La part du lecteur est essentielle et si les marques du second degré échappent à la lecture, l'ironie joint alors, dans l'inaccompli, le rang des «généralités», du «laconisme» et de «l'obscurité» ; au pire, le texte est pris dans son sens premier⁷². Diderot réfléchit ici sur l'ironie antiphrastique, pèse ses inconvénients et les avantages de la dissimulation. Ailleurs, Diderot, pour faire l'économie d'une argumentation en forme, propose l'ironie dont le procédé suffit à rendre ridicule la position adverse⁷³. Raillerie, inversion, sous-entendu : l'ironie se charge de nombreux sens, elle est pour Diderot un matériau malléable et ce ne serait certainement pas le trahir que d'en reconsidérer l'acception classique. Pour plus de commodité, une définition moderne et élargie de l'ironie sera utilisée et regroupera sous ce vocable des techniques connues de Diderot, la raillerie, le persiflage, les termes et les tournures acerbes ou plaisantes jusqu'à l'humour.

L'ironie entretient ce rapport fondamental avec la satire que toutes deux sont «l'expression d'une âme qui, éprise d'ordre et de justice, s'irrite de l'inversion d'un rapport» qu'elles estiment «naturel, normal, intelligent, moral et qui, éprouvant une envie de rire [...], la stigmatise»⁷⁴

⁷² *Corr.*, XIII, p. 27, lettre à François Hemsterhuis, été 1773 ; *Le Neveu de Rameau, Œuvres*, t. II, p. 658 pour Moi perplexe face aux propos du Neveu.

⁷³ *Corr.*, VI, lettre à Vialet de juillet (?) 1766, p. 234.

⁷⁴ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 584.

de diverses manières ; il paraît même difficile de détacher la satire de l'ironie. Cette dernière utilise principalement l'inversion, toujours selon Henri Morier : celle du sens des mots (l'antiphrase par exemple) ou la description d'une «situation diamétralement opposée à la situation réelle», ce «qui est une manière de remettre les choses à l'endroit»⁷⁵. Par ailleurs, l'ironie, comme la satire, s'adoucit de temps à autre, devient conciliante et se teinte d'humour : c'est la seconde partie de la définition d'Henri Morier, partie qui importe pour les *Bijoux indiscrets*. C'est sous ces aspects d'ironie à proprement parler et d'humour que nous aborderons cette question à commencer par l'ironie «classique».

L'ironie, dans sa définition classique de «raillerie, ou plaisante, ou sérieuse» exprimant «le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser»⁷⁶, trouve de nombreux échos dans l'ouvrage. Les occurrences sont nombreuses dans les discours de Mirzoza, qu'elle veuille railler la fausse alternative de Zelmaïde⁷⁷ ou le trop grand intérêt que Mangogul porte aux «ridicules et [aux] vices du sexe» (p. 141). La prise de l'ironie sur le monde extra littéraire, c'est-à-dire sa portée satirique, est nulle dans le premier exemple ; dans le second cas, elle signale un intérêt réel de Mangogul-Louis XV pour les femmes que la satire aura tendance à exagérer⁷⁸. Lorsque Sélim narre son voyage à Paris, et qu'il avoue avoir pris «des actrices pour des princesses», la réponse ironique de la favorite

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Fontanier, *Les Figures du discours*, p. 145-146.

⁷⁷ «[Est-il accident] "plus terrible que l'indiscrétion d'un bijou? Il n'y a donc plus de milieu. Il faut ou renoncer à la galanterie, ou se résoudre à passer pour galante." "En effet, dit Mirzoza, l'alternative est cruelle"» (p. 52).

⁷⁸ Voir au sujet des maîtresses et du goût «réel» de Louis XV pour les femmes, Michel Antoine, *Louis XV*, Paris, Fayard, 1989, p. 484-510.

est autrement plus satirique : «J'en suis du dernier étonnement [...] ; car enfin la différence est grande!» (p. 207) La confusion avec un personnage aussi «mal famé» est une ironie dégradante. La différence, dans les apparences à tout le moins, ne semble pas être aussi grande dans les faits. Diderot reprendra cette méprise possible dans les «rôles» sociaux :

Nos actrices font ce qu'elles peuvent au sortir du théâtre, pour ressembler aux autres femmes ; et rien ne seroit plus singulier, pour ne rien dire de pis, qu'une femme qui dans la société ressembleroit à une actrice⁷⁹.

L'ironie, quand elle est en prise directe avec la référence ou avec une perception possible de la réalité, devient plus satirique.

Une forme d'ironie plus incisive s'ébauche ici et poursuit sa carrière en dehors de l'antiphrase proprement dite. En quelques phrases assassines, Diderot, qui marche une nouvelle fois sur la voie tracée par d'autres⁸⁰, brosse la conduite des filous et des parasites avec une verve qui prélude à la satire du *Neveu de Rameau*. Dans un enchaînement vif et inéluctable de circonstances, le seul contact avec le fripon piège la victime, amateur de plaisirs somme toute communs :

Aimez-vous le jeu ? ils sont croupiers ; la table ? ils sont chefs de loge ; les femmes ? ils vous introduiront chez Amine ou chez Acaris. De laquelle des deux vous plaî-t-il d'acheter la mauvaise santé ? Choisissez ; lorsque vous l'aurez prise, ils se chargeront de votre guérison (p. 79).

Avec des formules lapidaires accompagnées d'allusions, la caricature du parasite est achevée.

L'ironie quitte son cadre ponctuel, gagne en amplitude pour

⁷⁹ *Corr.*, XII, p. 20, lettre à Denise Diderot du 6 janvier 1772.

⁸⁰ Juvénal, *Sat.* III, vv. 41-57, par exemple. Pour le parasite, voir aussi Horace et son fâcheux (*Sat.* I, 9, imité par Régnier, *Sat.*, VIII), Martial (*Épigrammes*, II, 27 ; IX, 14), Juvénal et le client Trebius (*Sat.* V).

présenter sous un éclairage singulier un univers romanesque qui se voudrait le reflet de la société. Elle procède alors par inversion des valeurs. Ce qui devrait être, et qui est clairement énoncé comme devant être, est supplanté par le modèle opposé, une aberration admise par le plus grand nombre. Le retournement ironique crée une inversion des rôles, comme peut le faire le carnavalesque. Ce théâtre «congeois» porté aux nues par tous ses voisins ne vit plus que sur une réputation surfaite. Le «génie des auteurs» plie devant le jeu et le goût ordinaire.

Le génie des auteurs était obligé de se prêter à la médiocrité du grand nombre, et l'on ne pouvait se flatter qu'une pièce serait jouée avec quelque succès, si l'on n'avait eu l'attention de modeler ses caractères sur les vices des comédiens. Voilà ce que l'on entendait de mon temps par avoir l'usage du théâtre. Jadis les acteurs étaient faits pour les pièces ; alors, l'on faisait les pièces pour les acteurs (p. 155)⁸¹.

La pointe se termine par un chiasme qui établit encore plus fortement l'inversion des valeurs. Reste à savoir le poids réel des acteurs et du public dans les productions du siècle ; l'on peut supposer que cette critique devait correspondre à une réalité ou à une perception du temps. À l'opposé, telle inversion que l'on semble critiquer n'est parfois qu'un leurre, l'ironie se portant non plus sur cette situation nouvelle, mais bien sur l'état antérieur : l'accent est mis alors sur le progrès et raille la réaction. Mangogul s'offusque des idées que l'on met dans la tête des femmes :

Voyez donc, délices de mon âme, quelle est aujourd'hui l'éducation à la mode, quels exemples les jeunes personnes reçoivent de leurs mères, et comment on vous coiffe une jolie femme du préjugé que de se renfermer dans son domestique, régler sa maison, et s'en tenir à son époux, c'est mener une vie lugubre, périr d'ennui, et s'enterrer

⁸¹ La Bruyère avait déjà produit une inversion entre auteur et comédien du même genre : «le comédien, couché dans son carrosse, jette de la boue au visage de Corneille, qui est à pied.» (*Les Caractères*, «Des jugements», 17, p. 353)

toute vive (p. 143).

Les femmes sont sorties de ce train de vie ennuyeux ; les valeurs anciennes voudraient qu'elles y retournent. Ce que l'on feint de tenir pour honorable, la vie domestique, révèle intrinsèquement sa teneur ironique par le choix lexical (isotopie de l'enfermement). Mais cette évolution a-t-elle eu lieu? L'ironie ne dénonce-t-elle pas en fait un état encore présent? La question est légitime si l'on se souvient de ce que Diderot exprimera sur le même sujet dans son essai *Sur les Femmes* :

Le moment qui la délivrera du despotisme de ses parents est arrivé ; le temps aurait sans cesse affaibli la tyrannie que tu quittes ; le temps accroîtra sans cesse la tyrannie sous laquelle tu vas passer. On lui choisit un époux. Elle devient mère, [suivent des événements douloureux] Négligée de son époux, ajoute Diderot, délaissée de ses enfants, nulle dans la société, la dévotion est son unique et dernière ressource⁸².

Ce monde inversé manifesté par l'ironie est donc d'un traitement subtil et nuancé. L'exemple omniprésent du libertinage - sexuel s'entend - expose éloquemment ces facettes de l'ironie. Diderot met en scène un milieu aux mœurs relâchées⁸³ et le spectacle de cette «déliquescence» doit s'accompagner d'un désaveu satirique. Aussi ironise-t-il sur les rencontres furtives, sur les «passions de vingt-quatre heures» (p. 204). Imperceptiblement néanmoins, l'inversion des valeurs déplace le débat : dans un tel foisonnement licencieux, le libertinage s'éloigne de l'immoralité pour se rapprocher de la logique de l'acte naturel, et, partant, obéit à une cause supérieure aux lois sociales. Le discours est cynique : il est inepte de persister dans l'erreur d'une relation mal assortie ou triste à

⁸² *Sur les femmes, Œuvres*, t. I, p. 954.

⁸³ Soulignons que la société décrite dans *Les Bijoux indiscrets* est la cour et la haute bourgeoisie.

périr. C'est la thèse que défend Fanni la libertine :

Ne dirait-on pas que l'inconstance doit déshonorer ? Comment ! je prends un homme ; je m'en trouve mal : j'en prends un autre qui ne me convient pas : je change celui-ci pour un troisième qui ne me convient pas davantage ; et pour avoir eu le guignon de rencontrer mal une vingtaine de fois, au lieu de me plaindre, tu veux [Amisadar l'interrompt] (p. 190).

Son argumentation mise encore une fois sur le «bon sens», procédé qui, s'il n'est pas parfaitement logique, n'en demeure pas moins efficace. Fanni s'oppose ainsi à Amisadar qui veut que la Femme soit vertueuse après un premier échec et qu'elle ressemble à quelque absolu romanesque. Il a rencontré une de ces femmes idéales, malheureusement morte, ce qui lui fait dire, ironiquement, à propos du romanesque de sa situation : «ce n'est jamais que la mort qui vous enlève ces femmes-là» (p. 191). Suit la description de l'idylle parfaite, de l'amour exclusif empli de transports, d'alarmes pour la plus légère altération de l'être cher, de genoux usés aux pieds de la dame. Mais ces beaux discours se font aux côtés de Fanni, sur un canapé, en badinant avec quelque ruban.

L'étalage de tous ces poncifs de l'amour idéal «romanesque» est battu en brèche par l'attitude même de son avocat. L'ironie se retourne contre lui et renverse la morale qu'il défend pour proposer un univers de liberté peut-être plus que de libertinage. Fanni est chair et vie «insouciant», une sorte de figure du *carpe diem*. Mais d'autres sens se cachent encore derrière l'ironie. Amisadar, en «homme tendre» au «cœur libre», va de petites-maîtresses en libertines pour la jouissance «des comparaisons» et agit lui-même en libertin. Si Amisadar masque les faits

par des euphémismes, c'est fondamentalement parce qu'il ne veut pas reconnaître à Fanni les mêmes droits à une sexualité libre. Celle-ci est superficielle, il est vrai, mais Amisadar l'est-il moins avec le faux-semblant de ses raisonnements? Fanni est une femme libre qui réclame sa liberté. Femme inconstante - elle le reconnaît franchement - elle préfère obéir à ses plaisirs au même titre que pourrait le faire un Sélim qui accumule les bonnes fortunes. Sa franchise tranche avec l'hypocrisie d'Amisadar et la conclusion de son discours n'admet aucune contestation captieuse :

il vaut encore mieux aimer comme on aime à présent ; en prendre à son aise ; tenir tant qu'on s'amuse ; quitter dès qu'on s'ennuie ou que la fantaisie parle pour un autre. L'inconstance offre une variété de plaisirs inconnus à vous autres transis (p. 192).

La satire du libertinage, tout en étant présente, se fait avec une pointe de bénignité. En outre, si l'on se rappelle les rapports nécessaires du satirique et du satirisé, une critique plus vive du libertinage placerait le premier dans une position inconfortable. Le thème salace des bijoux parlants impose un adoucissement de la critique ; des accents à la Perse ou à la Juvénal seraient déplacés, sinon impossibles.

La position de Diderot est mal assurée en ce qui concerne le libertinage sexuel : s'il ne faut pas faire de cet auteur un apologiste de la liberté sexuelle féminine, il ne faut pas non plus en faire un détracteur acharné. Cette ambiguïté ou cette perplexité se reflétera dans son essai *Sur les femmes* et ailleurs⁸⁴. Il peut tout aussi bien défendre Laïs et toutes ses congénères et leur attribuer une fonction morale de première importance :

⁸⁴ *Œuvres*, t. I, p. 959 pour l'influence du libertinage sur la moralité des femmes.

Dans une contrée où cette race [les célibataires] fourmille, rapportait-il, une grande courtisane célèbre disait avec raison : «Je suis un personnage très essentiel, j'occupe à moi seule une vingtaine d'hommes. Eh bien! c'est la vertu que je sauve à dix-neuf femmes honnêtes»⁸⁵.

À l'inverse, dans *l'Histoire des deux Indes*, Diderot s'attaque à cette incontinence :

J'appelle incontinence, écrit-il, tout commerce entre les deux sexes interdit par les lois de l'État. Quel est le résultat de cette galanterie nationale? Un libertinage précoce, qui ruine la santé des jeunes gens avant la maturité de l'âge, et fane la beauté des femmes à la fleur de leurs années⁸⁶.

Une description de cette dégénérescence suit. Cette indécision fondamentale se reflète dans le ton de l'ironie. La thématique féminine, selon qu'elle s'oriente vers le libertinage ci-dessus ou vers son corrélat le mariage, ci-dessous, penche vers l'ironie douce-amère ou vers l'humour. Une différence importante paraît présider à ces variations : l'opinion plus ou moins arrêtée de Diderot.

Bienveillance, pragmatisme, accord plus ou moins tacite : il est généralement plus aisé de discerner dans l'ironie diderotienne de l'amusement ou de la tolérance plutôt que de la détraction. Cet humour, Henri Morier le baptise «ironie de conciliation». L'humoriste est «persuadé qu'un grain de folie est dans l'ordre des choses» et il s'en accommode. «Si l'ironiste parle du haut de sa supériorité, l'humoriste, en principe, se fait petit»⁸⁷. Un satirique comme Horace a utilisé l'humour, le

⁸⁵ *Mélanges pour Catherine II, Œuvres*, t. III, XLI, p. 329.

⁸⁶ *Œuvres*, t. III, p. 632-633. Le texte est de Diderot peut-être avec des corrections de l'abbé Raynal (voir l'introduction de Laurent Versini pour la contribution de Diderot à *l'Histoire des deux Indes*, *ibid.*, p. 581-586).

⁸⁷ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 610.

rire n'étant pas incompatible avec la vérité (*Sat.*, I, 1), ce qu'affirmait également Rabelais⁸⁸. Toujours dans ce rapport entre les sexes, lorsque Diderot, volontiers hyperbolique, s'attaque au mariage, institution garante de stabilité et de paix sociale pour certains, il réduit celui-ci à une forme vide de sens : «[Alcine] badinait avec son époux ; ce qui parut singulier au sultan ; car il y avait plus de huit jours qu'ils s'étaient mariés» (p. 47)⁸⁹. Certes on peut interpréter cet humour comme autant de pointes exagérées à l'encontre d'une institution chancelante sous la poussée du libertinage. L'autre possibilité serait que Diderot suit une fois de plus une tradition bien établie⁹⁰. On peut également y voir l'acceptation par l'auteur de l'inconstance humaine qui lui est naturelle, inconstance exprimée par Fanni et que l'on reverra dans *La Religieuse*, et ainsi une inadéquation des lois humaines à la nature. Une exploration de l'œuvre de Diderot nous porte vers ce dernier choix. Il critique le mariage et ses vœux de fidélité éternelle dans le *Supplément au voyage de Bougainville*, entre autres. C'est Ourou, le Tahitien, qui parle :

Rien en effet te paraît-il plus insensé qu'un précepte qui proscrie le changement qui est en nous, qui commande une constance qui n'y peut être, et qui viole la nature et la liberté du mâle et de la femelle en les enchaînant pour jamais l'un à l'autre ; qu'une fidélité qui borne la plus capricieuse des jouissances à un même individu ; qu'un serment d'immutabilité de deux êtres de chair, à la face d'un ciel qui n'est pas un instant le même [suivent des images de la nature

⁸⁸ L'humour sur un fond d'ironie sera retenu ici. Diderot n'a pas négligé les jeux de l'esprit, le rire grivois parfois, dont l'ironie est absente. Par exemple, le bijou de Flora la novice qui affirme : je «suis sûr qu'elle avait du goût pour lui, son petit doigt me l'a dit» (p. 56).

⁸⁹ Autre exemple : «Thélis fut ou parut vertueuse pendant six semaines entières après son mariage» (p. 92). Que l'amour n'entre en rien dans le mariage est encore confirmé par Sélim : «je m'étais marié pour ne pas laisser tomber la maison» (p. 222).

⁹⁰ Depuis Juvénal, qui veut empêcher son ami de se marier, jusqu'à Boileau, qui l'imita. L'essentiel de cette tradition se trouve dans le célèbre *Quinze Joyes de mariage* (dans *Poètes et romanciers du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 593-672).

en mouvement]⁹¹?

Les effets de cet acte contre nature? Les époux se déchirent ou s'ignorent. Le mari est jaloux, vindicatif, réduit à un simple rôle social ou financier : il est presque toujours ridicule. Sindor épouse Haria par cupidité⁹² : Diderot le peint dans la scène épique de la lutte contre les gredins pour accéder à son épouse. Tous les moyens sont bons à Diderot pour railler les maris, ici par un défaut d'appariage⁹³ : «elle caressait son danois et son mari» ; là en assortissant mal les mariés, comme pour Sélim et Fulvia, Cydalise et Ostaluk ; partout, par des tromperies à l'infini. Diderot sait aussi quitter le ton léger et le portrait qu'il dresse du violent Ostaluk (p. 222-227), «brutal pour sa femme» qu'il finit par assassiner, ne prête plus à sourire.

L'«ironie de conciliation» a ceci d'important qu'alors qu'un fait semble être dénoncé, l'humour annule ou minimise l'effet de dénonciation. Le monde inversé par rapport à une morale dominante est présenté avec tolérance. La satire tourne en somme au ludisme ; ce que d'autres dénoncent avec virulence ne devient ici que prétexte au mot d'esprit, à la pointe. Les exemples de cette écriture épigrammatique sont légion. À la suite d'un sermon dont l'éloquence est ridiculisée, le narrateur rapporte son influence sur l'assistance : «le reste de l'auditoire le regarda comme un prophète, versa des larmes, se mit en prière, se flagella

⁹¹ *Œuvres*, t. II, p. 555. Notons que Diderot place sur un pied d'égalité la femme et l'homme. Cette inconstance naturelle et l'inanité des serments humains seront reprises dans *Jacques le Fataliste*, *Œuvres*, t. II, p. 794 et, textuellement, dans le chapitre XLI, «Du divorce», des *Mélanges pour Catherine II*, *Œuvres*, t. III, p. 329. Voir aussi l'article «Jouissance», *Enc.*, *Œuvres*, t. I, p. 468-470.

⁹² Lieu commun que l'on trouve déjà chez Juvénal (*Sat.* VI, vv. 136-141).

⁹³ Association de termes dont les connotations jurent ensemble. Autre exemple aux dépens des religieux : «elle se restreignit à quatre chiens et à deux bramines» (p. 101).

même, et ne changea pas de vie» (p. 79). Le jaloux Célébi doute de la vertu de sa femme :

[il] roula quelques temps dans sa tête mille projets de vengeance, et le fer, et le poison, et le lacet fatal, et se détermina par un supplice plus lent et plus cruel, une retraite dans ses terres (p. 136).

Tel émir «s'est entêté» de la galante Alcine, mais demeure perplexe : on «ne lui laissa point ignorer ce que la chronique avait publié d'Alcine ; il en fut alarmé, mais il suivit l'usage : il consulta sa maîtresse sur ce qu'il en devait penser» (p.47). L'absurde n'est guère loin et la conclusion de l'histoire d'Alcine l'exprime une nouvelle fois, dans la vivacité de la parataxe et de la satire d'une certaine littérature :

Cette aventure fit grand bruit à la cour, à la ville et dans tout le Congo. Il en courut des épigrammes. Le discours du bijou d'Alcine fut publié, revu, corrigé, augmenté et commenté par les agréables de la cour. On chansonna l'émir : sa femme fut immortalisée. On se la montrait aux spectacles. Elle était courue dans les promenades (p. 49).

L'ironie humoristique de Diderot table également sur la «naïveté», sur le manque dont cette attitude doit faire preuve : «on s'aperçoit, écrit Henri Morier, que cette feinte sottise tient toujours à la suppression d'un facteur déterminé de l'entendement et du jugement»⁹⁴. C'est le cas de cette maîtresse que l'on consulte sur le choix d'une autre maîtresse. L'évidente tautologie de Mangogul, raillée par Mirzoza, en fait également partie :

C'est la tête qui pense, affirme le sultan, imagine, réfléchit, juge, dispose, ordonne ; et l'on dit tous les jours d'un homme qui ne pense pas, qu'il n'a point de cervelle, ou qu'il manque de tête (p. 119).

Selon les mêmes critères, quand Ricaric avoue qu'«il n'est pas nécessaire d'entendre une langue pour la traduire, puisque l'on ne traduit que pour

⁹⁴ *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, p. 617.

des gens qui ne l'entendent point» (p. 186), il ne consacre pas seulement l'expression «belles infidèles», mais témoigne d'une absence de «sens moral»⁹⁵. Le système de Mangogul participe à la suspension du jugement philosophique : «l'esprit ne s'aperçoit plus que certains cas d'objection majeurs infirment la thèse», ce qui est très utile à la satire⁹⁶.

Certaines formes d'humour, enfin, ont elles aussi une tradition et Diderot s'y est peut-être référé sur un point particulier. La présence affirmée, souvent «gratuitement», du narrateur africain et de son traducteur s'inscrit dans cette tradition. Leurs sorties s'expliquent de diverses manières. La satire viserait les «intrusions d'auteur», communes au XVIII^e siècle si l'on en croit Françoise Barguillet⁹⁷. Elle pourrait railler également le procédé de la traduction des langues orientales, le traducteur se démarquant quelquefois en critiquant le narrateur (p. 74, 88). Diderot a peut-être voulu accroître les niveaux narratifs. On reconnaît cependant dans cette présence d'un auteur un procédé du burlesque cher à Scarron⁹⁸. Toujours est-il que cette double apparition annonce le narrateur de *Jacques le Fataliste*, particulièrement dans cette remarque : «et moi, dit l'auteur africain, j'allais me reposer en attendant qu'il revînt» (p. 86)⁹⁹.

S'il fallait rassembler en un exemple les techniques satiriques analysées ici, l'addition du «rêve de Mangogul» synthétiserait à merveille

⁹⁵ Henri Morier parle précisément de «suspension du sens moral.». *Ibid.*, p. 619.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 620.

⁹⁷ *Le Roman au XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1981, p. 215-232.

⁹⁸ Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, p. 203, 346.

⁹⁹ «Si j'allais aussi mettre ma tête sur un oreiller, en attendant le réveil de Jacques et de son maître, qu'en pensez-vous?» (*Jacques le Fataliste, Œuvres*, t. II, p. 780-781)

cette section. Tout y est, plus achevé peut-être : les procédés de dévalorisation des dogmes religieux, l'ironie, le burlesque, le grotesque dans une approche un peu différente et plus profonde - plus freudienne suggère Aram Vartanian (p. 287). Plus populaire aussi, ajoutons-nous à la suite de Bakhtine, car pour le critique russe «le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création»¹⁰⁰. La satire, avec cette concentration de procédés, est hautement efficace. Encore faut-il déterminer sous quelle dénomination : parodie, conte, fable, allégorie?

III - Les formes satiriques.

Avec les formes satiriques, ce sont des passages plus amples de l'œuvre que l'on considérera. Un rappel est nécessaire pour amorcer l'étude des formes. *Les Bijoux indiscrets* a ceci de particulier qu'il est organisé en chapitres presque autonomes liés entre eux par un fil narratif extrêmement mince. Cette relative liberté permet à Diderot de développer un thème sur un mode particulier. Matthew Hodgart regroupe sous l'appellation de «formes» ce qui s'apparente à des genres littéraires et il établit une liste de ceux particulièrement aptes à accueillir la satire : la satire traditionnelle bien sûr, les aphorismes et épigrammes, les caractères, l'allégorie, la fable, les voyages imaginaires. De cette liste, seuls les

¹⁰⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais...*, p. 315, qui ajoute cette remarque intéressante : «Ce qui nous intéresse, c'est le motif du nez, un des motifs grotesques les plus répandus dans la littérature mondiale[...]»

caractères et l'allégorie seront retenus¹⁰¹. D'autres formes se sont jointes à cette liste, des procédés dont l'ampleur varie habituellement d'un paragraphe à tout un ouvrage et qu'on trouve dans *Les Bijoux indiscrets* en divers endroits ou qui occupent tout un chapitre : ce sont la parodie et les dialogues, forme associée très tôt à la satire. Ceux-ci et celle-là ouvriront l'analyse.

A) Dialogues et monologues.

Le dialogue, héritage de la satire théâtrale grecque, selon les définitions du XVIII^e siècle, est une des formes les plus anciennes de la satire. Horace, qui croyait en cette origine (*Sat.* I, 4), a beaucoup utilisé le dialogue¹⁰². Si l'on y inclut les monologues des bijoux, nous constatons que Diderot fait une place considérable à cette forme. La teneur satirique des monologues est évidente ; pour les dialogues à proprement parler il reste à déterminer dans quelle mesure ce sont bien des dialogues satiriques et non des dialogues philosophiques ou didactiques, particulièrement dans les chapitres d'exposition philosophique, esthétique ou morale.

Nous pouvons d'emblée nier aux dialogues des *Bijoux indiscrets* toute valeur de dialogue philosophique. Non que les techniques de ce genre de dialogue en soient absentes. Les conversations sur l'âme ou sur la

¹⁰¹ Les aphorismes ne sont pas absents des *Bijoux indiscrets* («rien n'est plus commun que des hommes qui s'imaginent raisonner, et qui ne font que rêver les yeux ouverts», p. 183), mais plusieurs raisons nous les font écarter. Ce genre littéraire ne peut apparaître dans une partie où sont analysés des pans plus importants de l'œuvre. Ensuite, le seul critère d'un énoncé contenant des observations ou des préceptes ne paraît guère suffisant et laisse trop de place à la subjectivité du lecteur. Il paraît trop artificiel d'extraire une phrase ou une partie de phrase d'un ensemble constitué.

¹⁰² Voir *Satires*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 112-113. Les satires 2 et 6 du livre II exceptées, toutes les autres pièces du recueil sont de petits mimes à deux personnages, entièrement dialogués. Notons que le terme employé par Horace pour parler de ses satires, c'est-à-dire *Sermones*, «entretiens», exprime la présence du dialogue dans la conception horatienne de la satire.

morale de Mangogul ont du dialogue philosophique la linéarité, le jeu des questions valorisant le thème principal en dépit d'une opposition (relative) des points de vue. Admirateur de Shaftesbury qu'il a traduit peu de temps avant la composition des *Bijoux indiscrets*, Diderot doit avoir en mémoire les considérations du penseur anglais sur le dialogue¹⁰³, considérations reprises par Hume, un philosophe qu'il appréciait également. Diderot connaît sans doute cet usage du dialogue qui aide à l'exposition de systèmes, surtout ceux dont le «point de doctrine [est] si évident qu'il souffre à peine de dispute» et où

la nouveauté de la manière compense la banalité du sujet, où la vivacité de la conversation rend le précepte plus frappant et où la variété des éclairages présentés par les divers personnages et caractères n'apparaît ni fastidieuse ni redondante¹⁰⁴.

Mais Diderot fausse ces prémisses : l'exposé central ne repose plus sur une évidence, les éclairages ne sont plus variés, pour ne mentionner que ces inflexions dont le dessein satirique est la cause première.

En premier lieu, Diderot n'hésite pas à présenter des «systèmes» nouveaux étayés par des raccourcis explicatifs cocasses dans le cas de l'âme vagabonde de Mirzoza, par exemple. Il considère acquis des préceptes qu'il faudrait d'abord démontrer, comme cet étrange et humoristique raisonnement de Mirzoza : l'âme est signe de vie, certaines parties de notre corps sont plus vives à des moments donnés de notre existence, donc l'âme doit s'y loger. L'orientation sophistique est parfois volontairement outrée : l'essai de morale de Mangogul (I, 22), dans lequel

¹⁰³ Anthony Shaftesbury, (earl of), *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.*, éd. John M. Robertson, Gloucester (Mass.), Peter Smith, 1963, vol. II, p. 337-340.

¹⁰⁴ David Hume, *Dialogues sur la religion naturelle*, éd. Michel Malherbe, Paris, Vrin, 1987, p.54.

il classe tous les types de femmes selon leur rapport à leur bijou, le montre bien. À ce système prétendument exhaustif, Mirzoza n'oppose pas l'exemple de la «femme tendre» comme preuve infirmante, comme cela devrait être, mais tente plutôt de faire entrer cette preuve dans cet extravagant système. Enfin, s'il fallait opposer un dernier argument à l'encontre de la valeur philosophique des dialogues, nulle part peut-on voir dans un dialogue des personnages dont le discours s'accorde avec l'exposition d'une philosophie qui leur serait propre¹⁰⁵. En d'autres mots, il n'y a présentation que d'un système, les différents points de vue dans la conversation n'étant que symboliques. Le dialogue se fait leçon.

Diderot appréciait les vertus pédagogiques du dialogue. Il éprouvait une grande admiration pour Socrate dont le dialogue est une forme fondamentale de son enseignement, de sa maïeutique¹⁰⁶. Il pense peut-être à Socrate ou à Shaftesbury lorsque, quelques années plus tard, il se porte à la défense de l'abbé Galiani contre l'abbé Morellet, et met de l'avant les qualités didactiques du dialogue.

Il faut dans le dialogue se conformer à l'ordre. Le dialogue permet des repos et des écarts. Le dialogue est la vraie manière instructive ; car que font le maître et le disciple ? Ils dialoguent sans cesse¹⁰⁷.

En l'occurrence, les dialogues des *Bijoux indiscrets* respectent cet «ordre» où l'un des interlocuteurs officie en qualité de «maître». Le propos ne s'écarte pas du sujet de la démonstration et les interventions des

¹⁰⁵ C'est ce que reprochait Shaftesbury aux prédicateurs qui bâtissaient des dialogues sans tenir compte des arguments probables des athées et des déistes (*Characteristics of Men...*, p. 339).

¹⁰⁶ Une preuve de l'admiration de Diderot pour Socrate, peu après la parution des *Bijoux indiscrets*, est la traduction qu'il fit de *L'Apologie de Socrate* alors qu'il était enfermé à Vincennes. Arthur Wilson parle même d'identification (*Diderot. Sa vie et son œuvre*, p. 370-371).

¹⁰⁷ *Apologie de l'abbé Galiani*, Œuvres, t. III, p. 151.

interlocuteurs animent la leçon et ne la déstabilisent pas. Toutes les conditions sont réunies pour répondre à la définition que donne Sylvie Durrer du dialogue romanesque didactique :

1. Les deux interlocuteurs ne sont pas dans une position discursive égale. 2. L'un des deux possède des connaissances ou des informations que l'autre semble désirer acquérir. 3. L'enchaînement d'actes de langage dominant est du type {demande / réponse}. 4. Un des locuteurs se spécialise dans les questions et l'autre dans les réponses. 5. Les interlocuteurs parviennent à une position commune. Quand le locuteur qui possède le savoir accepte le dialogue, l'inégalité initiale est comblée à la fin de l'échange¹⁰⁸.

Le meilleur exemple de ce genre de dialogue se trouve dans l'addition «Des voyageurs», où le voyage en «Utopie» permet à l'étranger de s'informer sur les mœurs du pays : sa présence n'est requise que pour souligner l'opposition entre un système idéal et les imperfections de la société¹⁰⁹. Si les structures sont didactiques cela ne signifie pas que des objectifs satiriques ne puissent s'y trouver : dans toute satire s'insinue une part d'enseignement¹¹⁰, ne serait-ce que par la négation. Reste à savoir comment s'effectue le passage du didactique au satirique ; le dialogue de Mirzoza sur le théâtre «congeois» illustrera notre analyse (II, 5, p. 158-168).

Le chapitre s'ouvre par une description avantageuse de Mirzoza : elle a de la «finesse», de la «pénétration», bref «on n'était point fâché d'avoir tort avec elle», anticipation de la reddition à venir. Le dialogue est d'abord équilibré entre Ricaric l'«Ancien» et Mangogul sur l'éloquence qui

¹⁰⁸ *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, 1994, p. 138.

¹⁰⁹ *Le Supplément au Voyage de Bougainville*, proche des idées de cet ajout, ne procède pas autrement.

¹¹⁰ Ou d'information: voir ci-dessus, p. 17.

n'est que déclamation servile, puis entre Ricaric et Sélim le «Moderne»¹¹¹. Lorsque Mirzoza entre en lice, le déséquilibre dialogique (en même temps que le rééquilibrage des opinions) devient flagrant : elle domine tout l'entretien. Ce qui était un dialogue sur les opinions des Anciens et des Modernes devient un monologue où les échanges ne servent qu'à atténuer cette impression de leçon. Mirzoza est interrompue par Mangogul qui s'écrie : «De par Brama ! [...] madame a fait une dissertation académique» (p.163). Ensuite, c'est au tour de Sélim d'agrée tout en offrant les sujets pour la suite de la démonstration : «Il est vrai, madame [...] que nos pièces sont un peu chargées, mais c'est un mal nécessaire ; sans le secours des épisodes, on se morfondrait» (p. 164). Après une exécution en règle des épisodes, nouvelle intervention de Sélim :

Au moins, madame [...] vous ne nierez pas que, si les épisodes nous tirent d'illusion [il acquiesce], le dialogue nous y ramène. Je ne vois personne qui l'entende comme nos tragiques (*ibid.*) .

La leçon se poursuit par les dialogues au théâtre qui subissent le sort prévu. Sélim devance ensuite l'objection à venir : «Après ce que madame vient de prononcer de la conduite et du dialogue de nos drames, il n'y a pas apparence [...] qu'elle fasse grâce aux dénouements» (*ibid.*). Le courtisan rend enfin les armes bien facilement : «Je vous avoue [...] que cette supposition me frappe». Le but avoué de ce pseudo-dialogue est d'ailleurs indiqué par Mangogul qui s'était éclipsé : «j'ai, comme vous voyez, des secrets pour abrèger une poétique, quand je la trouve longue» (p. 165). Pour éclairer plus précisément la dynamique de ce dialogue, nous

¹¹¹ Équilibré dans le sens où Ricaric a encore la volonté d'exposer son point de vue. Car les termes du duel sont sans équivoque : l'argumentation de Ricaric est connue et n'est qu'«une longue tirade d'autorités» battue en brèche par Sélim.

utiliserons une interprétation de Diderot sur ses *Éleuthéromanes* qui concorde parfaitement avec l'enchaînement de cette conversation entre Mirzoza, Sélim et Ricaric :

J'ai substitué trois personnages à la strophe, l'antistrophe et l'épode de Pindare, écrit-il à Turgot ; [...] dans chaque couplet, les trois éleuthéromanes [sic] paroissent, comme on voit assez souvent dans la conversation trois interlocuteurs, d'un même sentiment, s'interrompre, se relayer, pour suivre leur objet. Il me semble que, quand les interruptions sont heureusement ménagées, la pièce entière en marche avec plus de fureur. En lisant celle-là, imaginez à une table nombreuse, trois hommes qui la sçauroient par cœur, et dont un, partant, impromptu, seroit secondé par les deux autres¹¹².

Si les trois protagonistes n'ont pas les mêmes sentiments ici - bien que la position intermédiaire de Mirzoza fasse le lien entre les extrêmes - du moins le dialogue progresse-t-il de concert. Plusieurs caractéristiques signalent ici la satire, comme dans le dialogue sur l'âme d'ailleurs. Première contravention au didactisme, l'exposé dévoile hardiment les tares d'un théâtre obsolète sans proposer de formules de rechange, comme une nouvelle forme théâtrale ou une théorie nettement matérialiste de l'âme dans le cas du dialogue sur l'âme. L'attitude généralement ironique des interlocuteurs est la seconde contravention au dialogue didactique : chez «l'enseignant» elle dénote un désintérêt manifeste pour le prosélytisme ; chez l'élève, une préférence (polie) à rester sur son quant-à-soi, ou, au mieux, à adopter temporairement le système de l'autre pour ne pas entrer dans des débats «assommants»¹¹³.

Enfin, pour rendre efficace la satire dans le dialogue, Diderot dispose de diverses techniques éprouvées par Shaftesbury. Il y a tout d'abord la

¹¹² *Corr.*, XVI, p. 44-45, lettre du 9 août 1772.

¹¹³ C'est l'excuse de Mangogul dans l'essai métaphysique de Mirzoza sur l'âme.

simplicité toute caricaturale des interventions d'un des protagonistes dont l'opposition se résume au seul rôle de faire-valoir de la thèse principale - procédé remarquable dans nombre des dialogues satiriques de Lucien. Cet aspect caricatural des interventions se remarque également dans la compréhension immédiate du point de vue d'autrui ; on s'entend à demi-mot¹¹⁴. En outre, quand l'interlocuteur n'est pas ignorant, il n'intervient que pour présenter des idées susceptibles d'une réfutation des plus faciles. Enfin, la teneur du discours de Mirzoza sur le théâtre et sur l'âme est empreint d'ironie et de formules incisives. À propos des dénouements :

L'un n'est point amené ; l'autre est miraculeux. Un auteur est-il embarrassé d'un personnage qu'il a traîné de scènes en scènes pendant cinq actes? il vous le dépêche d'un coup de poignard : tout le monde se met à pleurer ; et moi, je ris comme une folle (p. 164-165).

Par le style alerte de la parataxe accentué par l'ellipse de l'auxiliaire, par la technique de l'inventaire qui donne l'illusion de l'exhaustivité, Mirzoza sape l'intrigue d'une tragédie, et ridiculise finalement toute vraisemblance par une comparaison avec la réalité :

La ruine ou la conservation d'un empire, le mariage d'une princesse, la perte d'un prince, tout cela s'exécute en un tour de main. S'agit-il d'une conspiration ? on l'ébauche au premier acte ; elle est liée, affermie au second ; toutes les mesures sont prises, tous les obstacles sont levés, les conspirateurs disposés au troisième, il y aura incessamment une révolte, un combat, peut-être une bataille rangée ; et vous appellerez cela, conduite, intérêt, chaleur, vraisemblance ! Je ne vous le pardonnerai jamais, à vous qui n'ignorez pas ce qu'il en coûte quelquefois pour mettre fin à une misérable intrigue, et combien la plus petite affaire de politique, absorbe de temps en démarches, en pourparlers, et en délibérations (p. 163).

¹¹⁴ Pour l'enchaînement dans les dialogues de Diderot, voir Georges Daniel, *Le Style de Diderot*, p. 430-439. Ce dialogue tenu en brides est aux antipodes de cette « chose singulière » qu'est la conversation dont les détours et les méandres se comparent aux « rêves d'un malade en délire » (*Corr.*, III, p. 172-173, lettre à Sophie Volland le 20 octobre 1760).

Pour finir, la dimension morale n'est pas entièrement occultée, surtout si l'on considère le rôle qu'est appelé à prendre le théâtre dans la société, comme nous l'avons vu. Pour que l'identification du spectateur au caractère soit possible, il faut s'approcher de la réalité, faire le même chemin vers la nature. Quand Mirzoza montre *Phèdre* à un étranger, elle fait la preuve d'une fable trop éloignée de l'univers du spectateur pour que la pièce puisse influencer bénéfiquement sur son comportement.

B) La parodie.

En 1767, Diderot se montre circonspect lorsqu'il aborde l'«emprunt»: «Je sais bien qu'en peinture ainsi qu'en littérature, on ne tire pas grand parti d'une idée d'emprunt ; mais, renchérit-il, cela vaut encore mieux que rien»¹¹⁵. Ce qui ne l'a pas empêché d'emprunter, à sa manière, comme en témoignent la richesse et la complexité de ce procédé dans *Les Bijoux indiscrets*. Il a déjà été question des clichés, première forme d'emprunt. Jacques Chouillet a souligné d'autres types d'intégrations et de liaisons intertextuelles surtout avec des œuvres contemporaines¹¹⁶. Cette présence va de la simple citation de l'œuvre et du nom de personnages fictifs¹¹⁷ à l'emprunt d'une idée qui est parfois développée : le rêve métaphysique de Mangogul reproduit un procédé utilisé par le marquis d'Argens, l'idée des bijoux parlants vient de *Nocrion, conte allobroge* et,

¹¹⁵ *Salon de 1767*, n° 27 «Renaud et Armide», *Ceuvres*, t. IV, p. 567.

¹¹⁶ *La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 89 et suiv.

¹¹⁷ La Callirhoé de Chariton d'Aphrodise, les fées Moustache et Taupe de Crébillon, Gulliver de Swift. Ce dernier intervient dans le récit en traduisant le discours de la jument (p. 130).

indirectement, de Garin¹¹⁸ ; Jacques Chouillet relève également la forte présence de Duclos et de Crébillon fils¹¹⁹. Les références directes mises à part, *Les Bijoux indiscrets* développe des relations plus complexes avec d'autres œuvres. Pour s'en tenir encore aux sources, pourquoi se contenter de *Nocrion* et ne pas citer Horace, ce compagnon inséparable, comme source possible d'inspiration? Diderot avoue goûter avec plaisir la deuxième satire du premier livre, où on lit : «si au spectacle de tous ces maux, son membre s'était mis à parler et lui avait dit : "Que veux-tu ? T'ai-je jamais demandé [...] de me donner la fille d'un illustre consul?"». Cette même satire multiplie les descriptions d'adultères sur le ton badin¹²⁰. Réseau dense, dont les ramifications avec les autres œuvres sont de diverse nature. La parodie entre aussi dans cette «trame» intertextuelle¹²¹. Avant de poursuivre notre analyse, il est utile de préciser le sens que nous donnons au terme de «parodie». Gérard Genette l'a montré¹²² : la définition du terme est hésitante, surtout dans ses connotations. En ce qui nous concerne, Diderot tranchera la question pour savoir s'il faut choisir parodie, pastiche, imitation.

En 1767 toujours, le terme de «pastiche», emprunté à la peinture,

118 [Anonyme] *Origine des Bijoux indiscrets, ou Nocrion, conte allobroge*, dans *Les Sonnettes, ou Mémoires de Monsieur le Marquis D'***, Auxquels on a joint l'Histoire d'une Comédienne, qui a quitté le Spectacle ; & l'Origine des Bijoux indiscrets, Conte*, Londres, sans nom d'éditeur, «Bibliothèque amusante», 1781, p. 181-212 ; Garin, *Le Chevalier qui fist parler les Cons*, dans *Fabliaux érotiques*, p. 199-239.

119 Les correspondances avec *Le Sopha* de Crébillon sont nombreuses : la cruelle «mémoire» de celui qui rapporte les discours ennuyeux (*Sopha*, p. 118, *Bijoux*, p. 169) ; le même principe d'invisibilité du témoin ; les déplacements de l'âme dans un objet donné (sopha ou corps) suivant l'intérêt (*Sopha*, p. 335, *Bijoux* p. 118-125) ; seule une femme laide peut être vertueuse, voire... (*Sopha* p. 101 *Bijoux*, p. 187 suiv.) ; les chapitres s'intéressant à un cas d'espèce etc. (*Le Sopha*, préface de R. Trousson, Paris-Genève, Éd. Slatkine, coll. Fleuron, 1996, 358 p.)

120 *Essai sur la peinture, Œuvres*, t. IV, p. 500-501 pour l'aveu.

121 Nous considérons la parodie comme une forme littéraire en nous fondant sur les œuvres de Scarron, Furetière, Boileau, par exemple.

122 *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982, p. 7-74.

est encore récent, plus encore dans son usage littéraire. Diderot connaît le terme et rapproche l'imitation picturale du procédé littéraire d'imitation :

je suis bien fâché contre ce mot de pastiche qui marque du mépris et qui peut décourager les artistes de l'imitation des meilleurs maîtres anciens. [Le pastiche peut être beau] Il me semble qu'un littérateur serait assez content de lui-même, s'il avait composé une page qu'on prît pour une citation d'Horace, d'Homère, de Cicéron ou de Démosthène¹²³.

Des connotations péjoratives s'attachent donc au terme de «pastiche», alors que Diderot ne veut y voir qu'une imitation. Marmontel confirme l'entrée du procédé en littérature, et son origine picturale, dans ses *Éléments de littérature* (1787) et le définit ainsi : «Ce mot s'emploie par translation, pour exprimer en littérature une imitation affectée de la manière et du style d'un écrivain»¹²⁴, «affectée» étant à prendre au sens classique du terme de sentiment favorable si l'on se fie à Diderot. Ce dernier a pratiqué l'imitation avec divers degrés d'«affectation» pour le modèle : il utilisait le terme de *parodie* et non de *pastiche* lorsque la plaisanterie ou l'ironie se glissait dans cette imitation. Dans le numéro du 1^{er} avril 1770 de la *Correspondance littéraire*, il explique la manière dont il plaisantait l'abbé Trublet en parodiant son style¹²⁵. Par contre, dans un article refusé par Grimm, Diderot utilisait aussi le terme de «parodie» pour une simple imitation :

Imaginez à présent ce que c'est qu'une ode parodiée d'une ode. Cet homme est si plein de son Rousseau [Jean-Baptiste], qu'il copie ses tours, ses phrases, ses expressions, sans apparemment s'en

¹²³ *Salon de 1767, Œuvres*, t. IV, p. 666.

¹²⁴ Dans *Œuvres complètes*, réimpression de l'édition de 1819-1820, Genève, Slatkine reprints, 1968, t. IV, 1^{ère} partie, p. 833.

¹²⁵ [Plaisanterie sur l'abbé Trublet], DPV, XVIII, p. 165.

apercevoir¹²⁶.

Nous en concluons que Diderot réservait le terme de «pastiche» à la peinture et que pour les imitations ironiques ou non il usait du terme «parodie». De plus, il n'entre dans le pastiche aucun dessein satirique, à l'inverse de la définition classique du terme *parodie* : «*Parodie* est d'abord employé dans le contexte des formes poétiques du XVII^e s. pour désigner l'imitation burlesque d'une œuvre»¹²⁷ ; la parodie devient «une imitation stylistique à fonction critique ou ridiculisante»¹²⁸. Pour ces raisons, nous ne retenons que le terme de *parodie* ici, car il est celui que Diderot devait avoir à l'esprit.

Découvrir avec certitude les passages des *Bijoux indiscrets* où Diderot parodie pose de nombreuses difficultés. «Où finit l'imitation des modèles? Où commence la parodie»¹²⁹, c'est-à-dire la critique de ces mêmes modèles? La parodie exige l'intégration préalable du parodié - première détection que doit faire le lecteur - puis le retournement par l'ironie ou par un autre procédé dégradant - seconde détection. La parodie du caractère¹³⁰ en est un bon exemple. Diderot ne pouvait ignorer cette façon de peindre les personnages pour ses vertus dévalorisantes essentielles à la satire, ni ses devanciers en la matière. Sans remonter à Théophraste dont l'imitation stylistique eût été indétectable, La Bruyère

¹²⁶ *Les Trois Poèmes par M. G. D. C.* [Gouge de Cessières], DPV, XVIII, p. 226.

¹²⁷ Alain Rey (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992, t. II, p. 1433.

¹²⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 32. La parodie est présente dans les satires latines.

¹²⁹ Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques...*, p. 92.

¹³⁰ «Le «caractère» est la variété littéraire la plus proche du procédé satirique qui consiste à «typer» les gens et qui est en partie une tentative faite pour comprendre les divers modèles de personnalité humaine, en partie une classification des erreurs du comportement social» (Matthew Hogart, *La Satire*, p. 162). Le caractère sera développé plus bas.

s'offrait à Diderot avec des traits stylistiques suffisamment caractéristiques pour qu'il puisse l'imiter sinon le parodier. Diderot clôt le portrait de Manille par ce qui paraît être une imitation parodique du style de La Bruyère dans ses *Caractères* :

S'il arrive à Manille de jouer heureusement, c'est la femme du Congo la plus régulière. À son jeu près, elle met dans sa conduite une réforme qui surprend, on ne l'entend point jurer ; elle fait bonne chère, paie sa marchande de mode et ses gens, donne à ses femmes, dégage quelquefois ses nippes, et caresse son danois et son époux ; mais elle hasarde trente fois par mois ces heureuses dispositions et son argent sur un as de pique (p. 68-69).

Les éléments qui portent le lecteur à une comparaison avec La Bruyère se trouvent dans le concours de traits stylistiques : la parataxe et la vivacité de la phrase ; l'équilibre des syntagmes de part et d'autre de la ponctuation dans la première phrase ; la pointe en hyperbole avec ce rapport de trente pour un ; la formulation de l'hypothèse en introduction et de l'opposition en clôture, le contraste entre la vie réglée et l'extrême instabilité apportée par une passion dévorante. On pourrait justement objecter que de tels traits ne sont pas exceptionnels dans l'œuvre de Diderot. La parataxe, la vivacité ? Diderot en use ailleurs et La Bruyère n'en détient pas l'exclusivité. Le rythme, l'équilibre périodique ? Période toute classique. La pointe en hyperbole ? Pointe habituelle de moraliste, de satirique ou de tout écrivain porté à l'épigramme. C'est l'accumulation des procédés qui incite à voir ici une parodie¹³¹. L'imitation repérée et admise, il reste à déterminer ses liens avec la satire. Dans cet exemple, la parodie devient satirique par rapport à l'ensemble du portrait de Manille. La

¹³¹ Nous n'avons pas retrouvé de constructions similaires dans l'ouvrage, ce qui semble écarter l'imitation involontaire.

citation en est la conclusion, mais ces deux phrases détonnent. D'un point de vue logique, rien ne pouvait annoncer cette fin et, dans un second temps, les bonnes dispositions de la joueuse ne peuvent guère s'exprimer, ou difficilement, puisque tous les jours elles sont remises en cause («trente fois par mois»). Ensuite, la syllepse sur les sens de «caresser», point d'orgue d'une série d'actes communs, introduit un doute sur la qualité de ces dispositions. Cette rupture dans le portrait de Manille nous force à nous interroger sur les intentions de Diderot. A-t-il souhaité tourner en dérision la trop grande simplicité des caractères de La Bruyère? Ou bien a-t-il simplement imité son prédécesseur et poussé plus loin l'hyperbole?

Cet exemple montre suffisamment les difficultés de ce genre d'analyse : détecter dans un premier temps la parodie et déterminer s'il y a satire et quel en est l'objet. Diderot, soucieux de clarté, n'hésite pas à donner au lecteur les instruments nécessaires à la compréhension de son texte. Comme l'ironie se tourne plus volontiers vers la raillerie, comme l'allégorie dévoile le sens de ses symboles ainsi que nous le verrons, Diderot accompagne ses parodies d'indices qui permettent de les déceler¹³². Plusieurs occurrences ont ainsi été cernées dont le statut parodique est certain. Il en résulte que la parodie suit deux voies selon qu'elle se retourne contre le modèle pour le railler dans son style individuel (Crébillon fils) ou générique (le romanesque), ou pour tourner en dérision

¹³² L'imitation d'un modèle célèbre est considérée comme un indice de «lisibilité» voulu par Diderot.

quelques aspects de la société (l'Église ou le roi)¹³³.

Gérard Genette cite l'exemple d'un pastiche de Crébillon fils par Diderot¹³⁴. Il est intéressant de comparer ce «pastiche», c'est-à-dire l'imitation d'un style, avec la parodie du même auteur dans *Les Bijoux indiscrets*. Dans le pastiche envoyé à Sophie Volland, Diderot explore toutes les finesses psychologiques des relations amoureuses. Cette analyse n'est affectée d'aucun signe ironique à l'encontre de Crébillon. Le modèle devrait être connu ; néanmoins, pour s'assurer de la complicité du destinataire, Diderot dévoile l'imitation et le modèle : «Eh bien! chère amie, ne trouvez-vous pas que, depuis la fée Taupe de Crébillon jusqu'à ce jour, personne n'a mieux su marivauder que moi?» Il semble que Diderot ne se soit aperçu qu'après coup de la teneur imitative de son analyse, ce qui ôte à ce marivaudage toute valeur parodique et satirique. La démarche de Diderot est tout autre dans le discours de Girgiro l'entortillée censé critiquer le style de Crébillon (p. 170-172)¹³⁵. À la différence de l'imitation précédente, cet amphigouri caricatural est incompréhensible ; le démarquage stylistique est très prononcé. Diderot accentue la finesse des analyses, accumule les syntagmes en incise pour préciser une pensée jusqu'à l'insignifiance, multiplie les litotes et puise abondamment dans le lexique précieux. Ce discours est précédé par un titre peu élogieux : «Girgiro l'entortillée», et s'achève par une supplique pour faire cesser le

¹³³ La perception qu'a Diderot de la satire autorise à penser qu'il pouvait satiriser un style par le biais de la parodie. Nous nous éloignons ici de Linda Hutcheon pour qui la satire ne peut avoir qu'un objet externe, que la réforme de la société («Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», dans *Poétique* 12, p. 148).

¹³⁴ *Palimpsestes*, p. 119. Pour la lettre au complet, *Corr.*, V, p. 121-128, lettre à Sophie Volland du 20 septembre 1765. Nous avons découvert un autre aveu de marivaudage avec les mêmes significations (*Corr.*, III, p. 230, lettre à Sophie Volland [du 2 au 6 ou 8 novembre] 1760).

¹³⁵ Diderot parodiait Crébillon qui parodiait Marivaux (note 129, p. 286 de l'édition que nous utilisons).

discours. Comment peut-on assurer qu'il s'agit ici d'une parodie de Crébillon? C'est Diderot lui-même qui souligne son procédé en nommant deux personnages de cet auteur¹³⁶.

La parodie s'infléchit ensuite pour attaquer le «style» plus large du genre romanesque. Diderot confie à Sélim la parodie du genre, d'abord dans la narration de ses voyages, puis à travers le conte sur l'amour platonique¹³⁷. Dans le premier cas, les amours de Sélim se réduisent à la fastidieuse comptabilité de ses conquêtes. Le roman d'apprentissage est désincarné, il se limite à l'énumération des actes. Sélim s'aperçoit d'ailleurs des «lieux communs qu'il [vient] de débiter à la favorite sur les aventures qu'il avait eues en Europe, et sur le caractère des femmes des contrées qu'il avait parcourues» (p. 205). Au cours de son récit, on trouve d'abord des types nationaux : l'Espagnole, la Française, l'Anglaise, puis des types sociaux : la noble, la bourgeoise, la religieuse. Le hasard romanesque sert à point nommé la bonne fortune de Sélim : ici une tempête dont le déchaînement «romanesque» est aussi dénoncé (p. 201-202)¹³⁸, là les liesses d'un couronnement qui permettent à l'être désiré d'échapper à la surveillance serrée du mari, partout des réussites «grâce à la conjoncture» (p. 202). Même le Sélim imberbe qui se fait passer pour une femme et qui dévoie la moitié d'un couvent trouve une place dans cette histoire (p. 214),

¹³⁶ «Si le commencement [du discours de Girgiro] n'a pas autant amusé que les premières pages de la fée Taupe, la suite serait plus ennuyeuse que les dernières de la fée Moustache» (p. 172).

¹³⁷ Le narrateur a déjà critiqué le genre (p. 40 et 128). Pour le conte d'Iphis et d'Hilas, nous avons considéré que l'amour platonique était l'objet satirisé principal et que le romanesque était secondaire (voir la note 43, p. 50).

¹³⁸ «Je ne manquerais pas, madame, de faire siffler les vents à vos oreilles, gronder la foudre sur votre tête ; d'enflammer le ciel d'éclairs, de soulever les flots jusqu'aux nues, et de vous décrire la tempête la plus effrayante que vous ayez jamais rencontrée dans aucun roman, si je ne vous faisais une histoire». Françoise Barguillet voit dans ce passage une discréditation du romanesque (*Le Roman au XVIII^e siècle*, p. 102).

avec plus de succès que le Clodius de Juvénal (*Sat.* VI, v. 337) mais avec la même invraisemblance que dans *L'Astrée*¹³⁹. Et partout l'exagération du nombre de conquêtes et de la rapidité de celles-ci. En moins de six mois, Sélim connut tout ce que la cour d'Erguebzed avait de femmes jeunes et belles «et tous ces engagements furent formés, rompus, renoués, oubliés» tout aussi légèrement (p. 213). Autant d'éléments que Diderot abhorre et qu'il éreinte quand l'occasion lui est donnée, notamment dans *l'Éloge de Richardson*. Dans un compte rendu de lecture, il explique ce qui l'exaspère dans le «roman romanesque». Il y voit «toujours des situations fortes et des images faibles» ; «il y a [dans le genre] une symétrie qui [lui] déplaît» et «c'est toujours le sort qui unit [les amoureux] et qui les sépare, et cela dix à douze fois de suite». En résumé, Diderot ne saurait «digérer» cela, surtout parce «qu'il n'y a ni vérité dans les incidents, ni vérité dans le discours» et que l'on est généralement trop éloigné de la nature qui doit demeurer le modèle¹⁴⁰. À la lumière de cette déclaration et avec ce que Sélim dit lui-même de son récit, l'épisode des voyages amoureux du vieux courtisan prend toute sa dimension parodique¹⁴¹.

L'emprunt aux fins de satire se fait aussi parodique dans le sens donné par Linda Hutcheon à la parodie satirique, «laquelle vise un objet hors du texte mais utilise la parodie» pour atteindre son but¹⁴². Les deux exemples suivants sont aisément repérables du fait de la célébrité des

¹³⁹ Adamas réussit à convaincre Céladon de se faire passer auprès d'Astrée pour sa fille Alexis, novice dans un couvent (Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, Paris, Gallimard, Folio, 1984, p. 265).

¹⁴⁰ *Analyse d'un petit roman qui vient de paraître sous le nom de Carite et Polydore.*, DPV, XIII, p. 148-160.

¹⁴¹ Il faut noter que Diderot rabaisse l'amour généralement représenté dans le «roman romanesque» en le mêlant au roman libertin.

¹⁴² Art. cit., p. 148.

modèles. Dans «Le rêve de Mangogul», une addition qui paraît très postérieure à la parution des *Bijoux indiscrets*, la parodie correspond à sa définition classique. Diderot a en effet choisi le «burlesque», comme il l'avoue dans une version écourtée de ce rêve qu'il avait livrée à la *Correspondance littéraire*¹⁴³. Le récit oscille entre le haut (parodie de l'Évangile) et le bas (corporel surtout). Ici aussi l'exagération a sa place : dans la longueur d'abord, puisque la parodie de Diderot excède de beaucoup les quelques phrases du texte parodié. Ensuite, le cadre onirique permet toutes les extravagances. La distance qui sépare la parodie de son modèle est grande et la transformation radicale. Diderot fait passer le célèbre :

Qu'as-tu à regarder la paille qui est dans l'œil de ton frère? Et la poutre qui est dans ton œil, tu ne la remarques pas¹⁴⁴ ?

en :

quoi de plus commun que de se croire deux nez au visage et de se moquer de celui qui se croit deux trous au cul (p. 266)?

Que cette leçon évangélique burlesque mette fin à une dispute religieuse ajoute à la satire.

Dans l'exemple suivant, Diderot emploie un texte à saveur déjà satirique. Contrairement à la parodie de l'Évangile, Diderot ne dirige pas son attaque contre le modèle. Il nous a déjà été donné d'évoquer Rabelais et ce, dès la première page de cette analyse consacrée aux *Bijoux*

¹⁴³ Cette version est présentée intégralement en appendice à l'édition que nous utilisons (p. 287-290).

¹⁴⁴ Évangile de St-Matthieu, 7 : 1-3 dans *La Bible. Nouveau Testament*, trad. œcuménique, Paris, Le Livre de Poche, 1979, p. 10.

*indiscrets*¹⁴⁵. Rabelais apparaît encore plus nettement dans cette parodie de *Gargantua* :

Erguebed [qui était homme de sens] appela de bonne heure auprès de lui, et retint à sa cour par des pensions considérables, ce qu'il y avait de grands hommes en tout genre dans le Congo, peintres philosophes, poètes, musiciens, architectes, maîtres de danse, de mathématiques, d'histoire, maîtres en fait d'armes, etc. [Mangogul] n'ignora rien de ce qu'un jeune prince a coutume d'apprendre dans les quinze premières années de sa vie, et sut à l'âge de vingt ans, boire, manger et dormir aussi parfaitement qu'aucun potentat de son âge (p. 38)¹⁴⁶.

Il y a détournement du texte initial de deux façons. L'âge pour arriver à la fin de cette éducation exemplaire a quadruplé chez Diderot et marque un produit «fini» alors que les ratés dans l'éducation de Gargantua pourront être corrigés. Ensuite, Diderot réduit la critique au seul cas de Mangogul, là où Rabelais présentait les prémises d'une satire en règle contre l'ancien système d'éducation¹⁴⁷. Ceci étant, l'usage de la parodie pose le problème de l'efficacité de la satire contre Mangogul-Louis XV : la situation de Gargantua ne peut correspondre totalement à la situation de Mangogul-Louis XV. Or, la satire, aussi exagérée soit-elle, doit reposer sur une part de vérité, ce qui ne semble pas être le cas pour Louis XV¹⁴⁸. Le désir de

¹⁴⁵ Également, entre autres, dans le cadre du grotesque (p. 41) et de la structure du roman (note 14, p. 38). Les rapports entre *Les Bijoux indiscrets* et l'œuvre de Rabelais sont riches et mériteraient à eux seuls une étude. Cela va de l'«engastrimathe» (p. 65) du *Quart Livre* (chap. LVIII), et repris dans *Jacques le Fataliste* (*Œuvres*, t. II, p. 873), au texte lacunaire (p. 180 et *Gargantua*, chap. II) en passant par Gargantua ayant un fils en même temps qu'il perdait sa femme Badebec (*Pantagruel*, chap. III) comparable à Sélim qui subit les mêmes épreuves (p. 201).

¹⁴⁶ Comparons avec le modèle : «Gargantua, depuis les troys jusques à cinq ans, feut nourry et institué en toute discipline convenente, par le commandement de son pere, et celluy temps passa comme les petits enfans du pays : c'est assavoir à boyre, manger et dormir ; à manger, dormir et boyre ; à dormir, boyre et manger» (*Gargantua*, Paris, Gallimard, Folio, 1965, chap. xi, p. 129).

¹⁴⁷ L'éducation est encore brièvement attaquée par Mirzoza qui dénonce les collèges donnant plus de mémoire que de jugement et les gouvernantes «imbéciles» transmettant leur imbécillité aux filles dont elles ont la responsabilité : cela reste limité (p. 123-124).

¹⁴⁸ Selon Michel Antoine, Louis XV est le «fruit d'une éducation très soignée» et il versait dans plusieurs sciences et arts (*Louis XV*, p. 412 et suiv.).

parodier Rabelais l'emporte ici sur celui de satiriser Louis XV. Si nous admettons tout de même que Diderot satirise le roi et que l'on compare Mangogul à ce que Diderot écrit de Louis XV quelque trente ans plus tard, nous ne pouvons que constater la bénignité de cette satire dans *Les Bijoux indiscrets* :

Un des représentants de Jupiter sur la terre se lève, prépare lui-même son chocolat ou son café, signe des ordres sans les avoir lus, ordonne une chasse, revient de la forêt, se déshabille, se met à table, s'enivre comme Jupiter ou comme un portefaix, s'endort sur le même oreiller que sa maîtresse, et il appelle cela gouverner son empire¹⁴⁹.

Voilà un Louis XV totalement adonné à ses plaisirs (son goût pour la vénerie est avéré), caricaturé en quelques traits ironiques et pour le premier des motifs pour un roi : les errements de son gouvernement. L'imitation de Lucien est plus discrète que ne l'était celle de Rabelais. Diderot a aussi abordé l'éducation des princes, avec la même réduction et les mêmes connaissances limitées qu'ils acquéraient en bout d'exercice. Il en résume les conséquences désastreuses sur les capacités de ces princes à gouverner par cette maxime qu'ils appliquent en automates : «vous n'êtes rien devant Dieu, vous êtes le maître absolu des peuples»¹⁵⁰. D'où cette question sur la parodie de Rabelais : volonté satirique ou simple divertissement?

C) L'allégorie et les allégorismes.

Diderot s'est souvent exprimé sur l'allégorie et presque toujours

¹⁴⁹ *Réfutation d'Helvétius*, (section X, chap. 2, page 377), *Œuvres*, t. I, p. 919. Diderot s'inspire de Lucien. Diderot est encore plus violent à propos de Louis XV quand il parle de la «longue imbécillité d'un monarque caduc» (*Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, t. III, p. 595).

¹⁵⁰ *Observations sur la Nakaz*, *Œuvres*, t. III, p. 510.

défavorablement. Le *Salon de 1767* est particulièrement disert sur le sujet et, comme le montre également *Jacques le Fataliste*, dépasse le cadre de la peinture pour toucher à la littérature. À propos de Cochin (n° 219), Diderot écrivait :

Autre vice de ces compositions, c'est qu'il y a trop d'idées, trop de poésie, de l'allégorie fourrée partout, gâtant tout, brouillant tout, une obscurité presque à l'épreuve des légendes. Je ne m'y ferai jamais, jamais je ne cesserai de regarder l'allégorie comme la ressource d'une tête stérile, faible, incapable de tirer parti de la réalité, et appelant l'hiéroglyphe à son secours ; d'où il ressort un galimatias de personnes vraies et d'êtres imaginaires qui me choque, compositions dignes des temps gothiques et non des nôtres¹⁵¹.

Dans le même salon, à propos de Lagrenée, Diderot qualifiait le symbole allégorique de «froid» et assurait qu'il ne fallait épargner ni force, ni «sublimité de l'idée», ni éclaircissement pour faire de l'allégorie un procédé efficace¹⁵².

Si cette forme ne plaît guère à Diderot en ces années 1767-1768, cela ne signifie pas qu'il eut toujours le procédé en aversion. Nous avons déjà cité *Les Trois Chapitres* qui font une large place à l'allégorie (1753) ; *La Promenade du sceptique* (1747), et ses trois allées, témoignent suffisamment de l'inclination que Diderot avait pour l'allégorie au moment de la rédaction des *Bijoux indiscrets*. Sans aller si loin, *L'Oiseau blanc, conte bleu* qui met en scène Mirzoza est un conte allégorique¹⁵³. Au sein même du *Salon de 1767*, l'allégorie trouve encore grâce à ses yeux à la

¹⁵¹ *Salon de 1767*, *Œuvres*, t. IV, p. 811. Même mépris quelques pages avant, p. 764-765, dans les *Pensées détachées*, *Œuvres*, t. IV, p. 1020 et 1052, enfin après la célèbre allégorie du château dans *Jacques le Fataliste*, *Œuvres*, t. II, p. 729.

¹⁵² *Salon de 1767*, *Œuvres*, t. IV, p. 555.

¹⁵³ *Œuvres*, t. II, p. 223-267.

condition qu'elle soit plaisante, originale et claire.

Voulez-vous quelques exemples du genre allégorique qui soient ingénieux et piquants ? Je les prendrai dans le style satirique et plaisant, parce que je m'ennuie d'être triste¹⁵⁴.

Cette exception pour l'allégorie satirique rejoint, semble-t-il, une orientation du siècle¹⁵⁵. Pour conclure, abstraction faite de la formulation négative, ces déclarations de Diderot signalent les pièges à éviter : l'obscurité, la banalité, le sérieux trop proche de la morgue. En ce qui concerne les *Bijoux indiscrets*, toutes ces réflexions sont postérieures au texte originel, mais elles sont antérieures ou contemporaines aux additions. Les différences entre les allégories de l'œuvre initiale et l'allégorie parodique de l'ajout du «rêve de Mangogul» sont sensibles et fondent la distinction entre allégorie et allégorisme.

Les principales allégories, au nombre de trois dans l'œuvre initiale, sont le premier rêve de Mangogul (I, 29, p. 130-134), celui de Mirzoza (II, 7, p. 172-177), qui portent respectivement sur la métaphysique s'effaçant devant l'Expérience et sur les Lettres, enfin la danse des pantins qui symbolise le règne finissant de Louis XIV (p. 237-238). Il faut tout de suite apporter une précision sur le type d'allégorie dont il est question dans ces trois cas. Il serait plus juste de parler d'allégorisme, «une espèce d'*Allégorie* assez différente» : l'allégorisme «ne donne lieu qu'à un seul et unique sens», le sens figuré¹⁵⁶. Si l'on se fie à la définition de l'allégorie qu'en donne Henri Morier, cette restriction se fait selon toute apparence

¹⁵⁴ *Œuvres*, t. IV, p. 556.

¹⁵⁵ Pour Henri Morier, le goût de l'allégorie chez les classiques, «encore vivant dans le baroque, [...] s'est considérablement affaibli, ne trouvant de survivance que çà et là, dans le roman précieux ou dans le poème satirique» (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 77).

¹⁵⁶ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, p. 115-116.

par l'absence d'une «histoire» au premier degré :

L'allégorie est un récit de caractère symbolique ou allusif. En tant que narration, elle est un enchaînement d'actes ; elle met en scène des personnages (êtres humains, animaux, abstractions personnifiées) dont les attributs et le costume, dont les faits et gestes ont valeur de signes¹⁵⁷.

Dans les trois cas, la narration se borne à une promenade entre des figures symboliques (les hommes presque nus dont le lambeau de vêtement symbolise l'étendue de leurs connaissances) et les bustes des grands auteurs, ou à une procession de pantins. L'écart entre allégorie et allégorisme est patent si l'on compare ces trois exemples à l'*Oiseau blanc*, *conte bleu*, où la Vérité est une femme qui parle et agit, ou avec l'addition de la vision de Mangogul. Il se dégage de ces deux rêves et de ces pantins issus eux aussi d'un rêve un statisme certain, le promeneur ou le narrateur passant d'une description à une autre.

Nous constatons également, avec ce choix de l'allégorisme, que Diderot a conscience dès 1747 des problèmes d'interprétation que peuvent soulever ses allégories et tente de réduire les contresens. Il n'hésite pas à décoder les symboles lorsqu'ils sont d'importance ou difficilement compréhensibles, comme cet enfant qu'il nomme «Expérience» (p. 134) et qui fait chanceler les colonnes de la métaphysique. Il s'attarde aussi à la description des bustes pour qu'il n'y ait aucun doute sur l'identité de l'auteur. La «vieille fée décrépite», par contre, n'a pas besoin d'un autre signe que celui d'être associée à Kanoglou-Louis XIV pour qu'on reconnaisse en elle M^{me} de Maintenon. Le procédé permet l'ironie, le

¹⁵⁷ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 65.

grotesque (surtout grâce au rêve) et toute sorte de dévalorisations et de comparaisons.

La vision de Mangogul (p. 261-266), quant à elle, est allégorique et prolonge la longue tradition de l'allégorie satirique. Dans le même élan que la danse des pantins, Diderot accepte le procédé pour ses qualités de dénonciation et non plus comme support à l'exposition d'une métaphysique ou d'une esthétique. «Les prédicateurs médiévaux faisaient un usage énorme de l'allégorie dans leurs sermons» et s'efforçaient «d'inventer des formes narratives capables de traduire ces sens cachés»¹⁵⁸. Diderot retourne ainsi un procédé cher à l'Église pour la satiriser. Il a, nous l'avons vu, déjà attaqué la parole évangélique en la désacralisant par la parodie satirique. L'allégorie personnifie les deux tendances de l'Église sous les traits de celui qui avait deux nez et de celui qui pensait avoir deux trous au cul¹⁵⁹. Diderot critique de manière burlesque, grotesque, dégradante les débats scolastiques et l'intolérance religieuse, tout en retournant, dans le fond, un précepte fondamental de la religion chrétienne. L'allégorie prête cette fois à rire, ce que ne faisaient pas les allégorismes des rêves de Mirzoza et Mangogul. La partie narrative illustrant la moralité est également développée. Elle confère à l'allégorie dynamisme et profondeur, ce qu'on ne trouve pas toujours dans l'exposition didactique des allégorismes. Enfin, la dissimulation est efficace, les interprétations plus nombreuses pour peu que l'on s'attache à la satire, au conte ou à la perspective des implicites de cet ajout.

¹⁵⁸ *La Satire*, p. 168.

¹⁵⁹ Que cela soit au XVIII^e siècle ou précédemment, l'histoire religieuse est en effet émaillée de ces disputes où s'affrontent deux partis.

D) Les caractères, les portraits, les tableaux.

Matthew Hodgart place dans les formes de la satire le caractère, «variété littéraire la plus proche du procédé satirique qui consiste à “typer” les gens»¹⁶⁰. En développant l'historique du terme, il amalgame à ce qu'il nomme un «type psychologique» différentes manières de rendre ce «type»¹⁶¹. Avec plus de concision et de précision, l'*Encyclopédie* définit de la même façon que Matthew Hodgart le caractère¹⁶². Le caractère est «l'inclination ou la passion dominante qui éclate dans toutes les démarches & les discours [des] personnages, qui est le principe et le premier mobile de toutes leurs actions»¹⁶³. Le chevalier de Jaucourt poursuit son article avec les caractères généraux (communs à l'humanité), les caractères particuliers (propres à chaque nation) et les caractères qui décrivent «des ridicules attachés à un climat, à un tems». Dans ce dernier sens, le caractère n'est autre chose qu'une passion dominante qui occupe tout à la fois le cœur & l'esprit»¹⁶⁴. En résumé, tout le personnage est occupé par un trait et les comportements de ce personnage traduisent extérieurement cette dominante intérieure : dans ses *Caractères*, La Bruyère n'a pas procédé autrement¹⁶⁵. C'est pourquoi, en nous plaçant sous

¹⁶⁰ *La Satire*, p. 162.

¹⁶¹ Le caractère est rendu «par la description d'une série de symptômes et de modèles de conduite», par le portrait ou le tableau, avec un exemple de La Bruyère (*La Satire*, p. 162-163).

¹⁶² Article «Caractère dans les personnages», t. III, p. 667-668.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 667.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ «L'on s'est plus appliqué aux vices de l'esprit, aux replis du cœur et à tout l'intérieur de l'homme que n'a fait Théophraste ; et l'on peut dire que, comme ses *Caractères*, par mille choses extérieures qu'il font remarquer dans l'homme, par ses actions, ses paroles et ses démarches, apprennent quel est son fond, et font remonter jusques à la source de son dérèglement, tout au contraire, les nouveaux *Caractères*, déployant d'abord les pensées, les mouvements et les sentiments des hommes, découvrent le principe de leur malice et de leurs faiblesses, font que l'on prévoit aisément tout ce qu'il sont capables de dire ou de faire, et qu'on ne s'étonne plus de mille actions vicieuses ou frivoles dont leur vie est toute remplie» (*Discours sur Théophraste*, dans *Les Caractères*, p. 15).

le signe de cet auteur et en respectant la démarche de Diderot, nous aborderons le portrait aussi bien que le tableau pour considérer un caractère.

Le caractère se fonde d'abord sur l'a priori de «genres stables et nettement définis»¹⁶⁶. Quand un portrait devient-il satirique? Le portrait pris dans son sens large est «la description tant au moral qu'au physique d'un être animé, réel ou fictif»¹⁶⁷. Le passage du portrait au type implique une limitation : l'individu peint doit, pour entrer dans l'archétype, perdre tout ce qui n'est pas essentiel au type, tout le «superflu». Cette limitation cerne certains traits sur lesquels s'opérera le travail satirique. Quant au caractère, au sens strict, il rejoint l'éthopée qui «a pour objet les mœurs, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage»¹⁶⁸. Pour rendre l'éthopée satirique, il suffira de «déséquilibrer» le portrait en y ôtant les talents et les «bonnes qualités morales» de l'individu. Pour finir, le tableau se définit comme l'exposition «de scènes vives et animées, de passions, d'actions, d'événemens, ou de phénomènes physiques ou moraux»¹⁶⁹. Diderot le qualifie plus sobrement de «scène muette»¹⁷⁰. Le portrait satirique confine les actes du personnage au défaut ou à la passion qu'il représente. Seules les manifestations de ces travers figureront dans le tableau. Le «caractère» de La Bruyère - pour reprendre cet exemple canonique - loin de se restreindre à l'aspect moral, s'extériorisait, se reflétait dans le

¹⁶⁶ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. 3, «La Bruyère», p. 563.

¹⁶⁷ Fontanier, *Les Figures du discours*, p. 428.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 427.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 431.

¹⁷⁰ *Entretiens sur Le Fils naturel, Œuvres*, t. IV, p. 1152.

comportement et l'aspect physique de ses personnages¹⁷¹ : la distraction «vêt» Ménalque et aucun geste de celui-ci ne peut sortir de ce travers, tel individu passionné par les fleurs ne se contient plus devant son parterre et La Bruyère offre un tableau de cette passion, le portrait de Diphile est celui de sa maison¹⁷². Diderot a le même souci d'unité, en théorie du moins¹⁷³.

L'exemple de La Bruyère n'illustre pas seulement ce que l'on pouvait entendre par caractère : il permet également de mieux appréhender la technique de Diderot dans *Les Bijoux indiscrets*. Suivant en cela son prédécesseur, il propose dans son œuvre deux «familles» de portraits, inscrites dans la tradition satirique. La première s'intéresse à des personnalités connues, la seconde, à des types.

L'œuvre de La Bruyère doit une partie de sa notoriété aux personnes peintes sous le couvert de surnoms : c'est la fureur des clefs. Dans une perspective diderotienne de la satire individuelle, l'interrelation entre le type et la personne de référence est plus subtil. Le mouvement adopté par l'auteur n'est pas seulement d'enfermer une personnalité dans un personnage satirique, mais aussi de transformer telle personne en archétype. Il est parfois difficile de définir quel concept précède l'autre : le neveu de Rameau devient un type de parasite singulier autant qu'il perpétue une tradition ancienne. La cruauté de l'injure passée, il subsistait dans les mémoires la satire d'un vice où le nom qui y était

¹⁷¹ Voir la note 165 ci-dessus.

¹⁷² La Bruyère, *Les Caractères*, successivement p. 298-305, 393-394 et 397-398.

¹⁷³ *De la Poésie dramatique, Œuvres*, t. IV, chap. VII, «du plan et du dialogue», p. 1288, où il est énoncé que les caractères choisis, actes et dialogues jamais ne se contrediront et feront un avec le caractère ; voir aussi «des caractères», *ibid.*, p. 1311-1317. Cette définition rejoint celle de l'*Encyclopédie* concernant le théâtre (art. cit., p. 667).

attaché importait peu¹⁷⁴. Aussi Diderot, comme les satiriques latins et Boileau, n'a pas hésité à nommer. Ces noms apparaissent souvent dans une simple occurrence accolée à un défaut, comme le faisait Horace. Ici, c'est une exclamation de Mangogul : «vous moralisez comme Nicole!» (p. 50), qui suffit à typer le janséniste ; ailleurs, c'est Nicolas Bion, modèle de «coquin» (p. 240). Le portrait se développe parfois et fait du médecin Cicogne un charlatan lubrique (p. 49). Mais lorsque Diderot veut détailler le portrait d'une personne réelle, il utilise alors les clefs. Pour ne considérer que ceux entachés de ridicule, Orcotome, pour Antoine Ferrein, est un bon exemple : le sobriquet ajoute à la dévalorisation et programme d'une certaine manière l'expérience ridicule décrite plus haut¹⁷⁵. Ce personnage perd cependant de son actualité : la postérité, selon le vœu de Diderot - peut-être -, ne retient plus que le grotesque d'une situation alliée à un personnage imbu de lui-même et de ses capacités scientifiques¹⁷⁶.

La seconde famille de portraits s'écarte de la critique individuelle pour ne s'attacher qu'à des types. Diderot joint alors sa plume à la tradition satirique française du XVII^e siècle qui précède Boileau :

En fait la satire est une forme de poésie morale. Elle n'est pas écrite contre un individu, mais sur un caractère. Plusieurs pièces de Furetière portent des titres significatifs : le *Médecin pédant*, les *Marchands*, les *Poètes*. [exemples de Saint-Geniez, Sonnet de Courval et Du Laurens] Ils dénoncent des abus, décrivent des ridicules moins pour la satisfaction de médire que pour rappeler les saines maximes de la morale¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Nous reprenons les idées de Diderot sur le sujet (voir ci-dessus, «Diderot et la satire», p. 17-18).

¹⁷⁵ *Orchotomein* signifie châtrer, selon la note 46 (p. 59) de l'édition que nous utilisons.

¹⁷⁶ Les portraits de Mangogul, Mirzoza et Sélim, du fait de certaines caractéristiques, seront traités ultérieurement.

¹⁷⁷ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. 2, p. 474.

Après avoir posé le thème dans le titre ou dans les premières phrases - comme le faisait La Bruyère en entamant ses caractères - et établi du même coup le travers à décrier, Diderot développe le portrait selon diverses techniques. C'est le cas des deux dévotes (p. 82 et suiv.), de la joueuse (p. 65), de la libertine Fanni (p. 187), d'Olibri et Circino ou du sénateur qui entretient Alphane (p. 145). Pour ce dernier, le portrait présenté en introduction est celui d'un magistrat idéal dont le portrait réel souligne ensuite l'écart. Ces différents personnages sont avant tout des abstractions, largement construites sur des clichés, sans aucun rapport avec des personnes en vue de la société du temps ; aussi décrient-elles toute personne approchant un tant soit peu du travers. Ce sont des modèles de passion, d'hypocrisie, d'erreur philosophique, de défauts humains.

À ces deux genres de portraits satiriques, personnel et typique, correspondent divers points de vues d'exposition. Le monologue du bijou, accompagné souvent d'une intervention du narrateur, assume sa propre description. L'autoportrait est une technique efficace de dégradation : on ne peut guère mettre en cause quelqu'un qui a l'honnêteté de se critiquer, comme le fait ailleurs Jean-François Rameau. C'est le cas du discours d'Orcotome, de ceux des nombreux bijoux, de Mirzoza critiquant les femmes¹⁷⁸. Le narrateur présente un second point de vue, descriptif cette fois. C'est l'aspect extérieur qui prévaut. La description physique est rapidement esquissée toute contenue dans un petit groupe nominal : Alphane est «une grosse figure» (p. 146). Ou bien, elle s'étend à quelques phrases, comme pour Sphéroïde l'aplatie, Fanni ou Cypria. Enfin, le

¹⁷⁸ «Plus vous multipliez les essais, plus mon sexe me devient odieux» (p. 96).

discours peut émaner de personnages et est sujet à caution si le locuteur est l'objet de la satire : c'est le cas des petits-maîtres.

L'exemple des petits-maîtres illustre bien le procédé central du portrait satirique : la réduction tendant vers la caricature¹⁷⁹. Cette technique est associée dans l'esprit de Diderot au comique : «les caractères sont comme les grotesques de Callot, où les principaux traits de la figure humaine sont conservés». Diderot admet les difficultés du procédé qui consiste ni plus moins qu'à «estropier» le portrait, pour reprendre son terme¹⁸⁰. Il suffit que l'on sache que Hannetillon ou Grisgrif sont des petits-maîtres pour que leur portrait soit déjà à demi achevé. Il ne restera plus à Diderot qu'à accorder leurs discours à cette donnée initiale. C'est la «théorie» du cri de la nature que l'on esquisse ici, cette théorie voulant que chacun agisse selon sa nature, sa profession, son caractère dominant¹⁸¹. Le portrait de Sphéroïde l'aplatie exprime cette recherche d'unité : elle va jusqu'à plier son caractère et ses intérêts à son apparence physique. Diderot procède de la même façon avec les autres personnages, emblèmes d'un trait. Cela débute avec le nom : Utmiutsol le musicien, Haria, qui préfère les bêtes, Gallipiga, dont le nom affirme d'emblée sa préférence, ou Manille, la joueuse, dont le bijou entame son discours par un «pour le coup je suis repic et capot» (p. 66). S'agit-il de construire un tableau, la gestuelle est éloquente et elle suffit à décrire le caractère du personnage. Pour preuve, la description de ce comédien infatué :

¹⁷⁹ Le terme de caricature est pris dans le sens moderne du terme. Diderot l'employait dans l'expression «faire la caricature» pour une assemblée d'élèves des Beaux-Arts qui dessinaient l'un des leurs drapé dans une pièce d'étoffe (*Salon de 1767, Œuvres*, t. IV, p. 523).

¹⁸⁰ *De la Poésie dramatique, Œuvres*, t. IV, p. 1287.

¹⁸¹ Propos principal de la *Satyre première*.

Le comédien entra d'un air tout à la fois empesé, conquérant, avantageux et fat. Il agitait de la main gauche un chapeau simple à plumet blanc, et se caressait le dessous du nez avec l'extrémité des doigts de la droite, geste fort théâtral, et que les connaisseurs admiraient. Sa révérence fut cavalière, et son compliment familier (p. 156).

La description s'attache au plus petit détail, qui, loin d'être anodin, révèle le défaut aussi sûrement que si l'acteur avait parlé. L'homogénéité du personnage a ceci d'avantageux que la découverte de son essence en est plus aisée et ce mouvement vers l'essentiel, comme la caricature, est souvent basé sur une réalité que l'on accentue. La recherche de la vérité entre pour beaucoup dans cette simplification¹⁸². Cette vérité est toutefois biaisée parce que sciemment incomplète. Le portrait satirique dénude le satirisé et ne lui laisse que ses imperfections. Diderot veut-il décrire les actes du cardinal de Fleury? Il s'en tient aux bourdes et suit simplement la mauvaise opinion que l'on avait du défunt ministre. Nulle mieux que *Mirzoza* n'exprime aussi nettement cette association de la caricature simplificatrice et de la vérité :

Ah ! s'il m'était donné seulement pour vingt-quatre heures d'arranger le monde à ma fantaisie, je vous divertirais par un spectacle bien étrange : en un moment j'ôterais à chaque âme les parties de sa demeure qui lui sont superflues, et vous verriez chaque personne caractérisée par celle qui lui resterait. Ainsi les danseurs seraient réduits à deux pieds ou à deux jambes tout au plus ; les chanteurs à un gosier ; la plupart des femmes à un bijou ; les héros et les spadassins à une main armée ; certains savants à un crâne sans cervelle : il ne resterait à une joueuse que deux bouts de mains qui agiteraient sans cesse des cartes ; à un glouton, que deux mâchoires toujours en mouvement ; à une coquette, que deux yeux ; à un débauché, que le seul instrument de ses passions ;

¹⁸² Voir à ce sujet Roger Kempf, *Diderot et le roman*, Paris, Seuil, coll. Pierres vives, 1984, «Présence et vérité», p. 191 et suiv.

les ignorants et les paresseux seraient réduits à rien (p. 124-125).

Aucune demi-mesure et, à l'exception des personnages principaux doués d'une complexité relative, puisqu'ils ne sont pas occupés d'une seule passion ou d'un seul défaut, tous les personnages fictifs se réduisent à quelques traits.

Diderot innove en effet pour ses personnages principaux en ne les cantonnant pas à un caractère et en leur attribuant même, pour deux d'entre eux, des contradictions. Entre la définition de Mangogul selon la liste de ses exploits et sa conduite dans le roman où il apparaît plus inquiet des affaires de cœur que de celles de l'État, il y a un monde. Le froid Sélim qui s'attribue de nombreuses conquêtes n'est, finalement, que la conquête de nombreuses femmes : comment concilier ses discours désabusés sur les femmes et sa passion pour Cydalise ou son aveuglement à l'endroit de Fulvia? Selon Vivienne Mylne, «la méthode de caractérisation principalement utilisée pour ces trois personnages est celle, indirecte, les dépeignant par leurs propres discours et leurs propres comportements»¹⁸³. Cela est vrai, mais ce que Vivienne Mylne ne souligne pas, c'est le hiatus entre les comportements et les discours et parfois les contradictions dans les discours eux-mêmes. L'homogénéité de mise - et amplement utilisée par ailleurs - dans la technique du portrait satirique n'est pas entièrement respectée. Cette unité brisée va aussi à l'encontre des conceptions esthétiques de caractérisation de Diderot et c'est peut-être dans cette rupture que réside une partie des procédés satiriques.

¹⁸³ «The method of characterization chiefly used for these three is the indirect one of portraying them through their own speech and behavior», dans «Diderot's early fiction», *DS*, XV, 1971, p. 148.

Il convient, pour les personnages diderotiens, de départager la banale imitation de procédés éprouvés d'une écriture générale. L'unité de l'individu a préoccupé Diderot. Il l'a souhaitée et l'a cherchée. Aussi, cette seule caractéristique ne suffit pas à définir le procédé comme satirique. Dans la *Satyre première*, le propos roule entièrement sur des genres de caractères ; dans *Le Neveu de Rameau*, le caractère de Jean-François Rameau est écrit selon la tradition du parasite. Ce personnage ne peut cependant pas être blâmable puisqu'il s'accorde avec sa nature qui le porte à la «méchanceté». Lui énonce ce paradoxe, admis tacitement par Moi : «On crache sur un petit filou ; mais on ne peut refuser une sorte de considération à un grand criminel. Son courage vous étonne. Son atrocité vous fait frémir. On prise en tout l'unité de caractère¹⁸⁴». Cette admiration pour le filou trouve peut-être sa raison dans cette unité, principe fondamental du beau pour Diderot. Cette idée est nettement exprimée dans une lettre à Sophie Volland : «Un tout est beau lorsqu'il est un. En ce sens, Cromwell est beau, et Scipion aussi, et Médée, et Araia, et César, et Brutus»¹⁸⁵. La portée satirique se complexifie dès lors. Si l'on ne peut blâmer l'attitude d'un Jean-François Rameau ou d'une Fanni parce qu'ils obéissent à leur nature, quelles raisons d'être a la satire morale? Le satirique ne peut se satisfaire de sentiments partagés entre l'admiration et la répulsion. Il semble également qu'un portrait satirique ne puisse être trop développé. La force est diminuée, les nuances deviennent inévitables.

Il faut également se garder de croire que Diderot a eu une vision

¹⁸⁴ *Le Neveu de Rameau, Œuvres*, t. II, p. 669.

¹⁸⁵ *Corr.*, II, p. 208 lettre à Sophie Volland du 11 août 1759.

schématique d'autrui réduite à l'essentiel. Cette unité est liée à l'esthétique, comme nous venons de l'écrire. Les mots de caractères sont développés dans le cadre d'une satire *littéraire* ; Jean-François Rameau est aussi un personnage satirique et *littéraire*. Les exemples donnés à Sophie Volland sont également littéraires avant que d'être historiques ou mythiques¹⁸⁶. Quand il affirme qu'il n'y a dans la nature humaine «qu'une douzaine, tout au plus, de caractères vraiment comiques et marqués de grands traits», il pense à la comédie¹⁸⁷. Roland Mortier souligne cette perception de la complexité humaine chez Diderot¹⁸⁸. Elle s'exprime dans la *Réfutation d'Helvétius* («nous sommes nous, toujours nous, et pas une minute les mêmes»), dans la mobilité de la matière et dans le mouvement incessant des molécules ou dans son autoportrait aux «cent physionomies»¹⁸⁹. La Bruyère avait lui-même convenu du procédé et dévoilé son aspect caricatural : «Les hommes n'ont point de caractères, ou s'ils en ont, c'est celui de n'en avoir aucun qui soit suivi»¹⁹⁰. Les personnages de Mangogul (Louis XV) et de Sélim (duc de Richelieu) sont à la croisée de ce carrefour entre la réalité et la fiction. Les contradictions dans ces deux personnages s'expliquent, en partie, par ce tiraillement entre les exigences d'une fiction et celles de la satire contre la personne.

¹⁸⁶ Les personnages donnés par Diderot en exemple correspondent à la définition de l'*Encyclopédie* sur les caractères généraux ; ils correspondent aussi aux personnages romanesques conventionnels tels qu'on les concevait avant l'arrivée du réalisme : tirés de l'histoire réelle ou héroïque (voir Ian Watt, «Réalisme et forme romanesque», dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, p. 24-25).

¹⁸⁷ *Entretiens sur Le Fils naturel*, *Œuvres*, t. IV, p. 1176.

¹⁸⁸ «Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique», dans *C.A.I.E.F.*, n° 13, 1961, p. 284.

¹⁸⁹ Respectivement la *Réfutation d'Helvétius*, *Œuvres*, t. I, p. 855 ; *Le Rêve de d'Alembert*, *Œuvres*, t. I, p. 631 ; le *Salon de 1767*, *Œuvres*, t. IV, p. 532. Voir Roland Mortier, art. cit., p. 284. Dans les *Pensées détachées sur la peinture*, Diderot doute de pouvoir trouver une «figure» à laquelle il puisse attacher «un seul et unique caractère» (*Œuvres*, t. IV, p. 1049).

¹⁹⁰ *Les Caractères*, «De l'homme», 147, p. 345. Voir aussi Antoine Adam, *Histoire de la littérature française...*, t. 3, p. 563.

Mangogul, tout d'abord, manque d'unité en partie peut-être parce que son modèle, Louis XV, est une personne réelle et donc complexe. Mangogul est un bon sultan (p. 39), mais, comme l'écrit Aram Vartanian dans son introduction aux *Bijoux indiscrets*, Mangogul est «représenté par ailleurs comme égoïste, despotique, maussade, indolent, puénil, misogyne, cynique, indélicat, voire cruel» (p. 15). L'inventaire de ses défauts impressionne ; leur dissémination dans le roman, l'exercice de déduction qu'il faut faire pour interpréter certains de ces défauts font qu'on ne hait point Mangogul même s'il n'est pas totalement sympathique. Satire de Louis XV ou portrait d'un instable potentat oriental? La dénonciation satirique, morale et politique suggérée dans ces portraits ne laisse pas de nous interroger. La satire de Louis XV pêche par excès d'humour et manque en conséquence de force. Peut-être aussi faut-il voir dans cet humour à l'égard d'un roi superficiel une preuve de ce que Jacques Proust avançait sur Diderot et la politique :

On peut dire qu'avant 1749, peut-être même jusqu'à l'affaire de Prades, les préoccupations politiques de Diderot sont nulles. Cela est vrai sur le plan théorique comme sur le plan pratique¹⁹¹.

Pourtant, si les sujets esthétiques, philosophiques et moraux dominant, l'intérêt politique n'est pas absent pour autant. Il est «rétrospectif». C'est en effet la fin du règne de Louis XIV, avec le bal des pantins manipulés par Mme de Maintenon entre autres, et la Régence qui occupent Diderot. Il est capable d'aller fort loin dans la satire politique quand le sujet l'intéresse. La révocation de l'Édit de Nantes par Louis XIV, acte d'intolérance, est ridiculisé en quelques comparaisons mordantes :

¹⁹¹ *Diderot et l'Encyclopédie*, p. 450.

Pour comble de bonheur, Kanoglou se laissa persuader par des fanatiques, qu'il était de la dernière importance que tous ses sujets lui ressemblaient, et qu'ils eussent les yeux bleus, le nez camard, et la moustache rouge comme lui, et il en chassa du Congo plus de deux millions qui n'avaient point cet uniforme, ou qui refusèrent de le contrefaire (p. 236).

Nous nous rendons compte alors des possibilités satiriques de Diderot pour peu que cela le touche.

Il y aurait enfin une dernière hypothèse pour expliquer l'écart de Mangogul par rapport au caractère satirique traditionnel. Diderot amorcerait ici le portrait d'un personnage plus nuancé. «Il y a entre l'unité et l'uniformité la différence d'une belle mélodie à un son continu», a-t-il écrit¹⁹². Le portrait de Mangogul exprimerait un mouvement vers la «belle mélodie». Si toutes ces hypothèses pour expliquer les discordances dans le portrait de Mangogul sont plausibles, aucune ne nous satisfait pleinement. C'est le personnage de Sélim qui explique encore le mieux ces contradictions.

Ce personnage, inspiré du maréchal de Richelieu sans doute, prend progressivement de l'importance jusqu'au récit de ses amours. Il devient le véhicule de la satire des mœurs et du romanesque. Ici et là, il intervient dans les conversations avec une certaine unité dans le caractère. Puis vient le vingt-septième essai de l'anneau sur Fulvia, son épouse. Le cynique libertin Sélim devient le satirisé. Le narrateur le dépeint en courtisan à l'air noble, et qui a rendu de grand services à l'État : une vieille gloire en somme (p. 230). Ces considérations ont abusé Sélim et lui ont fait croire que Fulvia lui était due. Le sacrifice de la jeune et ardente Fulvia est une

¹⁹² *Pensées détachées, Œuvres*, t. IV, p. 1017.

Idée platonique, [une] vision contraire à la nature. [Il faut que les femmes] couronnent un vieux héros ; mais il faut qu'elles couchent avec un jeune homme. La gloire et le plaisir sont deux choses fort diverses¹⁹³.

Cette idée avait déjà paru dans le discours du bijou d'Amine qui avait préféré un valet à un aristocrate¹⁹⁴. Elle sera réitérée dans l'addition «Des voyageurs»¹⁹⁵. Diderot poursuit son plaidoyer, et l'ardeur avec laquelle il dénonce le procédé montre que le cas de Sélim n'est pas dû au hasard :

Toutes les fois qu'on invente un moyen de s'honorer, si ce moyen est contraire à la nature, il arrive toujours qu'on n'a réussi qu'à étendre la voie du déshonneur. [...] Quelque avantage qu'on imagine à priver les femmes de la propriété de leur corps, pour en faire un effet public, c'est une espèce de tyrannie dont l'idée me révolte ; une manière raffinée d'accroître leur servitude qui n'est déjà que trop grande.

Suit le discours d'une femme qui s'exprime librement en face d'un de ces citoyens illustres. Diderot conclut : «Qui est-ce qui voudrait d'une femme qui oserait s'exprimer ainsi? Et parce que la pudeur lui ferme la bouche, est-il honnête d'abuser de son silence et de sa personne¹⁹⁶?» Cette femme, il l'a fait parler deux fois.

Sélim n'est plus qu'un exemple servant à exprimer la pensée de l'auteur sur un sujet qui lui tient à cœur. Cette manipulation, Mangogul la subit aussi, en allant où l'auteur veut qu'il aille, en interrogeant les bijoux qu'on lui intime l'ordre d'interroger. À quel point les contradictions dans ces deux personnages ne trouvent-elles pas leur cause

¹⁹³ *Réfutation d'Helvétius, Œuvres*, t. I, p. 791.

¹⁹⁴ «Oh! que ces hommes sont sots de croire que des dignités, des honneurs, des titres, des noms, des mots vides de sens, en imposent à des bijoux. Chacun a sa philosophie, et la nôtre consiste principalement à distinguer le mérite de la personne, le vrai mérite, de celui qui n'est qu'imaginaire» (p. 210-211).

¹⁹⁵ «Quoi! vous voulez qu'une brune de dix-huit ans, vive comme un petit démon, s'en tienne strictement à un vieillard sexagénaire et glacé» (p. 268).

¹⁹⁶ *Réfutation d'Helvétius, Œuvres*, t. I, p. 791.

tout simplement en Diderot, qui dispose d'eux selon son bon gré? Les discordances dans les personnages de Sélim et de Mangogul viennent du rôle principal qui leur est assigné : véhiculer la satire. Comme le dit Mangogul à Mirzoza : «n'est-il pas vrai que nous ne sommes que des marionnettes?» (p. 281) Encore eût-il fallu préciser qui en tirait les fils.

Enfin, on ne pourrait guère conclure le chapitre des portraits sans étudier la satire du procédé même. Nous avons vu que Diderot refuse les procédés romanesques traditionnels. Ceci comprend le portrait romanesque. Mangogul, Mirzoza et Sélim, les trois personnages principaux, ne sont que vaguement portraiturés. Diderot refuse de décrire leur aspect physique. Ce sont avant tout les traits moraux qui sont jugés pertinents. Du physique de Mangogul, on ne retient que sa «figure charmante» et le narrateur remarque qu'il n'y eut jamais de pareil sultan «que dans quelques romans français» (p. 39). Mangogul se charge fort laconiquement du portrait de Mirzoza qu'avait refusé de faire le narrateur: «C'était votre peau, vos bras, votre gorge, votre cou, vos épaules, ces chairs fermes, cette taille légère, cet embonpoint incomparable, vous-même enfin» (p. 182). Diderot donne ici une sorte de canevas sur lequel broder un portrait romanesque. Que cette description ne s'attache qu'au corps et non au visage est un autre signe du caractère impersonnel de ce portrait. Quant à Sélim, par son aventure avec Fulvia, nous savons qu'il est vieux et a «un air noble» (p. 230). Le fait que ce soit des personnages réels explique peut-être cet abandon : nous en aurions d'autres exemples avec le portrait satirique de l'ancien danseur Sulamek, soit le cardinal de Fleury

(p. 255-257), ou avec celui d'Orcotome. Le refus ironique du procédé est cependant clairement affirmé à deux reprises. Le narrateur s'explique sur ce refus : «l'ouvrage serait sans fin, et je veux que cette histoire en ait une» (p. 40). En ce qui concerne la satire du portrait lui-même, laissons encore la parole au narrateur dont l'application à une jument des descriptions habituellement réservées aux femmes dénonce les banalités et les généralités de ce genre d'exercice :

Je ne suis pas grand faiseur de portraits [rappelait-il]. J'ai épargné au lecteur celui de la sultane favorite ; mais je ne me résoudrai jamais à lui faire grâce de celui de la jument du sultan. Sa taille était médiocre: elle se tenait assez bien ; on lui reprochait seulement de laisser un peu tomber sa tête en avant. Elle avait le poil blond, l'œil bleu, le pied petit, la jambe sèche, le jarret ferme et la croupe légère. On lui avait appris longtemps à danser, et elle faisait la révérence comme un président à la messe rouge (p. 128)¹⁹⁷.

Dernier refus paradoxal d'un procédé largement employé ; dernière preuve d'humour.

IV - Conclusion des *Bijoux indiscrets*.

Cette analyse ne saurait se terminer sur cette note d'humour tout comme Diderot n'a pas voulu enfermer son œuvre dans cette seule dimension. Il a souhaité faire de ce sourire la couverture de propos plus profonds. Y est-il parvenu? *Les Bijoux indiscrets* est fondamentalement ouvert et la satire qui l'habite, diffuse, inconstante dans ses objets et dans ses procédés, se limite souvent à l'ironie ou à l'humour. Que *Les Bijoux*

¹⁹⁷ Ce portrait dont les termes ambivalents permettent de désigner à la fois une jument et une femme rappelle un sonnet de Motin, «Comparaison de la femme et du cheval» (dans *Les Satires contre les femmes*, Paris, Louis Michaud, 1911, p. 59).

indiscrets soit ouvert, les additions que l'auteur a apportées à l'œuvre en font la preuve : il lui était possible de continuer son roman sans affecter la structure de l'œuvre. Quel élément donne à cet ouvrage son unité, ou ce qui peut lui tenir lieu d'unité? La femme qui est au centre de tout. L'attitude et les objectifs de l'auteur ont peut-être été jugés confus par l'auteur lui-même : l'addition «Des Voyageurs» (p. 267-274) a le mérite de clarifier la situation.

Ce chapitre sur les voyageurs s'inscrit dans la tradition du voyage imaginaire. Ce voyage n'est pas le premier, mais il poursuit un objectif différent de celui de Sélim dans la découverte de la sexualité. De Lucien à Swift, en passant par Rabelais et Cyrano de Bergerac, le voyageur satirique cherche l'utopie, ce que ne faisait pas Sélim qui adoptait la démarche des *Lettres persanes*. Cette utopie n'est pas «un état primitif, ni un paradis terrestre, mais une société ordonnée, une cité établie où se reflète, pour le meilleur et pour le pire, une image fidèle ou déformée de notre culture citadine»¹⁹⁸. La société ordonnée que propose Diderot ménage une grande place au naturel individuel et à l'égalité des sexes. En ce sens ce chapitre précise jusqu'où l'auteur est prêt à aller dans la liberté accordée aux femmes. Débarrassé d'une partie de sa gangue morale puisque le rôle de la religion se résume à accorder des bijoux entre eux, l'acte sexuel revient à la nature et à l'harmonie au sein d'un mariage heureux. Sur ce plan, *Les Bijoux indiscrets* annonce le *Supplément au Voyage de Bougainville*. Les femmes qui sont satirisées dans *Les Bijoux indiscrets* ne sont pas celles qui obéissent à leur penchant, les Thélis, Fanni, Fulvia, ou qui prennent le

¹⁹⁸ *La Satire*, p. 180.

parti de la vérité comme la fausse dévote, mais celles dont la sexualité est pervertie ou se subordonne à une autre passion. Il n'est pas question de rejeter le mariage, mais l'absence d'osmose entre les partenaires.

4 - LES PROCÉDÉS SATIRIQUES DANS LA RELIGIEUSE

Diderot lui-même nous incite à étudier la satire dans *La Religieuse*. Lorsqu'il propose cette œuvre à Meister pour sa *Correspondance littéraire*, il l'évalue en ces termes connus : «je ne crois pas qu'on ait jamais écrit une plus effrayante satire des couvents»¹. On ne pouvait guère être plus précis sur le sens de l'ouvrage et, apparemment, sur son objet. En ce qui concerne les procédés satiriques, l'intensité suggérée par le qualificatif «effrayante» interdit ou limite à elle seule le caractère humoristique, une dimension importante des *Bijoux indiscrets*². Contrairement à l'œuvre précédente aussi, les procédés satiriques de *La Religieuse* sont tournés entièrement vers une cible alors que *Les Bijoux indiscrets* manifestait, à vrai dire, une richesse qui n'avait d'égal que la dispersion dans les objets et dans les procédés. Quant à déterminer si cette cible est circonscrite au seul couvent, rien n'est moins sûr. Des similitudes demeurent avec *Les Bijoux indiscrets*, sur lesquelles nous passerons rapidement pour éviter les redites; d'autres procédés déjà abordés sont assujettis à des objectifs nouveaux. De ce point de vue, *La Religieuse* devrait compléter une partie du tableau des procédés satiriques privilégiés par Diderot. Ce roman se resserre autour de son message et rétablit les «pôles» de la communication satirique. Le satirique reparaît, avec une double personnalité parfois, assuré de la légitimité et de la justesse de ses récriminations ; le

¹ *Corr.*, XV, p.191, lettre à Meister du 27 septembre 1780. Georges May, dans un ouvrage dont il sera beaucoup question, se méfie d'une lettre écrite vingt ans après la rédaction de *La Religieuse*. C'est ignorer les remaniements et Georges May s'attache sans doute trop à la mystification initiale (*Diderot et «La Religieuse»*. *Étude historique et littéraire*, New Haven / Paris, Yale University Press / P.U.F., 1954, p. 170).

² Toujours dans la lettre à Meister, Diderot pose *La Religieuse* comme antagonique à *Jacques le Fataliste*.

destinataire, implicitement le lecteur, est circonscrit en la personne du marquis de Croismare. Le portrait flatteur prêté à celui-ci stimule autant qu'il impose une attitude semblable chez le lecteur ; le plaidoyer et la dénonciation développent subtilement la dévalorisation d'un système inique sur fond de morale.

Pour ce qui est de la forme générale de l'œuvre, Diderot renoue vaguement avec l'Épître, déjà en faveur dans les satires d'Horace. Comme chez le poète latin, le destinataire se confond rapidement avec le lecteur. Ce n'est cependant pas vers «les satires plaisantes» d'Horace³ qu'il faudra se tourner ici, ni vers la tradition française, mais bien vers Perse et Juvénal. Contrairement à ce qu'affirme Hodgart dans son étude sur la satire, il n'est pas question ici de plaisanterie, dans la généralité du propos en tout cas⁴. La satire répond à une de ses finalités traditionnelles : la morale. Mais ce qui importe plus encore pour la forme, c'est l'intégration de la satire au roman. Diderot n'innove pas totalement : Horace, pour ne citer que lui, avait utilisé la narration dans ses satires (*Sat.*, I, 5 ; II, 6, entre autres) et mobilisait certaines techniques satiriques, plus particulièrement le réalisme. D'autre part, les contacts entre ces deux formes souples que sont le roman et la satire entraînent d'inévitables chevauchements et les rapports entre les deux ne laisseront pas de nous rendre perplexes.

Nous nous intéresserons dans un premier temps à l'objet de la satire. Une interprétation trop restrictive de la critique limite la satire aux seuls couvents alors que le texte suggère des développements plus

³ L'expression est de Diderot (*Plan d'une université, Œuvres*, t. III, p. 449).

⁴ La lecture de Perse, à elle seule, contredit l'assertion de Matthew Hodgart.

importants. Déterminer précisément cet objet aidera à définir le satirique, ses objectifs et, ultérieurement, le modèle qu'il propose au lecteur en accord avec une certaine philosophie. Si l'on ne voit en la satire qu'une critique des cloîtres, on occulte une partie du modèle implicite proposé par Diderot et qui dépasse de loin cette institution religieuse. Dans un second temps, les procédés seront étudiés à partir de deux points de la communication : le message et son émettrice. Le message est ce réquisitoire marqué au coin du réalisme⁵ qui est porteur d'une description des plus sombres de l'univers conventuel. La narratrice, Suzanne Simonin, est la satirique idéale⁶, avec des contradictions néanmoins et qui finit par cacher difficilement son créateur et la morale qui se dégage petit à petit de ses propos.

I - Objet de la satire.

Alors qu'il reprend la genèse de *La Religieuse* et qu'il se fonde sur la mystification décrite dans la *Préface-annexe*, Georges May en déduit que le roman ne peut être une «attaque contre la religion» étant donné le destinataire : M. de Croismare.

Le contraire étonnerait, [poursuit-il]. En mettant les choses au mieux, - ou au pis, - le roman ne pourrait abriter que des accusations voilées, des allusions insidieuses, des dénonciations cachées, à la manière de certains articles de l'Encyclopédie⁷.

Pour démontrer que la religion n'est pas en cause, il s'appuie sur la grande piété de Suzanne, ses prières répétées à Dieu. Nous rétorquerons que cette

⁵ Tel que Diderot et les romanciers du XVIII^e siècle comprenaient le terme, mais aussi au coin du réalisme satirique.

⁶ Nous nous permettons la féminisation du nom «satirique», mieux appropriée en la circonstance.

⁷ Diderot et *La Religieuse*, p. 165.

piété n'est pas en soi la preuve d'une volonté de préserver la religion, mais qu'elle est forcée par les circonstances. Elle est imposée par le désir de crédibilité que l'on souhaite conférer au personnage. Diderot, en prêtant ces paroles à M^{me} d'Épinay, s'est bien expliqué sur le sujet :

Eh quoi ! veut-elle donc qu'une jeune fille de dix-huit ans, élevée par des parents vertueux et chrétiens, timide, malheureuse sur la terre, n'ayant guère d'espérance de voir améliorer son sort que dans une autre vie, soit sans religion et sans foi ? Ce sentiment est si grand, si doux, si touchant en elle ; ses idées de religion sont si saines et si pures ; ce sentiment donne à son caractère une nuance si pathétique⁸!

Cette «pureté» dans les sentiments accentue le pathétique et profite à la narratrice. Georges May produit parmi les exemples de la piété de Suzanne cette invocation avant la prise de voile :

je priai Dieu qu'il m'inspirât ; je priai longtemps, je demeurai le visage collé contre terre. On n'invoque presque jamais la voix du Ciel que quand on ne sait à quoi se résoudre, et il est rare qu'alors elle ne nous conseille pas d'obéir. Ce fut le parti que je pris⁹.

Comment ne pas remarquer cette légère ironie sur l'obéissance? Une personne pieuse ne l'aurait sans doute pas exprimée : Diderot le fit quand il a exposé ce qu'un prêtre pouvait apprendre à un «jeune roi» (allusion à Bossuet). Quel est l'un des principes qu'il lui inculque? «L'abnégation de sa raison, la soumission profonde»¹⁰. Plus important encore : Suzanne justement prie *Dieu*, généralement seule, quelquefois accompagnée de personnes dignes d'être à ses côtés (M^{me} de Moni, Sœur Ste-Ursule). Le choix de Diderot peut s'expliquer ainsi. Suzanne n'a besoin d'aucun

⁸ *Éloge de Richardson, Œuvres*, t. IV, p. 164.

⁹ *La Religieuse*, dans DPV, texte établi par Jean Parrish, notes de Georges May, Paris, Hermann, «fiction III», vol. XI, 1975, p. 111. Comme précédemment, la pagination entre parenthèses renvoie à cette édition DPV de *La Religieuse*. Pour la citation, Georges May, *Diderot et la Religieuse*, p. 166.

¹⁰ *Observations sur le Nakaz, Œuvres*, t. III, 3, p. 510. Cité également ci-dessus, p. 95.

intercesseur, elle se place en dehors d'un système qu'elle a toujours refusé et fait de ses prières une affaire personnelle. Cette foi originelle et les accents qu'en tire Suzanne surprennent l'archidiacre et la partie la plus sensible de l'assemblée venue assister à son interrogatoire. Cet acte nie non seulement les couvents, mais tout le système qui les régit qui devient inutile. Il pose également le rapport entre la vraie foi qui se ressource aux origines - on a comparé fort justement le martyre de Suzanne à la Passion du Christ - et cet ersatz de religion qui a tout déformé, tout perverti. Le personnage de Suzanne rejoint alors ces insulaires idéaux de Ternate priant de temps à autre devant une pyramide ayant pour devise «Adore Dieu, observe les lois, aime ton prochain» : en dehors de cette réunion, le prêtre est muet, le temple est fermé¹¹.

D'autre part, peut-on attaquer une seule institution d'une religion dont les dogmes importent tant et qui se juge infaillible sans saper tout l'édifice¹²? Dans *Jacques le Fataliste*, Diderot dénonce la claustration des hommes sur un ton plus alerte : sans attaquer tout l'édifice religieux, les nombreuses paillardises et une sorte d'hypocrisie généralisée ne portent-elles pas atteinte à la religion dans son ensemble¹³? Dans *La Religieuse*, Diderot place également au second plan des remarques dont les répercussions atteignent toute l'Église. Suzanne a cette réflexion sur la

¹¹ *Addition aux Pensées philosophiques*, *Œuvres*, t. I, p. 48 (avec une inscription différente) ; *Observations sur le Nakaz*, *Œuvres*, t. III, 55, p. 537 ; *Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, t. III, p. 616. L'attitude du personnage évoque aussi les quatre lettres «Sur les Quakers» de Voltaire (*Lettres philosophiques*, dans *Mélanges*, p. 1-14), où la religion est une affaire personnelle.

¹² Robert Mauzi s'interroge aussi sur cette limitation imposée par Georges May : «une œuvre qui, par une fiction pathétique et une argumentation passionnée, porte une double condamnation de l'une des institutions essentielles du christianisme, n'est-elle pas une œuvre antichrétienne? Peut-être M. May se rassure-t-il un peu vite, en constatant que *La Religieuse* n'est pas inscrite à l'Index» («Humour et colère dans *la Religieuse*», *OC*, t. 4, p. XVI).

¹³ Voir à ce sujet Jacques Smietanski, *Le Réalisme dans Jacques le Fataliste*, Paris, Nizet, 1965, p. 94-100.

subjectivité de la religion qui permet à la fois une interprétation et son contraire :

Il me paraissait assez singulier que la même chose vînt de Dieu ou du diable, selon qu'il leur plaisait de l'envisager. Il y a beaucoup de circonstances pareilles dans la religion ; et ceux qui m'ont consolée m'ont souvent dit de mes pensées, les uns que c'était autant d'instigations de Satan, et les autres autant d'inspirations de Dieu. Le même mal vient ou de Dieu qui nous éprouve ou du diable qui nous tente (p. 97).

Tout le potentiel despotique, toute l'intolérance de la religion sont contenus dans ces phrases. Rappelons ce qu'écrivait Diderot à Catherine II à propos des livres sacrés :

C'est l'ouvrage de la sagesse et de la folie, de la vérité et du mensonge, du vice et de la vertu, l'instrument avec lequel on tue le bon et le mauvais roi, on épargne ou l'on massacre une nation. Je ne sais si je composerais un livre sacré, mais j'en donnerais bien la poésie, dont une des premières règles serait d'être obscur et sublime, sage et insensé, inspirant ici la confiance, ailleurs l'effroi ; plein de contradictions¹⁴.

Suzanne connaîtra ce qu'implique d'intolérance et de sévices cette subjectivité de l'interprétation.

Cet exemple n'est pas le seul. Nous reviendrons sur les extensions de la satire à la religion au cours de notre étude, dans le cadre de la dévalorisation des couvents et de leur représentantes, notamment. Dans l'immédiat, nous analyserons le contenu de la lettre envoyée par Suzanne et que nous avons nommé le «message».

¹⁴ *Mélanges pour Catherine II, Œuvres*, t. III, chap. XXII : «Deuxième addition sur la tolérance ou du caractère des opinions religieuses», p. 272-273.

II - Le «message».

A) Le réalisme.

Diderot, alors qu'il s'indigne des massacres perpétrés par Henri de Lorraine à Naples, réaffirme les vertus de l'histoire et de la véracité qu'elle sous-tend pour sa forte incidence sur le lecteur : devant tant de décollations comment ne pas ressentir de «la haine, [du] mépris» pour la cruauté¹⁵ ? Il voit dans les nouvelles orientations du roman ce même réalisme au pouvoir captivant¹⁶. C'est dans cet esprit, avec le même désir de jouer sur les sentiments du lecteur que Diderot cherche le réalisme. Les sentiments à susciter dans *La Religieuse* se partagent entre la compassion pour la narratrice et la répulsion à l'endroit du milieu qui la retient. Si la volonté réaliste de Diderot est clairement affirmée, l'analyse du procédé pose quelques difficultés méthodologiques. Diderot place son ouvrage au confluent de deux genres qui ont les mêmes prétentions au réalisme : la satire et le roman.

Dans le premier cas, le réalisme appartient à la tradition satirique depuis les origines du genre. Des préoccupations quotidiennes de Lucilius¹⁷ à l'image crue d'un Perse ou d'un Juvénal, du voyage à Brindes d'Horace (*Sat.* I, 5) aux *Embarras de Paris* de Boileau (*Sat.* VI), la satire a toujours entretenu des liens plus ou moins serrés avec la réalité, en particulier dans les satires morales. Le réel alimente celles-ci et l'illusion

¹⁵ *Corr.*, III, p. 319-320, lettre à Sophie Volland du 28 septembre 1761.

¹⁶ Les auteurs anglais réalistes du XVIII^e siècle se nomment eux-mêmes «historiens» (voir Ian Watt, «Réalisme et forme romanesque», dans *Littérature et réalité*, p. 22).

¹⁷ Jean Bayet développe son analyse de Lucilius autour du réalisme moral et du réalisme littéraire (*Littérature latine*, p. 100).

de réalité qui y est véhiculée sert à montrer les travers sociaux pour mieux les dénoncer. Ce réalisme satirique ne signifie évidemment pas réalité. Une déformation trop outrée de l'univers de référence, une présence rhétorique trop ostentatoire ou simplement la forme poétique ont souvent trahi la présence de la satire. Dans le cas du roman, *La Religieuse* trouve sa place dans le courant «réaliste»¹⁸. Diderot a fort bien exprimé dans *l'Éloge de Richardson* sa volonté de rompre avec le «roman romanesque» et de suivre les auteurs anglais dont le réalisme constitue l'une des forces¹⁹. Comment démêler l'écheveau du réalisme et départir à chaque genre ce qui lui est dû?

Le parti le plus simple a paru de s'attacher à la finalité immédiate du procédé. Nous considérons que les manifestations réalistes qui tiennent du romanesque ne cherchent qu'à créer une illusion de réalité sans que l'on puisse les lier à une quelconque connotation péjorative. Cette position est celle de Diderot et nous l'examinerons dans les paragraphes à venir. Lorsque l'illusion sert au dénigrement et veut éveiller chez le lecteur l'horreur de l'événement rapporté puis sa condamnation, nous jugeons qu'il s'agit là de réalisme satirique. La démarcation entre les «deux» réalistes n'est, bien sûr, pas absolue. Nous expliquerons à l'aide de deux exemples ce que nous estimons relever du réalisme romanesque et, par le procédé du détail, ce qui appartient au

¹⁸ Nous reprenons le terme employé par Françoise Barguillet (*Le Roman au XVIII^e siècle*, p. 107 et suiv.), Henri Coulet (*Le Roman jusqu'à la Révolution*, p. 302 et suiv.) et Georges May (*Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle. Études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven-Paris, Yale University Press-P.U.F., 1963, p. 106-138), entre autres, sans considérer le mouvement littéraire qui a pris son essor au XIX^e siècle.

¹⁹ Voir l'analyse du réalisme de Defoe, Richardson et Fielding dans l'article de Ian Watt, «Réalisme et forme romanesque», dans *Littérature et réalité*, p. 11-46.

roman et à la satire.

Le réalisme voulu par Diderot, c'est d'abord la représentation d'un lieu et d'une époque, la France de son temps. Il n'est plus question de couvrir d'un masque, aussi translucide soit-il, sa société et de se transporter dans un Congo de fantaisie. «Le monde où nous vivons est le lieu de sa scène ; le fond de son drame est vrai ; ses personnages ont toute la réalité possible ; ses caractères sont pris du milieu de la société ; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées», peut-on ajouter pour appliquer à *La Religieuse* ce que Diderot disait des romans de Richardson²⁰. *La Religieuse* délaisse «l'exotisme pseudo-géographique» et «prétend restituer la vérité de son époque»²¹. Globalement, les procédés utilisés pour la définition du milieu, parce qu'ils n'ont aucune portée satirique, appartiennent au réalisme romanesque et ne peuvent avoir de portée satirique qu'indirectement. Si l'on considère maintenant le traitement du détail, le procédé relève des deux «réalismes».

Diderot parsème «son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer» que l'on se dira : «"Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces choses-là"»²².

²⁰ *Éloge de Richardson, Œuvres*, t. IV, p.156. Les lieux (les rues du Bac et Quincampoix, Arpajon, Corbeil, les cloîtres de Sainte-Marie ou de Longchamp, etc.), les noms «historiques» (Marcel, Thierry, «chancelier de l'Université», M^{me} de Soubise) et les institutions judiciaires et religieuses sont autant d'éléments qui donnent une teinte réaliste. Les critiques se sont beaucoup penchés sur cet aspect historique de *La Religieuse*, oubliant parfois le droit de l'écrivain à romancer. En particulier, tous les critiques relèvent l'«erreur» de Diderot qui écrit *Sainte-Eutrope* au lieu de *Saint-Eutrope*. C'est le choix de Diderot que nous suivons.

²¹ Françoise Barguillet, *Le Roman au XVIII^e siècle*, p. 111.

²² *Les deux Amis de Bourbonne, Œuvres*, t. II, p. 480. Barthes reprendra l'idée dans «L'effet de réel» (dans *Littérature et réalité*, p. 81-89). Il faut avoir été religieuse, peut-on penser, pour glisser, sans y attacher plus d'importance, que les supérieures changent tous les trois ans «à Longchamp ainsi que dans la plupart des maisons religieuses» (p. 116), pour poser comme une évidence le transport du Saint Sacrement avant le Vendredi saint (p. 144) ou pour affirmer que c'est la supérieure qui contrôle la distribution de papier. Diderot invente aussi, bien sûr, avec la condition sociale des deux beaux-frères de Suzanne ou avec le détail de la «natte roulée» pour former un oreiller dans l'*in-pace* (p. 140).

Le détail rejoint alors les quelques noms géographiques ou de personnalités dispersés dans le roman et participe du réalisme romanesque. Ce réalisme se teinte de satire lorsque Diderot réutilise les détails et en fait un instrument de dénonciation. Ceux-ci ne sont pas indépendants, tout comme il n'y a pas de partie dans la nature qui ne soit liée à un tout, pour paraphraser Diderot²³. Dans *l'Éloge de Richardson*, il leur confère le pouvoir particulier de se grouper, de former une force latente que l'auteur utilisera à l'instant propice :

Sachez que c'est à cette multitude de petite choses que tient l'illusion: il y a bien de la difficulté à les imaginer ; il y en a bien encore à les rendre. Le geste est quelquefois aussi sublime que le mot ; et puis ce sont toutes ces vérités de détail qui préparent l'âme aux impressions fortes des grands événements. Lorsque votre impatience aura été suspendue par ces délais momentanés qui lui servaient de digues, avec quelle impétuosité ne se répandra-t-elle pas au moment où il plaira au poète de les rompre²⁴!

Cette puissance rhétorique du détail qui surgit soudainement trouve une application dans la succession des tracasseries que subit Suzanne. Diderot choisit le moment du dialogue avec le grand vicaire pour libérer le flot de détails jusqu'alors noyés dans la narration. Car Suzanne ne dénonce pas les brûlures de la pincette rougie ou les tessons qui lui ont meurtri les pieds, mais les diverses privations dont elle est victime. La cruauté des tortionnaires apparaît alors jusque dans l'absence de ses rideaux ou de sa literie : l'exorcisme est réel, mais pas selon les attentes des religieuses (p.

²³ «L'indépendance absolue d'un seul fait est incompatible avec l'idée de tout» (*Pensées sur l'interprétation de la nature*, 11, *Œuvres*, t. I, p. 564).

²⁴ *Éloge de Richardson*, *Œuvres*, t. IV, p. 159.

176-178, pour ce dialogue)²⁵. Le détail réaliste a acquis son pouvoir satirique.

Diderot a ainsi brossé la toile de fond de son roman. Il doit maintenant faire évoluer des personnages dans ce milieu. Les tensions entre les nouvelles exigences du personnage romanesque réaliste et les exigences du personnage satirique sont perceptibles dans la composition. Ces tensions résultent de l'individualité requise par le nouveau personnage réaliste et des généralités que supposent le personnage satirique. Dans *l'Éloge de Richardson*, Diderot exprime son admiration pour celui qui a su, en dépit de la multitude des personnages mis en scène, conserver les singularités de chacun²⁶. Diderot a fort bien compris cette révolution dans le roman et sa portée sur l'illusion réaliste. Ian Watt exprime clairement cette évolution :

L'intrigue devait se jouer entre individus particuliers, dans des circonstances particulières, contrairement à ce qui se passait d'habitude autrefois, où des types généraux d'humanité se détachaient sur un fond déterminé d'avance par une convention littéraire appropriée. Ce changement dans la littérature correspondait au rejet des universaux et à l'importance accordée aux particuliers, qui caractérisent le réalisme philosophique²⁷.

Dans *La Religieuse*, les personnages possèdent des traits de l'un et l'autre mode de composition. La volonté de Diderot de conserver à ses personnages des caractéristiques universelles répond à un impératif

²⁵ Le détail a une autre fonction pour Diderot. Il gomme les invraisemblances : «séduisez-moi par les détails, écrit-il ; que le charme de la forme me dérobe toujours l'invraisemblance du fond» (*Les deux Amis de Bourbonne, Œuvres*, t. II, p. 480). Des invraisemblances, *La Religieuse* en recèle et les lecteurs attentifs les ont soulignées. Du point de vue satirique, le détail peut faire oublier les exagérations inhérentes à ce mode de représentation.

²⁶ *Éloge de Richardson, Œuvres*, t. IV, p. 162.

²⁷ «Réalisme et forme romanesque», p. 20.

satirique²⁸. Il oppose Suzanne à trois supérieures qui, en dépit d'une individualité marquée, sont encore des personnages typés. Nous reconnaissons sans peine en M^{me} de Moni la mystique, en Ste-Christine la sadique et en M^{me} *** la «dénaturée»²⁹. Pour ce qui est de la narratrice, l'innocence est son type : nous reviendrons néanmoins sur son statut pour y apporter quelques nuances³⁰. Le nouveau réalisme romanesque impose une confrontation d'individus singuliers ; quant à la nature satirique, elle n'admet l'individualité que pour la personne connue que l'on veut attaquer : le plus souvent un type général dont on ne grossit que certains traits. Diderot réussit à associer ces éléments contradictoires et le personnage satirique acquiert une profondeur que l'on ne retrouvait pas dans *Les Bijoux indiscrets*.

Diderot a maintenant un cadre et des personnages «réalistes». Il lui faut bâtir l'intrigue. Dans l'étude des *Bijoux indiscrets*, nous avons abordé les lieux communs de la littérature satirique que reproduisait Diderot pour couvrir son œuvre d'un «manteau» conforme à la tradition. Dans *La Religieuse*, Diderot a recours au cliché, romanesque cette fois, dans la mesure où celui-ci peut servir son dessein. Sa fonction est en apparence double : romanesque et satirique. Cependant, Diderot ne reprend pas tous

²⁸ Tout autant qu'à une tradition classique du personnage romanesque : «Tel est le classicisme de Marivaux et de ses confrères romanciers : ils persistent à chercher l'homme sous la livrée du laquais ou l'habit à la française du talon-rouge, sous la simarre de la religieuse ou la blouse du paysan, comme Racine et Molière l'avait cherché sous la cuirasse romaine ou le pourpoint, sous la tunique grecque ou l'habit à la turque» (Georges May, *Le Dilemme du roman*, p. 185).

²⁹ Remarquons le choix des astérisques qui obéit aussi au réalisme en taisant, soi-disant, le nom d'une personne réelle.

³⁰ Diderot hésite sur le nom à donner à son personnage. Son premier mouvement est de suivre Richardson et de donner à son héroïne un prénom romanesque judicieusement adapté à l'intrigue : Anne *Angélique*, pour un ange (voir les variantes p. 100). Puis, il choisit un prénom et un nom banals et donc totalement réalistes selon les nouvelles conceptions du temps (pour les noms réalistes et l'émergence de l'individualité, voir Ian Watt, art. cit., dans *Littérature et réalité*, p. 25).

les lieux communs du roman. Il écarte par exemple la rupture de vœux pour des raisons amoureuses³¹ ; il accepte l'évasion de son personnage, mais il l'entoure d'obscurité et il en fait une scène pénible où Suzanne échappe de peu au viol (p. 281). À l'inverse, Diderot retient et met en lumière tout ce qui peut servir sa satire et c'est ce que nous allons montrer en rattachant *La Religieuse* à deux exemples romanesques. Mais il faut avant tout expliquer les liens entre cliché et réalisme.

Nous nous appuyerons pour cela sur l'exemple de la description des couvents. Si les couvents donnent l'impression de réalité, c'est parce qu'ils reposent en grande partie sur le cliché. Avec quelques termes fondamentaux, Diderot suggère plus qu'il ne dit et cela lui suffit pour entrer dans l'«imagerie» collective. Après avoir nommé des cloîtres réels (Sainte-Marie, Longchamp, Saint[e]-Eutrope), il lui suffit de parler de «cellule», «jardin», «corridor», «porte du chœur», pour que tout soit dit. Le lecteur reconstruit la chambre de la religieuse avec tout le dépouillement habituel³² ; nous ne sommes pas surpris par la présence de ce jardin que l'on suppose commun à tous les cloîtres ; l'on «voit» les arcades des corridors de l'architecture monacale. Une des rares descriptions, celle de l'*in-pace*, montre bien le lien à établir entre le cliché et le réalisme. Diderot décrit le cachot en ces termes :

Cependant l'on ouvrit avec de grosses clefs la porte d'un petit lieu souterrain, obscur où l'on me jeta sur une natte que l'humidité avait

31 «[On] ne dira pas du moins, comme la plupart des autres, que je sois entraînée hors de mon état par une passion déréglée» (p. 146) ; «ce n'était ici une démarche [pour rompre les vœux] ni d'intérêt, ni de passion» (p. 151) ; «Quoi! ce n'est pas une passion ou secrète ou désapprouvée de vos parents qui vous a donné de l'aversion pour le couvent?» (p. 234).

32 Diderot l'y aide en limitant les descriptions à un rideau, un matelas, des vaisseaux et des objets de prière (p. 181). La rhétorique du plaidoyer connaît depuis longtemps ces «deux espèces de persuasion, dont la première est une croyance que l'on s'est donnée sans qu'on sache réellement, tandis que la seconde est un savoir» (Platon, *Gorgias ou de la rhétorique*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 386).

à demi pourrie. Là, je trouvais un morceau de pain noir et une cruchée d'eau avec quelques vaisseaux nécessaires et grossiers. La natte roulée par un bout formait un oreiller ; il y avait sur un bloc de pierre une tête de mort avec un crucifix de bois» (p. 140).

Le cliché conforte le lecteur dans ses croyances et Diderot peut utiliser les préjugés pour fonder sa satire³³.

La Religieuse s'inscrit dans la tradition romanesque des «vœux forcés». Cette tradition s'appuie sur une réalité sociale et historique confirmée et cette image de l'enfermement sans vocation est tellement bien ancrée dans les esprits du temps que Diderot peut se permettre de bâtir une partie de son réalisme sur ce présupposé. Jacques Rustin souligne ce thème itératif de la littérature romanesque des Lumières et en confirme l'historicité :

la tyrannie toujours effective des parents se manifeste, on le sait, de façon particulièrement évidente et choquante dans la généralisation du mariage par contrainte et surtout dans la multiplication des «vœux forcés», qui sont l'une des plaies du siècle les plus couramment dénoncées. [Jacques Rustin cite Brunet de Brou] Dans les années qui vont suivre [1720] l'on ne compte plus bientôt, dans les romans, les allusions à cette tare de la société de l'Ancien Régime, plus révélatrice assurément que les dehors de la fête galante, même si l'on doit faire une place importante aux procédés et aux clichés³⁴.

Pour se cantonner à des exemples célèbres, comparons la claustration de Suzanne Simonin à celle de M^{lle} de Bernay dans *Les Illustres Françaises* de Robert Challe³⁵. La séquence de l'enfermement, du retour à la maison

³³ Philippe Hamon remarque également que le statut du présupposé est lié «aux problèmes - fondamentaux pour le texte «réaliste» - de la lisibilité et de l'embranchement sur des situations concrètes» («Un discours contraint», dans *Littérature et réalité*, p. 173).

³⁴ *Le Vice à la mode*, p. 66.

³⁵ «Histoire de Monsieur de Terny et de Mademoiselle de Bernay», éd. de F. Deloffre, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1973, t. I, p. 128-171. Nous rétablissons l'orthographe du nom de l'auteur que cette édition écrivait «Chasles».

paternelle et du second enfermement a inspiré cette comparaison ; l'antériorité de quelques décennies et la célébrité de l'œuvre fournissent d'autres raisons³⁶. Clémence de Bernay est sacrifiée à la fortune familiale. Les religieuses utilisent le même procédé pour entraîner l'adhésion des nouvelles venues : elles noircissent le portrait de la société afin d'inspirer le dégoût du monde et vantent la paix intérieure du couvent³⁷. Comme Suzanne, Clémence est sujette à la tyrannie de son père et à la froideur de sa mère, en somme à l'absence d'amour parental³⁸. Le même dilemme, la même impasse s'offrent aux deux jeunes femmes : la prison conventuelle ou celle d'un ménage où le mari peut être brutal³⁹. Devant la cruauté du monde, le couvent s'avère le moindre des maux et toutes les deux «décident» de s'enfermer. On trouve chez Clémence le même respect pour son père, expression de droiture et de moralité, ce qui accentue la polarité des caractères⁴⁰. Toutes les deux parlent de *liberté* malgré l'aspect correctionnel de la maison paternelle et les vexations qu'elles y subissent, et ce, en comparaison du couvent. Enfin, les deux héroïnes subissent la même pression de la part des parents, des supérieures et des sœurs pour qu'elles prononcent leurs vœux ; dans les deux cas, la pression exercée à leur endroit s'explique par l'attrait de dons substantiels à l'ordre⁴¹.

Des ressemblances avec d'autres romans peuvent être trouvées. Si

³⁶ L'exemple de Challe est pris indépendamment de Diderot dont nous savons qu'il n'appréciait pas sa *Continuation de l'Histoire de l'admirable Don Quichotte (La Promenade du sceptique, Œuvres, t. I, p. 102)*.

³⁷ *Les Illustres Françaises*, p. 131.

³⁸ *Ibid.*, p. 132.

³⁹ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁰ «Elle ne sortit jamais du respect qu'une fille doit à son père [sic]», *ibid.*, p. 147.

⁴¹ Cette attitude, qui apparaît dans *La Religieuse* comme faisant force de loi, n'est pas générale. Marguerite Delamarre, un des modèles de Diderot, a été refusée par la supérieure du Val-de-Grâce pour contrainte évidente et manque de vocation (dans G. May, *Diderot et la Religieuse*, p. 53).

l'on compare *La Religieuse* de Diderot avec *La Vie de Marianne* de Marivaux, les mêmes procédés sont employés pour amoindrir la validité des vœux. M^{lle} de Tervire converse avec une religieuse qui lui découvre les affres de l'état dans lequel elle souhaite si ardemment s'engager. La cérémonie des vœux de cette religieuse se compare à celle de Suzanne :

À l'âge où j'étais, on n'a pas le courage de résister à tout le monde ; je crus tout ce qu'on me disait, tant par docilité que par persuasion ; le jour de la cérémonie de mes vœux arriva, je me laissai entraîner, je fis ce qu'on me disait : j'étais dans une émotion qui avait arrêté toutes mes pensées ; les autres décidèrent de mon sort, et je ne fus moi-même qu'une spectatrice stupide de l'engagement éternel que je pris⁴².

Dans *La Vie de Marianne*, on trouve le même abandon de la part de la mère embarrassée de son enfant, ou encore les mêmes douceurs de la part de la supérieure artificieuse et de l'entourage voulant celer la réalité de l'état monastique ; M^{lle} de Tervire enfin a ce même dilemme : le cloître ou un mari repoussant (le vieux baron de Sercour en l'occurrence).

Il ne s'agit pas d'établir un lien direct d'imitation ou d'inspiration entre *La Religieuse* et ces deux œuvres, mais bien de souligner une unité de procédés romanesques imposés par le thème des vœux forcés. En quoi la reprise de ces éléments contribue-t-elle à la satire? Elle y contribue en tissant une toile de fond, une trame d'actes soigneusement choisis par Diderot et généralement admis par le lecteur du temps. L'iniquité de la claustration, l'attitude parentale, les raisons économiques de la famille ou

⁴² *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de ****, Paris, Éd. Garnier Frères, 1963, p. 459. À titre de comparaison, voici ce qu'on lit dans *La Religieuse* : «Je n'entendis rien de ce qu'on disait autour de moi, j'étais presque réduite à l'état d'automate, je ne m'aperçus de rien. [...] On me disait ce qu'il fallait faire ; on était souvent obligé de le répéter, car je n'entendais pas de la première fois, et je le faisais ; ce n'est pas que je pensasse à autre chose, c'est que j'étais absorbée, j'avais la tête lasse comme quand on s'est excédé de réflexion» (p. 123).

de la congrégation, tous ces faits préexistent au roman et sont généralement admis sans jugement par le lecteur. Cette appartenance au romanesque n'interdit pas à Diderot de disposer des éléments selon sa perception et selon les buts qu'il s'est fixés. L'hébétude de la religieuse de Marivaux n'est que la constatation d'un état à un moment donné qui ne remet pas en question l'engagement pris et finalement accepté ; dans le cas de Suzanne Simonin, cette amnésie s'explique presque médicalement, donc «objectivement», et elle accentue encore la sympathie du lecteur qui acquiesce à la nullité des vœux et à la démarche juridique entreprise. Le choix de l'amnésie montre également la volonté de Diderot de tenir son personnage éloigné de toute compromission avec l'objet satirisé. Il doit composer, pour les besoins de l'intrigue, avec ces éléments romanesques. Mais il minimise la responsabilité de Suzanne tout en accentuant le poids des contraintes extérieures.

Enfin, autre forme d'agissements des personnages, les dialogues favorisent aussi l'émergence du réalisme et donnent plus de vigueur à la satire. Le tiers du roman repose sur le dialogue sans considérer que tout l'ouvrage, une lettre-mémoire, est rédigé par une narratrice en «conversation», en quelque sorte, avec un destinataire⁴³. John Allen, sans que son argumentation soit développée, voit également dans les dialogues l'une des clés de «l'illusion de réalité» présente dans le roman. «Une technique par laquelle Diderot crée une atmosphère réaliste, écrit-il, est l'utilisation privilégiée du style parlé»⁴⁴. Cette idée demanderait à être

⁴³ Suzanne imagine même les questions que pourrait lui poser son interlocuteur et y répond (p. 273).

⁴⁴ «Le réalisme dans *La Religieuse*», dans *Historical and literary perspectives : essays and studies in honor of Albert Douglas Menut*, Laurence, Coronado Press, 1973, p. 100.

approfondie et c'est encore vers Diderot que nous nous tournons pour nous éclairer sur le sujet.

Il faut retourner à l'*Éloge de Richardson* pour trouver un lien entre le dialogue et le réalisme. «Ce qui confond d'étonnement, écrit Diderot, c'est que chacun [des personnages de Richardson] a ses idées, ses expressions, son ton»⁴⁵. L'archidiacre Hébert est donné pour un caractère droit, mais autoritaire et froid ; sa partie dialoguée répond à ces exigences. Le caractère de la supérieure de Moni la dispose à la contemplation extatique ; sa foi est réelle et profonde, et le ton et la teneur de ses discours s'accordent avec le personnage. La supérieure de Sainte-Eutrope est décousue tant dans le physique que dans le propos, sauf lorsque le désir la mène.

Le dialogue possède une autre vertu selon Diderot. Une relation privilégiée s'établit entre le conteur et son auditeur, une relation de confiance⁴⁶. La seule présence des narrateurs témoins authentifie les faits rapportés. Le jugement est temporairement suspendu, le mensonge n'est pas «admissible» au premier abord. Les dialogues contribuent ainsi de deux manières au réalisme : ils confrontent des caractères avec des discours qui leur sont propres et qui brisent l'unité stylistique du récit ; ils ont un effet de crédibilité sur le lecteur dont le premier mouvement est de

⁴⁵ *Éloge de Richardson, Œuvres*, t. IV, p. 162.

⁴⁶ Nous citons *in extenso* ce passage, malgré sa longueur : «Ah! mon amie, quelle différence entre lire l'histoire et entendre l'homme! Les choses intéressent bien autrement. D'où vient cet intérêt? Est-ce du rôle de celui qui raconte, ou du rôle de celui qui écoute? Serait-ce que nous serions flattés de la préférence du sort qui nous adresse à celui à qui tant de choses extraordinaires sont arrivées, et de l'avantage que nous aurons sur les autres par le degré de certitude que nous acquérons, et par celui que nous serons en droit d'exiger lorsque nous redirons à notre tour ce que nous aurons entendu? On est bien fier, quand on raconte, de pouvoir ajouter : Celui à qui cela est arrivé, je l'ai vu ; c'est de lui-même que je tiens la chose. Il n'y a qu'un cran au-dessus de celui-là ; ce serait de pouvoir dire : J'ai vu la chose arriver, et j'y étais» (*Corr.*, III, p. 229, lettre à Sophie Volland [du 2 au 6 ou 8 novembre] 1760).

croire l'interlocuteur, ce que l'on pourrait appeler la condition de sincérité de la communication, pour reprendre dans un sens légèrement différent l'expression de John Searle. Il y a en effet une sorte de promesse de la part du narrateur de dire la vérité. Cependant, l'échange entre Suzanne et M. de Croismare tourne au monologue écrit et la narratrice doit renouveler de temps à autre ce pacte de sincérité⁴⁷. Quant au «style parlé» avancé par John Allen sans réelle démonstration, il serait en effet d'un poids considérable en faveur du réalisme si l'on pouvait le définir. Il semble plutôt que Suzanne ait conscience qu'elle écrit et l'écriture à la première personne, avec les élans que cela suppose, ne doit pas s'interpréter comme du «style parlé». La spontanéité des dialogues nous paraît fortement atténuée par les degrés narratifs et nous voyons plus d'«éloquence» dans les entretiens rapportés par Suzanne que dans la plupart des autres dialogues de Diderot⁴⁸.

Nous ne pouvons ainsi dénier à Diderot la volonté de réalisme dans ses dialogues. La satire découle directement de ce réalisme. Diderot veut faire croire à la multiplicité de ses personnages ou, ce qui revient au même, il veut faire oublier que tous ces dialogues sont rapportés par un seul personnage. Le procédé satirique se rapproche de celui du *Neveu de Rameau* où l'on oublie que Moi converse avec ... Moi. Une fois les personnages différenciés, Diderot leur prête des propos critiques. Ce n'est

⁴⁷ «Je vous entends, Monsieur le marquis et la plupart de ceux qui liront ces mémoires [un appel au lecteur], "des horreurs si multipliées, si variées, si continues! Une suite d'atrocités si recherchées dans des âmes religieuses! Cela n'est pas vraisemblable, diront-ils, dites-vous" ; j'en conviens ; mais cela est vrai» (p. 178). Suzanne reconnaît l'étrangeté de certains faits avec sous-entendu, le vrai et le vraisemblable (p. 165).

⁴⁸ Jean Parrish voit même dans certaines interventions de Suzanne de la «préciosité» (*La Religieuse*, édition critique, SVEC, vol. XXII, 1963, p. 39).

pas Suzanne qui affirme le pouvoir destructeur du couvent sous la férule d'une mauvaise supérieure, c'est l'irréprochable M^{me} de Moni (p. 160). Si l'on examine les paroles hypocrites de la supérieure de Sainte-Marie ou celles de la supérieure sadique de Longchamp, il n'y pas un seul mot qui ne fasse leur propre satire. Cette autocritique, involontaire cependant, est le même procédé utilisé pour Jean-François Rameau qui s'avoue fripon. Et que penser de la force satirique de cette exclamation de l'archidiacre qui termine sa rencontre avec Suzanne : «Cela est horrible. Des chrétiennes! des religieuses! des créatures humaines! Cela est horrible» (p. 181). C'est dans la délégation de la satire à autrui que réside la force du dialogue ; si, de surcroît, le réalisme nous fait croire en plusieurs personnages et en plusieurs sources critiques, la satire gagne en force.

En résumé, Diderot déploie tous les moyens dont il dispose pour donner au lecteur l'illusion de vérité. Le cadre est familier ; les acteurs agissent et conversent sous ses yeux. Parce que Diderot fait reposer l'essentiel de l'histoire de Suzanne sur des lieux communs romanesques ou sur des présupposés, le lecteur est conforté dans un savoir qu'il tient pour sûr. À partir de ces cadres généraux, Diderot émaille son récit de détails, multiplie les sévices contre Suzanne sans que la fiction soit entachée d'in vraisemblance⁴⁹. Quel est l'objectif de ce réalisme? Dévaloriser l'univers représenté.

⁴⁹ Selon Jacques Proust, les vexations à l'endroit des opposantes à la Bulle (les jansénistes) étaient avérées et connues, ce qui aide à admettre les sévices subits par Suzanne («Nouvelles recherches sur *La Religieuse*», dans *DS*, VI, p. 202-207).

B) la dévalorisation.

Il ne suffisait pas que le personnage principal fût angélique, encore fallait-il que son entourage fût le plus vil possible. Diderot applique à *La Religieuse* la méthode décrite dans la *Réfutation d'Helvétius* : «Je ne connais qu'un seul et unique moyen de renverser un culte, c'est d'en rendre les ministres méprisables par leurs vices»⁵⁰. Et ce mépris, Diderot ne néglige aucun moyen pour le susciter.

a) Les contrastes.

La dévalorisation résulte, en premier lieu, de l'antithèse. Elle se développe dans la syntaxe par les diverses coordinations : «la joie se déployait sur le visage de mon amie, et sur celui de la supérieure et de ses compagnes je ne sais quoi de chagrin» (p. 198). Diderot renforce l'opposition en confrontant des caractères, des actes et des paroles antinomiques. Lorsque Suzanne, si apte à faire une bonne religieuse, se compare à la supérieure sadique, le contraste est total et se double d'une inversion ironique du caractère de Sainte-Christine qui assure son «salut» au couvent :

Vous aimez la vie monastique et je la hais ; vous avez reçu de Dieu les grâces de votre état et elles me manquent toutes ; vous seriez perdue dans le monde, et vous assurez ici votre salut, je me perdrais ici, et j'espère me sauver dans le monde (p. 153)⁵¹.

Au moment d'être enfermée dans *l'in-pace*, alors que la violence excessive des religieuses s'exerce contre elle, Suzanne oppose l'amour et supplie

⁵⁰ *Œuvres*, t. I, p. 787. Commentaire à propos du chapitre 15, page 58. Cette manière de procéder montre bien que la satire du particulier dans la religion concerne le général, la religion elle-même.

⁵¹ Une même forme d'ironie, par inversion, est décelable dans les paroles de Suzanne à sa mère : «je lui demandai pardon de tous les torts que j'avais» (p. 108).

qu'on lui permette de «baiser encore une fois» le portrait de son ancienne supérieure (p. 140). Contraste extrême enfin, dans la scène pathétique de la mort de sœur Ste-Ursule, dont la pointe brutale est confiée à la supérieure sadique : elle «la regarda froidement et dit : Elle est morte!» (p. 201) - l'exclamation étant certainement de la narratrice.

b) Le thème de l'argent.

Certains thèmes sont généralement mal perçus, l'argent tout particulièrement⁵². Il est le moteur de bien des comportements réprouvés. Il motive d'abord l'enfermement de Suzanne⁵³. Il incite à empêcher une rupture des vœux⁵⁴. Il pousse deux filles «légitimes» à des actes révoltants au chevet d'une mère agonisante et motive l'acharnement à ôter tout héritage à Suzanne⁵⁵. L'argent explique enfin l'hypocrisie des congrégations dont le recrutement ne peut se faire sur la base de la vocation et de la foi puisque ce sont des notions étrangères à la plupart des supérieures. Toute l'ingéniosité déployée pour dissimuler les réalités du couvent aux novices trouve cette explication :

il ne faut pas croire qu'elles s'amuse du rôle hypocrite qu'elles jouent et des sottises qu'elles sont forcées de vous répéter ; cela

⁵² L'argent corrompateur est un thème ancien que l'on trouve chez Perse (Sat., VI), Martial (en quête de sportules), Juvénal et que Diderot a déjà repris dans sa *Satire contre le luxe à la manière de Perse*.

⁵³ «Les temps sont malheureux ; votre famille a souffert des pertes ; les affaires de vos sœurs sont dérangées ; [...] on s'est épuisé pour elles en les mariant ; on se ruine pour les soutenir. Il est impossible qu'on vous fasse un certain sort ; vous avez pris l'habit ; on s'est constitué en dépenses [...]» (p. 95) ; «c'est là que l'ambition et le luxe se sacrifient une portion des familles pour faire à celle qui reste un sort plus avantageux» (p. 186).

⁵⁴ «Ma mère craignait apparemment que je ne revinsse un jour sur le partage des biens, que je ne redemandasse ma légitime» (p.103) ; on «a pris toutes les précautions imaginables [...] de réduire à rien votre légitime» (p. 105-106) ; les sœurs Simonin s'opposent à la sortie de Suzanne pour ne rien devoir partager.

⁵⁵ «Elles ont sous les yeux d'une mère qui se meurt des querelles d'intérêt qui m'affligent». L'indigence a éteint dans ces «deux créatures» le «sentiment de la nature» (p. 127) ; «Ah! Mademoiselle, l'intérêt ! l'intérêt! [...] soyez sûre qu'on vous disputera jusqu'à une obole la petite portion que vous aurez à partager avec elles» (p. 106).

devient à la fin si usé et si maussade pour elles, mais elles s'y déterminent, et cela pour un millier d'écus qu'il en revient à leur maison (p. 92).

La Religieuse présente un autre exemple de «l'avarice des cloîtres» (p. 185-186) quand une mise en scène sert à extorquer l'argent d'une mère «tendre et sensible». La proposition (p. 248-249) et la récupération (p. 261) de la dot laissée à Longchamp au profit du cloître de Sainte-Eutrope témoignent encore des intérêts pécuniaires des religieuses.

Aux yeux de Diderot, l'argent était fortement lié à la religion et à sa vénalité, jamais assez stigmatisée. Il a alors imaginé de «rendre les ministres méprisables par leurs vices et par leur indigence.» Réduits à l'aumône, les religieux révéleraient avec plus de force ce qu'ils arrivent à dissimuler.

Quel est donc, écrit-il, le moment qu'il faudrait hâter? Celui où les habitués de Saint-Roch diront à nos neveux : «Qui veut une messe? Qui en veut une pour un sol, pour deux sols, pour un liard?», et qu'on lira au-dessus des confessionnaux comme à la porte des barbiers : «Céans l'on absout de toutes sortes de crimes à juste prix»⁵⁶.

Le thème de l'argent a ainsi son importance et dépasse le cadre du couvent.

c) Les scènes pathétiques.

Un procédé central de dévalorisation de la vie religieuse reste la multiplication des sévices et des tortures. Diderot veut d'abord émouvoir. «Il y aura là dedans des choses vraies, de pathétiques» écrivait-il à M^{me} d'Épinay à propos de son roman⁵⁷. Cet aveu donne toute la mesure de l'art

⁵⁶ *Réfutation d'Helvétius, Œuvres*, t. I, p. 787. Commentaire sur le chapitre 15, page 58.

⁵⁷ *Corr.*, vol. III, p. 221, nov. 1760.

attribué à Suzanne Simonin de toucher jusqu'aux «âmes de bronze». Cette même habileté est refusée à M. Manouri : son mémoire «fit peu de sensation» pour ce qu'il« avait trop d'esprit» et «pas assez de pathétique» (p. 181). Ces tableaux pathétiques, Suzanne les rappelle succinctement lorsqu'elle raconte ses malheurs à M^{me} *** : le cachot, la scène de l'exorcisme et l'amende honorable (p. 232)⁵⁸. À cela s'ajoute le tableau de Suzanne, dans le carrosse, aux pieds d'une mère intraitable à qui le sang de sa fille fait symboliquement horreur. À ces tableaux qui augmentent la sympathie du lecteur pour Suzanne, s'opposent les diverses marques de méchanceté : Suzanne est blessée, humiliée, foulée aux pieds, affamée, annihilée par la mort symbolique de l'amende honorable et par sa mise en bière. Suzanne est prisonnière d'un monde brutal.

d) L'univers claustal.

Diderot peint un couvent souvent sombre, noirci à dessein, et il ne concède rien de positif à l'objet satirisé⁵⁹. L'attaque vise le principe du cloître en lui-même ; on ne peut lui trouver d'aspects positifs. La principale contradiction des couvents n'est pas des moindres : ces institutions contreviennent aux principes fondamentaux de la religion. Le manquement à ces principes si nécessaires à la constitution des cloîtres se fait indirectement, par l'exemple, ou directement, par le discours de Suzanne. Les vœux de chasteté, de pauvreté, clairement énoncés lors de la cérémonie de Sainte-Marie, ne sont pas respectés (p. 100). La peinture du

⁵⁸ Ces moments forts participent à une conception esthétique de Diderot sur l'instant pathétique. Voir sur le moment idéal de la représentation le *Salon de 1767*, *Œuvres*, t. IV, p. 562, entre autres.

⁵⁹ Les notes de l'édition dont nous nous servons soulignent l'obscurité des scènes principales du roman.

couvent par l'avocat Manouri montre les déviations de l'institution qui bafouent sans cesse les préceptes humains les plus élémentaires. Ces aberrations font remarquer à Suzanne, avec ironie, qu'«il y a partout, même dans les maisons religieuses, quelques âmes compatissantes que rien n'endurcit» (p. 167). Mais plus loin, elle revient sur cette concession : «Il n'y a que dans les couvents où l'humanité puisse s'éteindre à ce point» (p. 232). Le cloître devient le lieu paradoxal où l'on ne peut plus se confesser, où l'on ne peut plus prier : «[croirez]-vous bien qu'on m'ôta mon bréviaire et qu'on me défendit de prier Dieu?» s'étonne Suzanne (p. 165)⁶⁰. La contravention aux préceptes chrétiens trouve enfin sa sanction suprême avec la damnation «car il est sûr, Monsieur, que sur cent religieuses qui meurent avant cinquante ans, il y en a cent tout juste de damnées» (p. 92).

De cet univers, nulle ne sort épargnée. La menace pèse qui peut métamorphoser la tourterelle en oiseau de proie sous la fêrule d'une supérieure perverse, comme l'affirme M^{me} de Moni.

Entre toutes ces créatures que vous voyez autour de moi, si dociles, si innocentes, si douces ; hé bien, mon enfant, il n'y en a presque pas une, non presque pas une dont je ne pusse faire une bête féroce, étrange métamorphose pour laquelle la disposition est encore plus grande, qu'on est entrée plus jeune dans une cellule et que l'on connaît moins la vie sociale. (p. 160)

Cette transformation possible s'explique. Le cloître recèle une population stupide ou maintenue dans la stupidité et par là trop encline à la

⁶⁰ Également : «On venait de m'interdire l'église» (p. 189).

superstition⁶¹. Dans ces conditions, les religieuses développent une complexion psychologique très fragile ; elles sont instables, sujettes aux états d'âme les plus extrêmes, comme le montre l'exemple clinique de l'article «Âme» de l'*Encyclopédie*⁶². Il arrive que la religieuse joigne la perversion à la superstition. C'est le cas de la seconde supérieure de Longchamp, «tête étroite et brouillée de superstitions», abandonnée à ses penchants sadiques et lubriques⁶³. Cette supérieure ne bénéficie d'aucune excuse là où même le cynique Jean-François Rameau voyait dans la dureté des religieux une souffrance intime que l'on transmettait⁶⁴. Ici et là, des figures isolées croisent Suzanne, souvent des folles (p. 92, 164, 195 et M^{me} ** *). Ultime barbarie, des religieux ne reculent pas devant l'exécution des plus récalcitrants d'entre eux.

J'avais bien entendu dire que cela se pratiquait quelquefois dans les couvents de certains religieux, qu'ils jugeaient, qu'il condamnaient [à mort] et qu'ils suppliciaient ;

et Suzanne, rouée, d'ajouter :

je ne croyais pas qu'on eût jamais exercé cette inhumaine juridiction dans aucun couvent de femmes ; mais il y avait tant de choses que je n'avais pas devinées et qui s'y passaient! (p. 169)

Encore, cette exécution soulagerait-elle nombre de malheureuses qui n'ont pas le courage de faire cesser ce martyre. Le sentiment de la mort, les nombreuses expressions verbales et symboliques qui y sont liées, ajoutent

⁶¹ «Il y a dans les communautés des têtes faibles, c'est même le grand nombre ; celles-là croyaient ce qu'on leur disait, n'osaient passer devant ma porte, me voyaient dans leur imagination troublée avec une figure hideuse, faisaient le signe de la croix à ma rencontre et s'enfuyaient en criant : Satan! éloignez-vous de moi» (p. 163).

⁶² *Œuvres*, t. I, p. 248-249.

⁶³ Elle passe ses nuits avec un jeune ecclésiastique (p. 131).

⁶⁴ «Pourquoi, voyons-nous si fréquemment les dévots si durs, si fâcheux, si insociables ? C'est qu'ils se sont imposés une tâche qui n'est pas naturelle. Ils souffrent, et quand on souffre, on fait souffrir les autres» (*Le Neveu de Rameau*, *Œuvres*, t. II, p. 651).

à la satire du couvent⁶⁵. Dans un de ces moments forts, qui montrent toute la détresse de ces séquestrées, Suzanne réclame cette mort des mains des parents eux-mêmes :

Tuez plutôt votre fille que de l'emprisonner dans un cloître malgré elle, oui, tuez-la. Combien j'ai désiré de fois d'avoir été étouffée par ma mère en naissant! elle eût été moins cruelle (p. 165)⁶⁶.

Certes, d'autres personnages plus positifs sont présentés ; mais ils sont exceptionnels et Suzanne émet des doutes sur la pérennité de ces qualités, comme dans le cas de ces deux assistants de l'archidiacre.

Je ne sais qui ils sont, mais Dieu veuille leur conserver ce caractère tendre et miséricordieux qui est si rare dans leur état, et qui convient si fort aux dépositaires de la faiblesse de l'homme et aux intercesseurs de la miséricorde de Dieu (p. 204).

Sœur Ste-Ursule, l'*alter ego* de Suzanne, illustre par sa mort le sort qui attend l'héroïne. La mère de Moni elle-même n'est pas exempte de reproches (p. 117-118) et elle avoue elle-même qu'au contact de Suzanne elle se trouve «ordinaire et bornée» (p. 119). Qu'une jeune fille, dans la situation idéale d'une vocation sincère et profonde veuille se faire religieuse, la promiscuité et la haine de ses congénères ne tarderont pas à la rendre folle et à la tuer dans la fleur de l'âge, comme Ste-Ursule (p. 184-185)⁶⁷. La satire, qui n'épargne ni la bonne ni la mauvaise religieuse, est

⁶⁵ «Je suis une malheureuse [...] qu'on veut enterrer ici toute vive» (p. 87) ; «je venais de signer mon arrêt de mort» (p.112) ; les nombreuses occurrences du sacrifice et la «momerie» de la mise en bière (p. 159 ; remarquons que Diderot a déjà associé religion et momerie [art. «Momerie», *Enc., OC*, t. 15, p. 339]). La «profession *monastique* est une mort civile, qui produit à certains égards les mêmes effets que la mort naturelle» (*Enc.*, t. X, art. «Monastique», p. 639-640).

⁶⁶ C'est le même cri que l'Indienne de l'Orénoque face à une vie d'esclave : «Plût à Dieu [...] qu'au moment où ma mère me mit au monde, elle eût eu assez d'amour et de compassion pour épargner à son enfant tout ce que j'ai enduré et tout ce que j'endurerai jusqu'à la fin de mes jours! Si ma mère m'eût étouffée en naissant, je serais morte, mais je n'aurais pas senti la mort et j'aurais échappé à la plus malheureuse des conditions"» (*Sur les femmes, Œuvres*, t. I, p. 954).

⁶⁷ Cet exemple se trouve sous une forme similaire dans l'histoire de Richard et du père Hudson (*Jacques le Fataliste, Œuvres*, t. II, p. 842 et suiv.).

résumée dans cette phrase : «la bonne religieuse est celle qui apporte dans le cloître quelque grande faute à expier» (p. 160). Nulle place n'est laissée à la perfection que cet état cherche. Mais l'exemple le plus évident de cette concentration satirique sur le couvent, à l'appui de tous ces exemples négatifs, reste la supérieure de Sainte-Eutrope.

Georges May remarque la manière originale avec laquelle Diderot aborde le saphisme de la supérieure de Sainte-Eutrope⁶⁸. Par contre, on ne suit pas ce critique lorsqu'il parle de «la monstrueuse créature de Saint-Eutrope [sic]»⁶⁹. Cette religieuse n'est certainement pas un monstre : elle obéit à sa nature qui est d'une sensibilité et d'une sensualité rares. Au contraire, en laissant libre cours à sa nature, cette femme échappe peut-être à la monstruosité :

C'est le comble de la folie que de se proposer la ruine des passions. Le beau projet que celui d'un dévot qui se tourmente comme un forcené pour ne rien désirer, ne rien aimer, ne rien sentir, et qui finirait par devenir un vrai monstre, s'il réussissait⁷⁰!

La supérieure de Sainte-Eutrope sent, continue de sentir malgré les pressions du milieu, malgré les mortifications. La monstruosité n'est pas dans cette femme, mais bien dans le système qui lui a interdit d'exprimer sa nature et qui la contraint à divertir celle-ci. Le décousu du personnage trouve une réponse dans cette inadéquation entre la fonction religieuse et la nature. Punit-elle Sœur Ste-Augustine au nom de la règle, elle s'en

⁶⁸ *Diderot et La Religieuse*, chapitre VI : «Influences littéraires : héroïnes lesbiennes et héroïnes cloîtrées», p. 115-141.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 146. Même en considérant ce que Diderot entendait par monstre, ce n'est pas le point de vue de Diderot qui est défendu dans ce passage.

⁷⁰ *Pensées philosophiques, Œuvres*, t. I, pensée 5, p. 20. «[M ***] luttait contre elle-même, mais en vain, et [il] arriverait de deux choses l'une, ou [elle] reviendrait incessamment à ses premiers penchants, ou [elle] perdrait la tête» (p. 269). On le voit, Diderot rend plus pathétique le sort de celle qui réalise son «projet».

repent immédiatement et sa nature reprend le dessus (p. 209). Le détail même a son importance : l'habit qu'elle porte la dérange (p. 208). Et comment ne pas interpréter le fameux tableau qu'elle agence avec goût, semble-t-il, comme une autre preuve de sa sensibilité⁷¹? Dom Morel ne s'est pas mépris sur les origines des troubles de M^{me} ***, sur les tourments de cette nature contrariée, et indique où doit porter l'accusation :

[M^{me} ***] n'était pas faite pour son état, et voilà ce qui en arrive tôt ou tard. Quand on s'oppose au penchant général de la nature, cette contrainte la détourne à des affections dérégées qui sont d'autant plus violentes qu'elles sont moins fondées ; c'est une espèce de folie (p. 271).

Dans ce contexte, Suzanne, comme le note justement Henri Coulet, devient soudainement inexistante, «passive et sott»⁷². Elle entre en fait dans la neutralité, ne trouvant aucune condamnation ou critique sérieuse à formuler ; les paroles sur la femme «indigne, libertine, mauvaise religieuse, femme pernicieuse, âme corrompue» sont du confesseur (p. 254) et l'exclamation : «quelle abominable femme» est tardive et suit le célèbre «je suis damnée» de la supérieure (p. 274). M^{me} *** est cet exemple pathétique que cherche Diderot pour clore sa satire, cette «sœur de Phèdre» tourmentée par son amour jusqu'à la folie et la mort, écrit Jacques Rustin en rappelant des critiques de la fin du XVIII^e siècle :

Le personnage de Madame de Saint-Eutrope [sic], poursuit-il, a en effet brisé tous les poncifs du roman libertin : loin d'être une

⁷¹ «Vous qui vous connaissez en peinture, je vous assure, Mr le marquis que c'était un assez agréable tableau à voir. Imaginez un atelier de dix à douze personnes dont la plus jeune pouvait avoir quinze ans et la plus âgée n'en avait pas vingt-trois [Portraits de la supérieure et de quelques sœurs]. La supérieure les parcourait des yeux ; elle reprochait à l'une son application, à l'autre son oisiveté, à celle-ci son indifférence, à celle-là sa tristesse ; elle raccommodait à l'une son ajustement de tête : Ce voile est trop avancé ... Ce linge prend trop du visage... On ne vous voit pas assez les joues ... Voilà des plis qui font mal ...» (p. 244-245)

⁷² *Le Roman jusqu'à la révolution*, p. 502.

hypocrite démasquée et punie, elle meurt longuement de n'avoir jamais pu supporter le masque *qu'on lui imposait* [nous soulignons] et Suzanne n'est plus qu'un rôle secondaire ou un révélateur⁷³.

Cette contrainte vient encore du couvent.

III - Le satirique.

Dans l'économie du roman, Suzanne Simonin, narratrice et personnage central, se pose comme acmé : apposée aux autres figures, elle les rabaisse nécessairement par la seule comparaison. Elle dénonce les tares, montre les faiblesses et les monstruosité des individus ou du milieu.

Pour Diderot, la vertu du satirique est essentielle. Quand Voltaire attaquait tel ou tel individu, aussi fondé que pût être le propos, il n'en demeurait pas moins que l'intention du satirique était équivoque et prêtait le flanc à une juste riposte⁷⁴. Dans *La Religieuse*, le satirique se présente sous ses plus beaux atours, tant physiquement que moralement. Diderot avait été saisi par Clarisse et Suzanne est toute dans l'analyse qu'il fait du personnage de Richardson :

j'ai seulement été frappé, comme tous les lecteurs ordinaires, du génie qu'il y a à avoir imaginer une jeune fille remplie de sagesse et de prudence, qui ne fait pas une seule démarche qui ne soit fausse, sans qu'on puisse l'accuser, parce qu'elle a des parents inhumains et un homme abominable pour amant⁷⁵.

Diderot n'innove pas totalement en choisissant ce type de personnage

⁷³ *Le Vice à la mode*, p. 177-178.

⁷⁴ Voir «Diderot et la satire», ci-dessus, p. 15.

⁷⁵ *Éloge de Richardson*, *Ceuvres*, t. IV, p. 163.

central. Si l'on en croit Matthew Hodgart, le procédé est habituel. Les satiriques ont pris l'habitude d'inventer «une *personna* dont l'âge et la condition sociale ne sont pas ceux de l'auteur»⁷⁶.

A) Portrait de Suzanne : la satirique idéale.⁷⁷

Si l'on se fie à son autoportrait ou aux observations des autres personnages, Suzanne est jeune (elle n'a que dix-neuf ans à la fin du roman, p. 228) et avenante, d'une beauté romanesque pourrait-on dire. L'autoportrait n'excède pas en effet le laconique : « j'ai la figure intéressante» (p. 174). S'agit-il de sa bouche ? la supérieure de Sainte-Eutrope - dont l'objectivité est contestable, comme le souligne Suzanne - «trouvait que j'avais l'haleine pure, les dents blanches et les lèvres fraîches et vermeilles» ; son front? il est «blanc, uni et d'une forme charmante» ; ses yeux sont «brillants» et ses joues, «vermeilles et douces»; ses mains sont «petites et potelées», sa gorge, «d'une fermeté de pierre et d'une forme admirable». Les regards posés sur ses bras («impossible de les avoir mieux tournés et plus ronds») ou sur son cou («aucune des sœurs ne l'avait mieux fait et d'une beauté plus exquise et plus rare») soulignent encore le caractère conventionnel d'une beauté que l'on retrouve dans beaucoup de romans. Suzanne accorde qu'il «y avait bien quelque chose de vrai dans ces louanges» (p. 222-223)⁷⁸. Suzanne est belle. En plus, on insiste sur sa voix si mélodieuse : elle a «un son de voix qui touche,» on y sent

⁷⁶ *La Satire*, p. 123.

⁷⁷ Nous utilisons une nouvelle fois le féminin contre l'usage.

⁷⁸ La supérieure de Sainte-Eutrope renouvellera ses louanges d'une façon plus «pervers» en énumérant les parties du corps ayant pu subir des sévices (p. 232).

que son «expression est celle de la vérité» (p. 174)⁷⁹.

Le caractère s'harmonise en tout point au physique et fait de Suzanne un ensemble apparemment cohérent. Suzanne se dit naïve⁸⁰, franche (p. 82), animée d'une grande piété⁸¹ et d'un «caractère très doux» (p. 287) qui la porte plus à la tolérance et au pardon qu'à la loi du talion⁸². Ces dispositions naturelles la font évidemment vertueuse (p. 146), avec entêtement même⁸³. Ce caractère semble-t-il trop honnête? Suzanne s'empresse de regretter de s'être peinte sous d'aussi belles couleurs et s'avoue un défaut, inhérent à son sexe néanmoins : «Je suis une femme, peut-être un peu coquette, que sais-je? mais c'est naturellement et sans artifice» (p. 288). Tout ce qu'elle pourrait se reconnaître de défauts ne ferait que confirmer sa franchise et accroître le poids de ses critiques⁸⁴. En résumé, Suzanne est en droit d'affirmer dès les premières lignes : «Certainement je valais mieux que mes sœurs par les agréments de l'esprit et de la figure, le caractère et les talents» (p. 82-83).

Nantir Suzanne de telles qualités ne suffisait pas. Diderot a pris soin de préserver son personnage qui devient immuable dans son physique autant que dans son caractère. Les diverses exactions commises à son égard n'altèrent aucunement sa beauté ; sa naïveté, comme on l'a vu, est

⁷⁹ Autres références à sa voix : «j'étais musicienne et [...] j'avais de la voix» (p. 114) ; «elle a la plus belle voix du monde (en effet je ne l'ai pas laide, cependant plus de justesse, de douceur et de flexibilité que de force et d'étendue)» (p. 216).

⁸⁰ Cette naïveté sera analysée avec l'ironie ; Diderot entendait par «naïveté», outre la simplicité, «l'innocence, la vérité» de l'enfance (*Pensées détachées sur la peinture*, Œuvres, t. IV, p. 1051).

⁸¹ «Personne n'aurait aimé Dieu comme moi» (p. 147) ; «j'ai même de la piété» (p. 287).

⁸² «Je serais au désespoir qu'elles imaginassent que je me venge» (p. 249).

⁸³ Elle a le «cœur inflexible» (p. 191).

⁸⁴ C'est de cette manière que Diderot interprète les *Confessions* de Rousseau où celui-ci se peint de «couleurs odieuses» pour mieux déchirer les «honnêtes gens» (*Essai sur les règnes*, Œuvres, t. I, p. 1029-1031).

constante⁸⁵. Les événements ne modifient ainsi ni son apparence, ni les données fondamentales de bonté, de piété, de désintéressement de son caractère, contre toute vraisemblance dans un roman où le réalisme prime. Aussi le personnage prend-il une dimension symbolique. Suzanne est la Vertu, avec toutes les qualités qu'y attache un moraliste. Car enfin, «qu'est-ce que la vertu ?» s'interroge Diderot. «C'est, sous quelque face qu'on la considère, un sacrifice de soi-même»⁸⁶. Le sacrifice de sa vie revient à plusieurs reprises dans le récit de Suzanne : pour accommoder ses sœurs (p. 95), pour satisfaire sa mère (p. 112), et trouve une résolution ultime dans l'acceptation de la mort (p. 132). C'est en effet la conduite subséquente au sacrifice «en idée» : le «sacrifice que l'on fait de soi-même en idée est une disposition préconçue à s'immoler en réalité»⁸⁷. Suzanne en restera à la pensée suicidaire ; à ce chapitre, sœur Ste-Ursule représente également la vertu dont le sacrifice a sauvé Suzanne. La vertu de Suzanne s'étend également à la sexualité : elle se refuse à M^{me} ***, bien qu'elle soit «née caressante» et aime «à être caressée» (p. 259), et n'est l'amante de personne, surtout pas du jeune bénédictin qui l'aide à s'évader (p. 281). Pour en terminer avec le caractère de Suzanne, remarquons les liens entre ce personnage et la philosophie de la nature telle que Robert Mauzi la conçoit chez Diderot. L'héroïne se bat pour que sa nature, qui s'est clairement exprimée, ne soit pas contrainte. Comme l'écrit Robert Mauzi,

⁸⁵ Rappelons que lorsque la supérieure loue sa beauté, Suzanne a marché sur des tessons, les bras marqués jusqu'au sang par les cordes, été privée de nourriture, s'est brûlé les mains avec une pincette rougie, frappé la tête contre le mur de son cachot jusqu'au sang, a le corps généralement meurtri ; pour sa naïveté, Suzanne a, au moment de la rédaction, dénoncé en confession les turpitudes de la supérieure sadique, été accusée de lesbianisme, espionné la confession de M^{me} ***.

⁸⁶ *Éloge de Richardson, Œuvres*, t. IV, p.156.

⁸⁷ *Ibid.*

«la complicité, l'identité même qui s'établit entre la nature et la vertu finit par escamoter les passions»⁸⁸. Suzanne est en effet la seule qui maîtrise ses passions. Hors des remous théologiques de son temps, elle n'est ni moliniste, ni janséniste (p. 129, p. 130) mais chrétienne (p. 129, 171, 176), elle se tient loin des extrêmes, notamment de l'hypocrite supérieure de Ste-Marie et de la mystique M^{me} de Moni.

Mais à y regarder de plus près, ce personnage n'est pas aussi lisse que l'on pourrait le supposer : il manque même d'homogénéité. Henri Coulet remarque judicieusement que Suzanne a de la pénétration avant Arpajon, que sa détermination et sa résistance face au despotisme sont inébranlables, même si cette résistance paraît alors quelque peu émoussée après son procès perdu⁸⁹. Puis Suzanne devient littéralement monolithique, naïve jusqu'à l'invraisemblable et ne sert plus que de faire-valoir à la passion «coupable» de la supérieure. Dans la perspective de cette étude, cette «disparition» de la narratrice, cette «suspension temporaire du jugement» comme pourrait l'écrire Henri Morier, s'explique en partie par le refus de confronter la supérieure saphique à l'idéal que représente Suzanne Simonin. Elle ne sert plus ici que d'obstacle à la passion de M^{me} *** et incidemment de catalyseur : elle accroît l'agitation de la supérieure sans être elle-même modifiée. Cette contradiction entre des vues profondes et l'aveuglement s'accompagne d'une subjectivité dans le discours que nous qualifions de discordante.

⁸⁸ *L'Idée du bonheur ...*, p. 440.

⁸⁹ *Le Roman jusqu'à la révolution*, p. 502.

B) Subjectivité⁹⁰.

La présence de la narratrice se manifeste d'abord à travers ses apostrophes qui contrastent avec la douceur supposée du personnage. L'invective est discrète, mais réelle. Le portrait des sœurs de Suzanne est esquissé habilement : «O combien j'ai pleuré de fois de n'être pas née laide, bête, sotté, orgueilleuse, en un mot avec tous les travers [de mes] sœurs» (p. 83)⁹¹. Les religieuses sont des «têtes folles» (p. 148), tout comme la supérieure de Sainte-Eutrope (p. 213). Sainte-Christine est une «méchante supérieure» en plus d'être «hypocrite» (p. 155). Telle sœur est «indigne» (p. 195). En somme, ses anciennes congénères étaient «folles, stupides ou furieuses» (p. 92) et Suzanne n'éprouve que du mépris pour le «tissu de puérilités» qui constituent «la journée d'une recluse» (p. 192).

La subjectivité se manifeste aussi dans l'argumentation. La rhétorique dans *La Religieuse* ne se fondera pas sur la logique de la raison, même si celle-ci n'est pas totalement exclue. Diderot a conscience qu'en matière religieuse l'argumentation en bonne et due forme est peu efficace pour lutter contre l'irrationnel. «Les philosophes ont beau s'occuper à démontrer l'absurdité du christianisme», avait-il commenté en marge d'Helvétius, on ne sait «comment un préjugé s'établit et moins encore comment il cesse»⁹². Et Diderot de préférer de nouveau, comme il le préconisait quelque trente années auparavant, l'argument *ad hominem*: il

⁹⁰ Aristote, dans sa *Rhétorique*, annonce bien ce que sera la démarche générale de Diderot : «L'attaque personnelle, l'appel à la pitié, l'excitation à la colère et autres passions analogues de l'âme ont en vue non l'affaire elle-même, mais le juge.» Et pour ce qui est du portrait de Suzanne : «C'est le caractère moral (de l'orateur) qui amène la persuasion, quand le discours est tourné de telle façon que l'orateur inspire la confiance» (Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 77 et p. 83).

⁹¹ Suzanne répétera une formulation semblable : «j'ai demandé à Dieu l'heureuse imbécillité d'esprit de mes compagnes» (p. 192).

⁹² *Réfutation d'Helvétius*, Œuvres, t. I, p. 786-787 ; commentaire du chapitre 15, page 58.

s'attaque à des cas d'espèces, à des individus «dignes» représentants de l'ensemble de la religion. C'est ce qu'il réalise à travers sa description négative des cloîtres. C'est ce qu'il fait encore avec les sophismes et les argumentations «fautives».

Un premier élément de cette argumentation sophistique se trouve dans l'acceptation d'une hypothèse comme un fait avéré. La narratrice interprète les faits et gestes des religieuses et nous présente ses explications comme autant de certitudes. Suzanne peut même extrapoler à partir d'un seul indice toute une machination. Un exemple suffira à illustrer la démarche de Diderot. Les vexations et sévices ont débuté et Suzanne pense au suicide (scène du puits, p. 132). Partant d'une supposition et d'une interprétation personnelle soulignées par le subjonctif («je ne doute point que mes visites fréquentes vers ce puits n'aient été remarquées», p. 133) qui supposent que les religieuses veulent sa mort, la narratrice conclut en donnant pour vrai le projet attribué à ses ennemies : «je ne vivais que parce qu'elles souhaitaient ma mort» (p. 134). Objectivement, seule la porte qui reste ouverte aux heures où elle devrait être fermée est un fait. Cette interprétation pourrait tout aussi bien révéler chez Suzanne un complexe de persécution.

Diderot use également de la généralisation hâtive. Il est d'autant plus porté à avoir recours à ce sophisme qu'il souhaite faire de Suzanne l'exemple de nombre de ses congénères⁹³. On déploie pour elle⁹⁴ des trésors

⁹³ Techniquement, Diderot procède par induction totalisante. L'exemplarité de Suzanne est exprimée dans le roman : «il a plut à la Providence dont les voies nous sont inconnues de rassembler sur une seule infortunée, toute la masse de cruautés, réparties dans ses impénétrables décrets, sur la multitude infinie de malheureuses qui l'avait précédée dans un cloître et qui devait lui succéder» (p. 179).

⁹⁴ Et pour d'autres novices d'ailleurs si l'on pense à *La Vie de Marianne*.

de douceur et de ménagements pour l'amener à prendre le voile ; la narratrice généralise alors abusivement : «O Monsieur, combien ces supérieures de couvent sont artificieuses! vous n'en avez point idée» (p. 87). Partant de son cas, la narratrice pose comme axiome ce qui demanderait à être démontré. L'inhumanité des cloîtres, par exemple, devient une règle⁹⁵ ; ou bien encore, Suzanne infère à partir du cas d'une «discrétion» (la gestion des couvents) des caractéristiques applicables à toutes les discrétions : «la discrétion des maisons religieuses est toujours bien décrépite et bien vieille» (p. 248). Si l'on accuse Suzanne de perversion sexuelle, sa réaction englobe toutes les cloîtrées : «Il faut qu'avec toute leur retenue extérieure, la modestie de leurs regards, la chasteté de leur expression, ces femmes aient le cœur bien corrompu» (p. 164). Suzanne s'autorise des généralités, des aphorismes, sur un monde qu'elle ne connaît qu'imparfaitement : «l'acharnement à tourmenter et à perdre se lasse dans le monde, il ne se lasse point dans les cloîtres» (p.134).

Dernier exemple : la fausse exhaustivité⁹⁶. Diderot dresse une liste des différents types de religieuses que l'on peut trouver. Un même principe de réduction inspire cet inventaire, avec plus de subtilité que dans ses œuvres de jeunesse, mais avec le même esprit. Dès 1747 en effet, Diderot classait les religieuses sur le mode allégorique de la volière :

D'espace en espace, on rencontre de grandes volières où sont renfermés des oiseaux tous femelles. Ici, sont des perruches dévotes, nasillonnant des discours affectueux, ou chantant un jargon qu'elles n'entendent pas ; là, de jeunes tourterelles soupirent et déplorent la perte de leur liberté ; ailleurs, voltigent et s'étourdissent par leur

⁹⁵ Exemple déjà cité : il n'y a «que dans les couvents où l'humanité puisse s'éteindre à ce point » (p. 232).

⁹⁶ On pourrait allonger la liste des sophismes, par exemple ceux fondés sur l'absence de lien causal («Ce prêtre était entré tard dans l'état religieux, il avait de l'humanité», p. 103).

caquet des linottes⁹⁷.

Dans *La Religieuse*, on pourrait faire entrer les sœurs dans cette classification ornithologique. La mère Sainte-Christine est la perruche la plus acariâtre qui puisse être ; Suzanne et Ste-Ursule sont les tourterelles victimes de la masse, tantôt oiseaux de proie sous la férule de la perruche, tantôt linottes comme lors de l'entrée au noviciat (p. 89-90) ou à l'arrivée à Sainte-Eutrope (p. 213 pour le «caquet») : chacune peut trouver sa place. La fausse exhaustivité s'applique au sort qui attend tout d'abord la femme (il ne peut y avoir de destin intermédiaire : un mari souvent mauvais ou la religion), puis la religieuse dont la damnation est assurée (p. 92). Que Dom Morel en vienne à décrire l'attitude des nonnes et leurs échappatoires, il utilise le même principe de fausse exhaustivité : les sœurs tombent dans le mysticisme le plus outré, la fureur, l'imbécillité ou se consomment de langueur (p. 271-272). Et toujours, sur ce monde de furies et d'égarées, se pose le regard distant de Suzanne, qui ne peut s'empêcher de railler les absurdités qu'elle observe.

C) L'ironie.

L'ironie n'est pas absente du roman, contrairement à ce que le laisserait prévoir le caractère de la narratrice. Ces marques d'un esprit critique contredisent une nouvelle fois l'image que Diderot tente de projeter de Suzanne. Elle a cette qualité essentielle à l'ironie : la distance. Cet éloignement s'exprime diversement au cours du roman : lors de la

⁹⁷ *La Promenade du sceptique*, § 32 de «L'allée des épines», *Œuvres*, t. I, p. 90. Ce rapprochement nous est suggéré par ce passage : «on en [du chœur] sortit avec la vitesse et le babil d'une troupe d'oiseaux qui s'échapperaient d'une volière» (p. 219).

cérémonie précédant le noviciat⁹⁸, lorsqu'on lui dresse la liste des clichés pour expliquer la folie d'une religieuse⁹⁹, pendant les envolées mystiques de M^{me} de Moni¹⁰⁰, Suzanne observe les événements de l'extérieur¹⁰¹. Or, l'ironie naît de cette distance. Pour preuve, son attitude face au discours du vicaire :

Le bon vicaire qui me soupçonnait d'une résignation que je n'avais point, me fit un long sermon où il n'y avait pas un mot qui ne fût à contresens ; c'était quelque chose de bien ridicule que tout ce qu'il me disait de mon bonheur, de la grâce, de mon courage, de mon zèle, de ma ferveur et de tous les beaux sentiments qu'il me supposait (p. 99-100).

L'ironie émane de plusieurs sources ; mais c'est finalement la narratrice qui porte tout le poids du procédé puisque c'est sous sa plume que l'ironie est produite. Elle joue subtilement dans le registre de l'esprit, comme dans cette manipulation synecdochique et syllepse du terme d'«habit»¹⁰² : «je ne sais pourquoi vous avez tant de répugnance pour cet habit, il vous fait à merveille et vous êtes charmante ; sœur Suzanne est une très belle religieuse» (p. 90). Cette remarque de la supérieure est évidemment hypocrite, ce qui est une autre forme d'ironie par inversion de la pensée de son auteur. Le discours plus souvent raille, comme le montre la leçon de maintien «à la Marcel» (p. 90). Suzanne raille encore, avec l'atténuation plaisante de la litote, quand elle observe la manière

⁹⁸ «On me menait et j'allais, on m'interrogeait et l'on répondait pour moi» (p. 89).

⁹⁹ «Cela ne prit point auprès de moi» (p. 93).

¹⁰⁰ «Je crus que j'allais partager son transport» (p. 119).

¹⁰¹ «Je restai seule au milieu du troupeau auquel on venait de m'associer» (p. 89) et, nouvellement arrivée à Sainte-Eutrope, elle se tient à l'écart, fait quelques accords au clavecin, tandis que les religieuses médisent des absentes (p. 215) ; M^{me} *** bouleverse le couvent et ses habitantes : «je négligeais leur humeur et leurs reproches» (p. 263).

¹⁰² Synecdoque parce que la superficialité de la supérieure lui fait prendre le vêtement pour l'état et syllepse, dans le sens de figure par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré.

dont les exercices de piété sont suivis à Sainte-Eutrope : l'«office fut dépêché en un clin d'œil. Le chœur n'était pas, à ce qu'il me parut, l'endroit de la maison où l'on se plaisait le plus» (p. 219). Ce dernier exemple montre qu'une forme d'humour n'est pas totalement exclue ; les ménagements et les prévenances pour préserver la «vocation» de la novice Suzanne constituent un autre exemple d'humour :

Si j'avais éternué deux fois de suite, j'étais dispensée de l'office, du travail, de la prière ; je me couchais de meilleure heure, je me levais plus tard ; la règle cessait pour moi (p. 91).

Mais l'ironie est avant tout amère. Si, dans un premier temps, on a «fait lire [à Suzanne] le nombreux fatras de ce que les religieux ont débité de leur état qu'ils connaissent bien et qu'ils détestent, contre le monde qu'ils aiment, qu'ils déchirent et qu'ils ne connaissent pas» (p. 91), pour l'entrée à Longchamp, on fut plus latitudinaire : après son premier éclat,

on ne parla ni de Dieu, ni de vocation, ni des dangers du monde, ni de la douceur de la vie religieuse, et qu'on ne hasarda pas un mot des pieuses fadaises dont on remplit ces premiers moments (p. 114-115).

Quand Suzanne plie devant la contrainte et l'ostracisme, c'est que Dieu a parlé à son cœur (p. 97). Suit, sur le mode ironique toujours, la théorie des lieux communs de la pensée religieuse que l'on dispense alors pour féliciter la novice de son retour dans le giron de l'Église.

L'ironie enfin prend une teinte équivoque, quoi qu'en dise Georges May, quand vient le moment de suggérer l'homosexualité de M^{me} ***¹⁰³. Sous le couvert du procédé éprouvé de la naïveté, une connivence

¹⁰³ «L'attitude de Diderot lorsqu'il décrit cet épisode [Sainte-Eutrope] est entièrement sérieuse. Il n'y a pas un sourire, pas un sous-entendu indécent» (*Diderot et la Religieuse*, p. 124).

s'établit avec le lecteur depuis longtemps averti sur les mœurs de la supérieure¹⁰⁴. Après quelques caresses, pendant la séance de clavecin, qui mettent la supérieure dans tous ses états, le transfert de la jouissance vers la musique ne manque pas de sel :

En vérité, cette folle-là était d'une sensibilité incroyable et avait le goût le plus vif pour la musique ; je n'ai jamais connu personne sur qui elle eût produit des effets si singuliers (p. 223-224).

Plus loin, Ste-Ursule frappe à la porte après que la supérieure a pénétré par subterfuge dans le lit de Suzanne, M^{me} *** va dans la chambre de la jalouse:

Cette affaire fut difficile à accommoder apparemment, car elle y passa presque toute la nuit. Que je la plaignais! elle était en chemise, toute nue et transie de colère et de froid (p. 242).

Et Suzanne d'observer que les deux amantes firent la grasse matinée, «ce qui lui fit grand plaisir» car cela signifiait que Ste-Ursule «avait apparemment obtenu un pardon» (p. 243). Cette forme d'ironie est qualifiée d'immanente par Henri Morier : Suzanne «ne s'apercevrait pas [qu'elle] fait un trait d'ironie» en formulant ces remarques sur la supérieure¹⁰⁵. Cela révélerait ici la présence de Diderot ou bien ne faut-il pas voir en Suzanne la figure angélique qu'elle prétend être.

Il n'existe pas d'ironie, écrit encore Henri Morier, sans un esprit qui la conçoive : elle suppose toujours, quelque part, une conscience qui rapproche des situations, qui s'étonne de leur divergence et qui s'en raille¹⁰⁶.

La duplicité de Suzanne est possible, mais nous pensons qu'elle n'est pas

¹⁰⁴ Dès le premier portrait de M^{***}, quand elle caresse, après l'avoir punie, le corps nu de Sœur Ste-Augustine, il ne peut y avoir d'équivoque. On ne peut suivre Georges May qui affirme que le secret de la supérieure est révélé «petit à petit» (*Diderot et la Religieuse*, p. 211-212).

¹⁰⁵ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 595.

¹⁰⁶ *Ibid.*

voulue par Diderot¹⁰⁷. C'est l'auteur qui se montre ici.

Globalement, toute la conduite du roman circonscrit le lecteur dans un cadre bien défini en dehors duquel plus rien n'existe. Dans le monde clos du couvent Diderot mène ses expériences et impose la perception qu'il en a. Qu'on y entre par vocation ou sous la contrainte familiale, le système monastique pervertit par essence tout ce qu'il touche, parce qu'il nie les lois fondamentales de la nature humaine. C'est ce que nous étudierons à travers la présence de Diderot.

D) Présence de Diderot.

Ces variations posent avec plus d'acuité le problème de la vraisemblance du personnage, du personnage romanesque s'entend, mais indiquent également combien Suzanne se pose en médiatrice d'un satirique qui se cache derrière elle. La présence de Diderot est en effet discrète mais réelle ; elle se manifeste par d'autres «manières» satiriques, en particulier par la présence d'une morale et d'une philosophie. Lionel Duisit, pour définir la dévaluation satirique, souligne «l'instabilité fondamentale de ce mode sur le plan rhétorique». La supériorité du satirique est, toujours selon lui, «médiatisée par un ensemble de vues normatives sur ce qui devrait être ou pourrait être cette réalité»¹⁰⁸. Dans un même mouvement, le procédé satirique rabaisse d'un côté et privilégie implicitement ou explicitement un modèle à atteindre. Ce mouvement est jugé instable car l'implicite peut échapper à la lecture et l'explicite

¹⁰⁷ «Si je passais de sa présence [le père] à celle de ma mère, il me semblait que j'étais une autre» (p. 113).

¹⁰⁸ *Satire, parodie, calembour ...*, p. 63.

lasser¹⁰⁹. Or, Diderot ne peut éviter ce double mouvement puisque son souhait est de satiriser. Mais la nature du personnage de Suzanne l'embarrasse car elle constitue un obstacle à la totale franchise : c'est dans cette alliance du romanesque et du satirique que l'on sent l'opposition de forces contraires. Comme Diderot ne peut apparaître entièrement en Suzanne, il doit user d'autres moyens qui le dévoilent plus encore. Avant de montrer cette présence, il convient de s'interroger d'abord sur les raisons d'être de Suzanne puisque c'est le personnage lui-même, trop candide, qui le pousse à se montrer.

Alors qu'il poursuit ses réflexions sur le conteur, Diderot développe une analyse qui explique le transfert d'une partie de la satire à un personnage :

Encore ne sçais-je s'il ne vaut pas mieux quelquefois appuyer son récit de l'autorité immédiate d'un personnage important, que de son propre témoignage ; et si un homme n'est pas plus croyable quand il dit : Je tiens la chose du maréchal de Turenne, ou du maréchal de Saxe, que s'il disoit : Je l'ai vue¹¹⁰.

Suzanne cumule ici toutes les fonctions : Diderot en fait ce personnage important (grâce à ses vertus) témoin privilégié des événements qu'elle narre, tout comme Turenne pouvait le mieux narrer la bataille de Sinzheim. En outre, si Diderot avait décrié lui-même les couvents et la religion dans un pamphlet en règle, quelle aurait été la portée de son attaque? En confiant la satire à un personnage dont le statut moral est irréprochable et dont l'athéisme ne puisse gêner le propos, Diderot décuple

¹⁰⁹ C'est le cas de Georges May qui trouve le plaidoyer de Manouri, par exemple, déplacé parce qu'il ralentit trop le rythme du roman (*Diderot et la Religieuse*, p. 182). C'est en fait l'exposition de la leçon à tirer de la satire.

¹¹⁰ *Corr.*, III, p. 229-230, lettre à Sophie Volland [du 2 au 6 ou 8 novembre] 1760.

la puissance de sa satire¹¹¹. Par contre, ce personnage trop pur, trop jeune et limité à ses seuls moyens ne peut, sans miner sa crédibilité, attaquer ouvertement ou porter le débat sur un terrain plus théorique. Diderot est tiraillé entre la singularité d'un personnage romanesque pathétique et le désir du satirique de présenter ses arguments moraux et philosophiques sur la question. Aussi Diderot a-t-il essayé, discrètement et indirectement, de dépasser son personnage. Quelques indices signalent cette extension d'abord dans le personnage de Suzanne, puis dans les autres personnages.

Suzanne possède, en premier lieu, des connaissances générales qui ne peuvent être les siennes. Passons sur les sophismes, sur les généralisations hâtives qui lui donnent artificiellement une connaissance de tous les couvents. Suzanne est capable d'aphorismes, de pensées d'une portée générale comme pourrait le faire un moraliste : cela est admissible si l'on considère la pénétration de la Suzanne de la première partie¹¹². Mais que Suzanne prenne à son compte cette envolée philosophique, où perce une pointe contre Rousseau, en des termes aussi précis, voilà qui n'est guère vraisemblable :

Voilà l'effet de la retraite. L'homme est né pour la société. Séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son cœur, des pensées extravagantes germeront dans son esprit comme les ronces dans une terre sauvage. Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce; dans un cloître où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encore : on sort d'une forêt, on ne sort plus d'un cloître ; on est libre dans la forêt, on est esclave dans le cloître. Il faut

¹¹¹ C'est le principe directeur du dialogue entre Lui et Moi dans *Le Neveu de Rameau*.

¹¹² «Quand on s'ôte la vie, peut-être cherche-t-on à désespérer les autres, et la garde-t-on quand on croit les satisfaire» (p. 133) ; «L'acharnement à tourmenter et à perdre se lasse dans le monde, il ne se lasse point dans les cloîtres» (p. 134) ; Ursule : «On la [la vertu] loue mais on ne fait rien pour elle» (p. 146) ; à propos de l'archidiacre : «il était du nombre de ceux qui sont malheureusement nés pour pratiquer la vertu sans en éprouver la douceur, ils font le bien par esprit d'ordre, comme ils raisonnent» (p. 174).

peut-être plus de force d'âme encore pour résister à la solitude qu'à la misère ; la misère avilit, la retraite déprave. Vaut-il mieux vivre dans l'abjection que dans la folie? C'est ce que je n'oserais décider, mais il faut éviter l'une et l'autre (p. 225).

Pour les autres personnages, des discours qu'auraient pu tenir les tenants du «parti» des philosophes sont rapportés. Que ce soient l'avocat Manouri et le confesseur Dom Morel qui les émettent chacun de leur côté, cette communauté de vues ou ce large prosélytisme ont de quoi surprendre et paraissent suspects. Le plaidoyer de l'avocat est à ce titre un bel exemple de cette passation de parole de Suzanne à Diderot, ce dernier pouvant enfin mener le combat de front, par une suite logique de questions de rhétorique impliquant syllogismes et enthymèmes¹¹³. Cela lui permet de conclure avec une violence que ne pouvait se permettre Suzanne : «La vie claustrale est d'un fanatique ou d'un hypocrite» (p. 184).

Cette présence de Diderot se remarque aussi dans l'unité globale de la satire. Ce roman pourrait très bien avoir pour sous-titre : «satire contre les couvents à la manière de Perse». Ce ne sont pas tant les ressemblances avec la *Satire contre le luxe à la manière de Perse* qui inspirent l'idée de ce sous-titre que l'esprit que sous-tend ce *à la manière*. Évidemment, dans *La Religieuse*, la rhétorique et l'éloquence occupent une place de choix ; dans les deux œuvres également, l'humour cède le pas à l'indignation sans qu'il y ait apparence de feinte. Ce qui est peut-être plus sous-entendu dans ce «à la manière de Perse», ce sont certains thèmes, celui de l'argent qui est de première importance, mais surtout une pensée ordonnée qui conduit la

¹¹³ Voir sur ce plaidoyer l'analyse de Robert Ellrich, «The rhetoric of *La Religieuse* and eighteenth-century forensic rhetoric», dans *DS*, III, 1961, p. 149-152.

satire¹¹⁴.

Perse adhéraît au stoïcisme, tout comme son prédécesseur Lucilius. Diderot a certainement été sensible à cet aspect de la satire chez Perse, alors que son intérêt pour Sénèque allait grandissant¹¹⁵. Toujours est-il que lorsque Diderot s'attaque au luxe dans sa satire, il a en tête la morale et les thèses des physiocrates¹¹⁶. Quand il s'attaque plus spécifiquement au couvent, ses idées sur le sujet se présentent de façon ordonnée car mûries de longue date¹¹⁷. *La Religieuse* constitue en quelque sorte la somme de ces réflexions et s'organise autour d'un système de codes dont la hiérarchie est la clef de l'harmonie :

nous vivons sous trois codes, le code naturel, le code civil, le code religieux. Il est évident que tant que ces trois sortes de législations seront contradictoires entre elles, il est impossible qu'on soit vertueux. Il faudra tantôt fouler aux pieds la nature pour obéir aux institutions sociales, et les institutions sociales pour se conformer aux préceptes de la religion. Alternativement infracteurs de ces différentes autorités, nous n'en respecterons aucune, et que nous ne serons ni hommes, ni citoyens, ni pieux¹¹⁸.

En conséquence, le religieux, livré à un texte sacré trop contradictoire, doit

¹¹⁴ Donal O'Gorman voit aussi cette unité chez Perse : (À propos de la *Satire première*) «No doubt he had in mind the quality commonly recognized as marking Persius off from his predecessor Horace : unity of subject matter. [comparaison avec les *sermones* d'Horace] Persius, on the other hand, treats one determined subject from which he does not stray» (*Diderot the satirist*, Toronto, University of Toronto Press, 1971, p.15-16). Que nous traduisons: Nul doute qu'il avait à l'esprit la qualité communément reconnue à Perse démarquant celui-ci de son prédécesseur Horace : l'unité du sujet. [...] Perse, d'un autre côté, traite un sujet déterminé duquel il ne s'éloigne pas.

¹¹⁵ En particulier la satire V, une épître que Perse adresse à son maître Cornutus et qui est le prétexte au développement de la théorie stoïcienne de la liberté et la satire III.

¹¹⁶ Voir à ce sujet l'introduction à la *Satire contre le luxe, à la manière de Perse*, DPV, XVI, p. 549-550.

¹¹⁷ Dès 1746, le philosophe trouve les accents qui prévaudront dans *La Religieuse* : «Quelles voix! quels cris! quels gémissements! Qui a renfermé dans ces cachots tous ces cadavres plaintifs? Les uns se frappent la poitrine avec des cailloux ; d'autres se déchirent le corps avec des ongles de fer ; tous ont les regrets, la douleur et la mort dans les yeux. Qui les condamne à ces tourments? - Le Dieu qu'ils ont offensé» (*Pensées philosophiques*, pensée 7, *Œuvres*, t. I, p. 20).

¹¹⁸ *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, t. III, p. 632. Cette théorie est également énoncée dans le *Supplément au voyage de Bougainville* (*Œuvres*, t. II, p. 570), dans les *Mélanges pour Catherine II* (*Œuvres*, t. III, p. 350), dans les *Observations sur le Nakaz* (*ibid.*, p. 536) et jusque dans le *Salon de 1767* (*Œuvres*, t. IV, p. 612), ce qui en montre l'importance.

céder le pas devant le civil et celui-ci devant la nature «qui sera toujours la plus forte»¹¹⁹. Les infractions auxquelles Diderot se réfère le plus souvent sont celles au code religieux, comme nous l'avons vu. Il lui arrive de jumeler les codes pour renforcer ses arguments, comme dans cet exemple du religieux et de la nature : faire «vœu de chasteté, c'est promettre à Dieu l'infraction constante de la plus sage et de la plus importante de ses lois», c'est suspendre artificiellement les «fonctions animales» (p. 184). Tout contrarie le message évangélique et la vocation initiale du monachisme. Dans les sphères qui lui sont supérieures, celles du civil puis de la nature, les infractions sont également nombreuses.

Au niveau du civil, de l'État, la pensée de Diderot s'exprime de diverses manières. Il s'attaque d'abord à l'âge où l'on peut s'enfermer dans les couvents et remarque que, contre toute logique, «on permet à un enfant de disposer de sa liberté à un âge où il ne lui est pas permis de disposer d'un écu» (p. 164-165). Suzanne Simonin est exemplaire à ce titre et Diderot tente de lui conserver cette minorité tout au long du roman¹²⁰. Cette jeunesse et l'inconscience de celle qui prononce ses vœux sont affirmées dans cette comparaison : «je me suis trouvée religieuse aussi innocemment que je fus faite chrétienne : je n'ai pas plus compris à toute la cérémonie de ma profession qu'à celle de mon baptême» (p. 124). Pour prononcer des vœux selon sa véritable inclination, il faut suivre l'exemple de ce «prêtre [qui] était entré tard dans l'état religieux» et qui avait pour

¹¹⁹ Pour le livre sacré, voir les *Mélanges pour Catherine II*, *Œuvres*, t. III, chap. XXII : «Deuxième addition sur la tolérance ou du caractère des opinions religieuses», p. 272-273, où l'ouvrage vertueux et raisonné ne peut être que d'un homme et non d'un dieu.

¹²⁰ Matthew Hodgart rappelle que l'enfant ou le sauvage sont des véhicules traditionnels de la satire (*La Satire*, p. 123). Henri Morier met aussi l'enfance parmi les procédés de l'ironie et de l'humour (à côté de l'étranger et de l'aliéné mental, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 621-622).

cette raison «de l'humanité» (p. 103), ou les conseils de M^{me} de Moni selon qui on a d'autant plus de risque de transformer les religieuses en monstres «qu'on est entrée plus jeune dans une cellule et que l'on connaît moins la vie sociale» (p. 160). Cet âge des vœux, Diderot le repousse dans le cas du père exemplaire qui retarde la prise volontaire du voile de sa fille de six années (p. 184-185). Les raisons de ce report sont données par Des Arcis :

Il vient un moment où presque toutes les jeunes filles et les jeunes garçons tombent dans la mélancolie ; ils sont tourmentés d'une inquiétude vague qui se promène sur tout et qui ne trouve rien qui la calme. Ils cherchent la solitude, ils pleurent, le silence des cloîtres les touche, l'image de la paix qui semble régner dans les maisons religieuses les séduit. Ils prennent pour la voix de Dieu qui les appelle à lui les premiers efforts d'un tempérament qui se développe, et c'est précisément lorsque la nature les sollicite qu'ils embrassent un genre de vie contraire au vœu de la nature. L'erreur ne dure pas ; l'expression de la nature devient plus claire, on la reconnaît, et l'être séquestré tombe dans les regrets, la langueur, les vapeurs, la folie ou le désespoir¹²¹.

L'espoir de Diderot réside dans ce que le «danger» passé, moins de jeunes se dirigent vers la religion ; à toutes fins utiles, il place cet âge minimal à vingt-cinq ans¹²². Surtout, les couvents privent l'État d'une population précieuse, d'une richesse. Lorsque Diderot évoque la mort d'une religieuse, il accentue l'«inutilité» de cette perte par la jeunesse de la morte. En conséquence, ces couvents, «ces gouffres où les races futures vont se perdre» à cause de ce vœu de stérilité, «sont-ils donc si essentiels à la constitution d'un État» (p. 182-184)? Poser la question c'est y répondre.

Enfin, la nature est constamment bafouée. La stérilité qui appauvrit la nation contraste discrètement avec la fertilité des sœurs de Suzanne qui

¹²¹ *Jacques le Fataliste, Œuvres*, t. II, p. 841.

¹²² *Enc.*, art. «célibat», *Œuvres*, t. I, p. 297.

ont « beaucoup d'enfants » (p. 95)¹²³ ; le rôle naturel de la femme est d'être mère¹²⁴. Les religieuses cherchent alors un palliatif à cette stérilité. Pour M^{me} de Moni, les sœurs étaient « ses enfants » (p. 117) ; sœur Thérèse voudrait « bien ouvrir son cœur à Maman », c'est-à-dire à M^{me} *** (p. 218), alors que cette dernière s'inquiète pour la santé de son « enfant » (p. 239)¹²⁵. L'inconstance naturelle de l'homme, dont il a été question dans *Les Bijoux indiscrets*, est réaffirmée ici (p. 183). Les vœux de quelque sorte qu'ils soient enfreignent cette nature instable. Qu'il soit permis, comme le tente Suzanne, de rompre ces vœux. Diderot le dit sur un ton humoristique dans *Les Bijoux indiscrets* où le thermomètre est appliqué souvent à la novice pour lui éviter un état contraire à son tempérament (p. 271). Il serait prêt, pour quelques misanthropes, à accepter la prise d'habit si cette décision était réversible :

Qu'il soit chaste, écrit-il à propos du prêtre, docile, humble, indigent même, s'il n'aime pas les femmes, s'il est d'un caractère abject, et s'il préfère du pain et de l'eau à toutes les commodités de la vie. Mais qu'il lui soit défendu d'en faire le vœu. Le vœu de chasteté répugne à la nature et nuit à la population¹²⁶.

Dernier exemple de l'accord de Suzanne avec la nature, celle-ci ne se sent plus liée à son père lorsqu'elle apprend la « faute » de sa mère. L'autorité paternelle est naturelle selon Diderot :

Si la nature a établi quelque *autorité*, c'est la puissance paternelle : mais la puissance paternelle a ses bornes, et dans l'état de nature elles

¹²³ La note 18 (p. 95) signale que ce « beaucoup d'enfants » ne s'accorde pas avec la chronologie interne du roman : il s'accorde, par contre, avec l'idée de stérilité et de crime contre la nature du couvent.

¹²⁴ *Sur les femmes*, *Œuvres*, t. I, p. 954.

¹²⁵ Suzanne voit d'ailleurs en M^{me} de Moni une mère : « Chère mère » s'exclame-t-elle dans son délire, « c'était apparemment à mon ancienne supérieure que je m'adressais », poursuit-elle (p. 198)

¹²⁶ *Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, t. III, p. 617-618.

finiraient aussitôt que les enfants seraient en état de se conduire¹²⁷.

Suzanne est en état «de se conduire», mais ses vœux lui interdisent abusivement d'atteindre sa majorité et sa liberté : voilà une nouvelle infraction à la nature.

Cette présence de Diderot s'accompagne de sa philosophie et de sa morale sur la question. Ce «message» entre dans les procédés satiriques en ce qu'il indique la finalité de la satire. Diderot utilise la voix de personnages secondaires pour préconiser la suppression pure et simple des couvents. En se découvrant de cette manière, il dévoile le versant implicite de son œuvre.

IV - Conclusion de *La Religieuse*.

Alors qu'il analyse le passage de la franche invective à la satire littéraire, Matthew Hodgart a cette phrase lourde de sens :

il est évident que la satire ne peut cesser d'être un simple état d'esprit et se muer en art qu'en donnant à ses violentes dénonciations une forme qui puisse plaire esthétiquement au spectateur.

Il ajoute que ce passage nécessite un esprit capable d'abstraction pour transformer ainsi «la tension et l'amertume» initiale¹²⁸. Ces considérations soulèvent des interrogations sur la nature des liens unissant la satire au roman : cette union de circonstance n'obéit-elle pas à l'impérieuse exigence esthétique que réclame la satire littéraire? En d'autres termes, la satire est-elle inféodée au roman ou, au contraire, est-

¹²⁷ *Enc.*, art. «Autorité politique», *Œuvres*, t. III, p. 22. Suzanne admet : «Il est sûr qu'un père inspire une sorte de sentiments qu'on n'a pour personne au monde que lui» (p. 113). La mère, dans le couvent, a aussi son importance. Si l'on accepte la supériorité du code naturel sur tout, le fait que Suzanne renie, dans son délire, sa mère naturelle au profit de M^{me} de Moni a quelque chose de terrible (p. 198).

¹²⁸ *La Satire*, p. 12.

elle le principe fondateur de l'œuvre?

Henri Coulet, après avoir analysé *Les Bijoux indiscrets* dans ses rapports avec le roman, avait remarqué que cette œuvre utilisait le roman plus qu'il ne l'avait intégré. Par la suite, il concluait que Diderot pourrait «considérer le genre romanesque en lui-même, et non plus comme un instrument»¹²⁹. Que Diderot ait considéré le romanesque en lui-même, *l'Éloge de Richardson* est là pour le montrer. Mais qu'il ait adopté le romanesque non plus comme un instrument mais pour lui-même n'est peut-être pas totalement exact. Quelques remarques s'imposent ici. La critique l'a abondamment constaté au fil des études qu'elle a consacrées à l'ouvrage, les lacunes, les négligences et les invraisemblances sont nombreuses. Parmi ces invraisemblances, rappelons que la chronologie n'est pas respectée. Intéressé à plonger le lecteur dans le présent, Diderot «oublie» que les événements sont passés pour la narratrice. Le vieillissement de Suzanne ne correspond pas à la chronologie interne. Autre invraisemblance temporelle, deux années suffisent aux sœurs de Suzanne pour avoir une nombreuse descendance (p. 95). En outre, Suzanne est omnisciente alors qu'elle ne devrait pouvoir rapporter que ce qu'elle a vu (p. 121) ; M^{me} Simonin envoie une lettre avant de l'avoir écrite (p. 127), la supérieure Sainte-Christine ignore les démarches juridiques de Suzanne jusqu'à ce qu'elle les lui annonce contre toute vraisemblance (p. 150). La liste pourrait être allongée¹³⁰. Les raisons les plus diverses sont avancées pour expliquer ces invraisemblances : la plus probable est

¹²⁹ *Le Roman jusqu'à la Révolution*, p. 387.

¹³⁰ Voir à ce sujet l'édition dont nous nous servons, l'article de Robert Mauzi déjà cité (OC, t. 4, p. IX-XI) et Jean Parrish (*La Religieuse*, p. 47 et suiv.) qui donnent, à eux trois, une liste complète de ces «erreurs» ou de ces invraisemblances.

certainement la négligence de Diderot lui-même.

Diderot n'est fondamentalement pas un romancier au sens que ce terme pouvait prendre. S'il critique le roman¹³¹, ce n'est pas tant pour suivre son siècle que parce que le roman ne lui sied pas. Les romans de Richardson l'ont conquis? C'était en 1760, pour la force du réalisme et la morale surtout, et il retouchait encore le mémoire de Suzanne quelque vingt années plus tard, à un moment où il est fort à parier que Sénèque prenait le pas sur le romancier anglais : cette inclination morale est sensible dans les variantes. Certaines possibilités du roman l'ont intéressé, ses rapports avec la réalité, son pouvoir de persuasion et les effets sur le lecteur. Mais a-t-il prétendu devenir romancier? Sa propension à l'éclectisme le fait initiateur de genres théâtraux mixtes ; il pratique aussi le mélange dans sa prose. Dans quelle catégorie et sur quelle base classer *Les Bijoux indiscrets*, *Le Neveu de Rameau* et *Jacques le Fataliste*? *La Religieuse* serait l'œuvre se rattachant le plus sûrement au genre romanesque et pourtant Diderot néglige ce qui doit y être rigoureux ; il abrège la fin dans un synoptique de plus en plus flou, comme si, après le dialogue avec dom Morel le sort de Suzanne évadée, et plus romanesque que jamais, ne l'intéressait plus. Ce n'est en tout cas pas la *Préface-annexe* qui prend en charge la fin du roman: elle accentue au contraire le caractère mystificateur de l'ensemble et gomme les frontières entre fiction et réalité.

Face à ces négligences, la satire se présente doublement efficace avec ses tableaux vivants et pathétiques, «réalistes». Le projet satirique est

¹³¹ Dans l'*Éloge de Richardson* pour l'exemple le plus connu, dans le *Salon de 1767* pour le romanesque «faux et maniéré» («De la manière», *Œuvres*, t. IV, p. 819), par exemple.

clairement avoué par Diderot. Certaines aberrations romanesques, comme la constante jeunesse de la narratrice, les discours qui ne peuvent lui appartenir, le détail de la nombreuse progéniture de ses sœurs, les changements rapides de cloîtres et l'incroyable diversité des expériences s'expliquent dans la perspective d'une satire morale. Lorsque Suzanne quitte le couvent, l'intérêt satirique tombe. La mort même de M^{me} M^{***}, «chronique d'une mort annoncée» puisqu'elle correspond parfaitement au schéma de la religieuse ordinaire (malheur / folie / mort), n'a plus vraiment de valeur démonstrative. Son tourment par contre sert encore et cette succession de scènes «pathétiques» inspirent de la pitié. Si ces grandes lignes esquissées pour terminer l'œuvre s'apprécient diversement dans la perspective du genre romanesque, elles s'expliquent dans une perspective satirique. Les formes auxquelles la satire s'associe le plus volontiers sont des pièces généralement courtes :

La simple dimension et la forme ouverte du roman expliquent aussi pourquoi les auteurs satiriques ont tant de peine à s'en servir : la satire requiert, semble-t-il, une forme légère et close qui contribue à mieux définir ce qu'on veut dire - la forme elle-même est un élément de l'esprit sans lequel la satire devient insupportable. Il s'ensuit qu'aucun long roman n'a de chances d'être de bout en bout satirique¹³².

Diderot a trouvé, un temps, l'équilibre entre satire et roman, mais cela ne pouvait durer longtemps sans changer d'objet satirique. Suzanne Simonin se plie en fait à la volonté de l'auteur. Elle se sacrifie quand il le décide, résiste, pense profondément, ironise ; puis, s'efface quand l'intérêt satirique doit se porter sur la supérieure victime de sa passion et du cloître.

¹³² Matthew Hodgart, *La Satire*, p. 213-214.

De là à interpréter *La Religieuse* comme une satire utilisant les techniques romanesques afin de mieux captiver le lecteur et le faire adhérer aux thèses de Diderot, il n'y a qu'un pas. Cependant, Diderot, réfractaire à tout système, n'aurait certainement pas classé son œuvre dans un genre, fût-il aussi ouvert que la satire, même s'il utilise le terme pour présenter *La Religieuse*.

5 - CONCLUSION

L'intention satirique est un des principes directeurs de plusieurs œuvres de Diderot. *Les Bijoux indiscrets* n'échappe pas à ce principe. Lorsque Diderot se réclame de La Mothe le Vayer, de Rabelais, de Montaigne ou de Swift, il songe à ceux qui ont porté un regard critique sur leur société. Il reste dans l'œuvre quelques marques d'un tel parrainage ne serait-ce que par la diversité des procédés satiriques et des tonalités. Ces sources suggèrent également l'hétérogénéité des sujets satiriques : religion, philosophie, satire politique, mœurs, tout s'y mêle avec la plus grande liberté de ton. Ces références rappellent enfin que l'ouvrage suit une tradition établie, qu'elle soit satirique ou libertine, dans tous les sens du terme. Les procédés s'en ressentent et Diderot use de techniques et de formes qui, si elles ne sont pas originales, sont éprouvées et efficaces. La présence du satirique est cependant plus effacée que dans *La Religieuse* : la censure n'est certainement pas étrangère à la multiplication des niveaux narratifs.

Entre *Les Bijoux indiscrets* et *La Religieuse* l'écart est comparable, dans une certaine mesure, à celui séparant Horace de Perse. La différence ne réside pas uniquement dans le ton : elle est également dans l'unité de l'œuvre et dans la morale soutenue par une philosophie. *La Religieuse* est en effet un roman satirique et moral dont le satirisé est bien circonscrit et l'idéal clairement exposé. Aucune digression, aucune interpolation ne vient tempérer ou contredire la satire. Cette cohérence tranche avec les

contradictions décelables dans la conduite du roman. Nous en concluons que, si la volonté de Diderot d'écrire un roman est patente, la forme romanesque n'est pas choisie pour elle-même et doit impérativement composer avec le propos satirique. La vraisemblance, si fondamentale pour le roman réaliste, s'oppose parfois à la propension naturelle de la satire à l'outrance. Il naît de cette union des personnages tout à la fois uniques et typés, une chronologie interne cohérente mais à laquelle échappe le personnage de Suzanne. Enfin, la structure du roman est «déséquilibrée» du fait de cette intrication entre la satire et le roman. Les dialogues, les peintures des sévices et les réflexions critiques de Suzanne dominant alors que les parties narratives telles la vie de Suzanne avant et après le couvent sont rapidement esquissées ou laissées dans le vague.

Ce que nous appellerons la «palette satirique» de Diderot ne tient évidemment pas toute dans *Les Bijoux indiscrets* et dans *La Religieuse*. Nous pensons qu'il y a ici l'amorce d'une étude plus exhaustive. Notre corpus avait en effet peu d'étendue et une analyse de l'ensemble de l'œuvre serait souhaitable. Qu'il philosophe, qu'il conte, qu'il corresponde ou se penche sur l'art et la société de son temps, Diderot satirise.

Aussi ne serait-il guère surprenant de trouver ici et là quelque nouvelle satire dont les formes ou le propos imiteraient les satiriques anciens et réactiveraient ainsi une acception disparue de la satire. Les poèmes écrits en Hollande et en Russie, par exemple, subissent l'influence d'Horace et l'on sent que le poète latin occupe beaucoup les écrits de

Diderot pendant tout ce voyage¹. La relation de ce périple évoque quelquefois cet autre voyage célèbre à Brindes, ici dans tel développement sur les mouches, là sur l'animation aux étapes. Pendant ce même voyage, Diderot composa des imitations d'Horace et les vers contre Fréron dont il fut question au début de cette étude. C'est dire que la satire et Horace occupent son esprit sur les chemins qui le mènent à Catherine II ; peut-être a-t-il le sentiment d'être à la fois l'ami de ce Mécène du Nord et le «plus dangereux courtisan d'Auguste» pour ses positions sur le despotisme². Or, à quelques passages près et si l'on oublie cette référence à la satire traditionnelle, ces poèmes pourraient être écartés trop rapidement du genre satirique alors que ce sont peut-être de véritables satires pour Diderot : cette hypothèse, qui demande une plus profonde analyse, n'a pas été exploitée, à notre connaissance. On a trouvé des analogies entre certains dialogues de Diderot et ceux de Socrate ou de Platon ; ne pourrait-on pas également les associer aux satires d'Horace, satires que celui-ci baptisait plus volontiers d'«entretiens», ou à quelques dialogues de Lucien? Une analyse d'ensemble permettrait peut-être d'établir des correspondances entre des procédés et des objets. La satire de la religion privilégie-t-elle davantage l'attaque contre le cas d'espèce, davantage l'ironie, ou bien se tourne-t-elle plus souvent vers l'argumentation et la logique? La satire politique esquissée avec Mangogul se réfère-t-elle

¹ Ce sont les *Bout-rimés proposés et remplis en traversant la partie de la Pologne aujourd'hui prussienne...*, OC, vol. 10, p. 503-505 ; *La Poste de Königsberg à Memel*, *ibid.*, p. 507-514. Par son propos osé, *La Servante de l'auberge du Pied fourchu à Riga*, (*ibid.*, p. 516-517) se rattache également à la tradition satirique : le nom de l'auberge l'a peut-être inspiré. Nous avons aussi relevé quelques épigrammes.

² *Corr.*, XIII, p. 220, lettre à Catherine II du 8 ou 9 avril 1774. C'est dans cette lettre qu'il déplore la perte de son exemplaire d'Horace. Cette réflexion nous est suggérée par la lecture des *Observations sur le Nakaz* (*Œuvres*, t. III, p. 501-578) où Diderot, loin d'être subjugué par la «Sémiramis du Nord», dénonce dans un même élan les lacunes de cette constitution et le despotisme, qui ne peut être «éclairé».

toujours à l'autorité des Anciens comme dans les emprunts à Lucien ou comme dans l'«Anti-Frédéric»³?

Aussi circonscrite soit-elle, cette étude aura tout de même permis de dégager un mouvement dans la satire diderotienne qui n'était pas celui escompté. *Les Bijoux indiscrets* le montre éloquemment : dès ses premières œuvres Diderot maîtrise l'essentiel des techniques satiriques. Il ne lui restera plus qu'à en disposer selon les exigences du moment. La progression de Diderot satirique ne réside pas dans l'acquisition de ces techniques au fil de sa carrière et au gré des luttes, mais bien dans l'implication personnelle de l'auteur. Une comparaison des *Bijoux indiscrets* avec *Le Neveu de Rameau* et *La Religieuse* expliquera mieux cette différence.

La dispersion que l'on trouve dans *Les Bijoux indiscrets* n'est pas de la même nature que celle du *Neveu de Rameau*, où, à travers les méandres d'une apparente conversation à bâtons rompus, il est possible de cerner les grands thèmes moraux ou esthétiques de Diderot et les attaques personnelles motivées par l'animadversion. Entre les deux œuvres naît l'écrivain, le philosophe, le directeur de l'*Encyclopédie*, une personnalité enfin qui a fini d'assimiler le travail des autres et qui est devenu une figure de proue de sa société. Dans *Les Bijoux indiscrets*, Diderot en est encore à «faire ses gammes», emprunte plus ou moins subtilement et abondamment, s'inscrit fortement encore dans la tradition satirique et n'en sort que lorsqu'il aborde la thématique féminine ou qu'il propose des

³ Nous rappelons que les *Notes écrites de la main d'un souverain à la marge de Tacite ou Principes de politique des souverains* regroupent des citations d'auteurs anciens sur les despotes et le gouvernement (*Œuvres*, t. III, p. 173-195).

réflexions métaphysiques et esthétiques. Avec *Le Neveu de Rameau*, comme avec *La Religieuse* qui nous a plus intéressé, Diderot n'éprouve plus le besoin d'imiter : il se fraie des chemins qui lui sont propres. La présence de l'auteur plus ou moins sensible est un autre signe de cette affirmation de soi. Dans *Les Bijoux indiscrets*, le narrateur et le traducteur occultent l'auteur réel et l'absence de celui-ci prend une valeur de symbole: elle éloigne Diderot de la satire malgré le relais en plusieurs endroits de Mirzoza. Dans *La Religieuse*, le discours à la première personne a une tout autre résonance. Il se double par moment sous la poussée d'un Diderot qui ne peut taire sa présence. Ensuite, sortant des sentiers battus, Diderot écarte les modèles traditionnels et choisit une dimension formelle originale dans laquelle s'imbriquent les genres romanesque et satirique. Fidèle à lui-même, Diderot complexifie encore son œuvre en ajoutant une réflexion sur la réalité et la fiction qui peut s'appliquer au romanesque autant qu'à la satire. Car enfin, la vision du satirique n'implique-t-elle pas un net infléchissement de l'objet observé? Le satirique promène son miroir déformant le long du chemin.

6 - BIBLIOGRAPHIE

I - Textes de Diderot.

DIDEROT, Denis, *Les Bijoux indiscrets*, texte établi par Jean Macary, introduction et notes de Aram Vartanian, Paris, Hermann (DPV), «fiction I», vol. III, 1975, p. 1-290.

----- *La Religieuse*, texte établi par Jean Parrish, notes de Georges May ; introduction à la *Préface-Annexe* par Herbert Dieckmann, Hermann (DPV), «fiction III», vol. XI, 1975, p. 1-294.

----- *La Religieuse*, édition critique par J. Parrish, *Studies on Voltaire and the eighteenth century (SVEC)*, vol. XXII, 1963, 343 p.

----- *Le Neveu de Rameau*, édition critique avec notes et lexique par Jean Fabre, Genève, Librairie Droz, 1977, xcv-329 p.

----- *Œuvres*, édition de Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1994-97, 5 tomes : t. I : *Philosophie*, xcix-1490 p. ; t. II : *Contes*, vii-1013 p. ; t. III : *Politique*, vii-877 p. ; t. IV : *Esthétique-théâtre*, xv-1663 p. ; t. V : *Correspondance*, xxi-1468 p.

----- *Correspondance*, publiée par Georges Roth et Jean Varloot, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955-1970, 16 vol.

----- «Sur la traduction de *Perse* par l'abbé Le Monnier», dans DPV, textes établis par R. Desné, introductions et annotations par R. Desné et J. Gérard, 1989, vol. XII, «Fiction IV», p. 199-352.

II - Ouvrages cités ou consultés.

A) Livres.

[Anonyme] *Origine des Bijoux indiscrets, ou Nocrion, conte allobroge, dans Les Sonnettes, ou Mémoires de Monsieur le Marquis D***, Auxquels on a joint l'Histoire d'une Comédienne, qui a quitté le Spectacle ; & l'Origine des Bijoux indiscrets, Conte*, Londres, sans nom d'éditeur, «Bibliothèque amusante», 1781, p. 181-212. La première édition portant la mention *Origine des Bijoux indiscrets* est de 1750.

[Anonyme], *Quinze Joyes de mariage, dans Poètes et romanciers du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 593-672.

ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de «L'Évolution de l'Humanité», 1997, 3 tomes.

ANTOINE, Michel, *Louis XV*, Paris, Fayard, 1989, 1049 p.

ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1991, 407 p.

ARNOULD, Colette, *La Satire, une histoire dans l'histoire*, Paris, P. U. F., 1996, 248 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1970, 473 p.

- BARGUILLET, Françoise, *Le Roman au XVIIIe siècle*, Paris, P. U. F., 1981, 251 p.
- BARTHES, R., BERSANI, L., HAMON, P., RIFFATERRE, M., WATT, I., *Littérature et réalité*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Points, 1982, 185 p.
- BAYET, Jean, [avec la collaboration de] NOUGARET, Louis, *Littérature latine*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1965, 541 p.
- La Bible. Nouveau Testament*, traduction œcuménique de la Société Biblique Française, Paris, Livre de Poche, 1972, XIII-457 p.
- BOILEAU, *Cœuvres complètes*, introduction A. Adam, textes établis et annotés par F. Escal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, 1314 p.
- [CHALLE], Robert, *Les Illustres Françaises*, édition critique par F. Deloffre, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, «Les Textes français», 1973, 2 tomes, LV-615 p.
- CHOUILLET, Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot. 1745-1763*, Paris, Librairie Armand Colin, 1973, 642 p.
- COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Librairie Armand Colin, coll. U, 1967, tome I : *Histoire du roman en France*, 560 p.
- CRÉBILLON fils, *Le Sopha*, préface de R. Trousson, Paris-Genève, Éditions Slatkine, coll. Fleuron, n°65, 1996, 358 p.
- DANIEL, Georges, *Le Style de Diderot. Légende et structure*, Genève, Librairie Droz, 1986, 467 p.
- DE DIEGUEZ, Manuel, *Rabelais par lui-même*, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1960, 187 p.

- Dictionnaire universel François et Latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Paris, Compagnie des Libraires associés, 6^e éd., 1771, 8 vol.
- DUISIT, Lionel, *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, Anna Libri & Co, 1978, 163 p.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, coll. 10 / 18, 1984, 543 p.
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Librairie Droz, 1994, 272 p.
- FLEURET, Fernand et PERCEAU, Louis, *Les Satires françaises du XVI^e siècle*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1922, 2 t., xxxvi-252 p. et 265 p.
- *Les Satires françaises du XVII^e siècle*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1923, 2 t., LXII-302 p. et 358 p.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977, 505 p.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, Contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et arts*, [La Haye et Rotterdam], [Éd. Arnout et Reinier Leers], 1690, 3 tomes.
- GARIN, *Le Chevalier qui fist parler les Cons, dans Fabliaux érotiques*, éd. critique par L. Rossi et R. Straub, Paris, Livre de Poche, coll. Lettres gothiques, 1992, p. 199-239.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Points Essais, 1982, 576 p.

- GRENTE, Georges (sous la direction de) *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, Paris, Fayard et Librairie Générale Française, coll. Pochothèque, 1995, 1371 p.
- GRIMAL, Pierre, *Horace*, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1958, 192 p.
- HODGART, Matthew, *La Satire*, texte français de P. Frédérix, Paris, Hachette, L'Univers des Connaissances, 1969, 255 p.
- HORACE, *Œuvres*, éd. François Ricard, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, 377 p.
- , *Satires*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1932, 214 p.
- HUME, David, *Dialogues sur la religion naturelle*, introduction, traduction et notes par Michel Malherbe, Paris, Vrin, 1987, 160 p.
- JUVÉNAL, *Satires*, texte établi et traduit par P. de Labriolle et F. Villeneuve, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 5^e éd. revue et corrigée, 1951, XXXII-204 p.
- KEMPF, Roger, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, coll. Pierres vives, éd. remise à jour, 1984, 252 p.
- LA BRUYÈRE, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, éd. Robert Garapon, Paris, Éd. Garnier Frères, 1962, 622 p.
- LARMAND, Léon (choix de textes, préface et notes de), *Les Satires contre les femmes. Anthologie de poésies satiriques contre les femmes du XV^e siècle à nos jours*, Paris, Société des Éditions Louis Michaud,

1911, 148 p.

LEFEBVRE, Henri, *Diderot ou les Affirmations fondamentales du matérialisme*, Paris, L'Arche éditeur, 1983, 252 p.

LUCIEN de Samosate, *Œuvres complètes*, éd. Émile Chambry, Paris, Librairie Garnier, 1933, 3 vol.

LUCILIUS, *Satires*, texte établi, traduit et annoté par F. Charpin, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1978, 2 t., 293 p. et 341 p.

MARIVAUX, *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de ****, éd. de F. Deloffre, Paris, Garnier Frères, 1963, 654 p.

MARMONTEL, [Jean-François], *Œuvres complètes*, réimpression de l'édition de Paris (1819-1920), Genève, Slatkine Reprints, 1968, 7 t.

MARTIAL, *Épigrammes*, traduction et présentation de Jean Malaplate, Paris, Gallimard, coll. *nrf*-Poésie, 1992, 243 p.

MAUZI, Robert, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de «l'Évolution de l'Humanité», 1994, 725 p.

MAY, Georges, *Diderot et «La Religieuse». Études historique et littéraire*, New Haven / Paris, Yales University Press / P.U.F., 1954, 247 p.

-----, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle. Études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven / Paris, Yales University Press / P.U.F., 1963, 294 p.

MONTAIGNE, Michel de, *Œuvres complètes*, textes établis par A. Thibaudet et M. Rat, introduction et notes par M. Rat, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, 1791 p.

- MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, éd. L. Versini, Paris, Garnier-Flammarion, 1995, 347 p.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4e éd. revue et augmentée, Paris, P. U. F., 1989, 1320 p.
- O'GORMAN, Donal, *Diderot the satirist*, Toronto et Buffalo, University of Toronto Press, 1971, 265 p.
- PERSE, *Satires*, texte établi et traduit par A. Cartault, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 2e éd. revue et corrigée, 1929, 56 p.
- PLATON, *Œuvres complètes*, traduction et notes de Léon Robin avec la collaboration de M.- J. Moreau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, 2 t., xix-1450 p. et 1597 p.
- PONTON, Jeanne, *La Religieuse dans la littérature française*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1969, 450 p.
- PROUST, Jacques, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de «L'Évolution de l'Humanité», 1995, 659 p.
- RABELAIS, François, *Gargantua*, Paris, Gallimard, Folio, 1965, 444 p.
- RÉGNIER, Mathurin, *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Jean Plattard, Paris, Éd. Fernand Roches - Les Belles Lettres, 1930, 277 p.
- REY, Alain (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 vol., xxi-2383 p.
- RICHELET, Pierre, *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne*, Amsterdam, aux depens de la compagnie, 3e éd., 1732, 2 t., 837 p. et 939 p.
- Romans grecs & latins*, textes présentés, traduits et annotés par Pierre

- Grimal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, 1528 p.
- RUSTIN, Jacques, *Le Vice à la mode. Étude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731- 1761)*, Paris, Éditions Ophrys, 1979, 320 p.
- SAINT-MARD, Remond de, *Réflexions sur la poésie en general*, réimpression de l'édition de La Haye de 1734, Genève, Slatkine, 1970, 349 p.
- SÉNÈQUE, *L'Apocoloquintose du divin Claude*, texte établi et traduit par René Waltz, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1966, x-29 p.
- SHAFTESBURY, Anthony, (earl of), *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.*, éd. John M. Robertson, Gloucester (Mass.), Peter Smith, 1963, vol. II, 374 p.
- SMIETANSKI, Jacques, *Le Réalisme dans Jacques le Fataliste*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1965, 188 p.
- TROUSSON, Raymond, (textes établis, présentés et annotés par) *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, xcix-1329 p.
- VANDEUL (Madame de), *Diderot, mon père*, Strasbourg, Éditions Circé, 1992, 63 p.
- VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, *Discours pour servir de preface sur le sujet de la Satyre*, dans *Les Diverses Poésies*, réimpression de l'édition de Caen de 1604, Genève, Slatkine, 1968, t. 1, p. 123-133.
- VOLTAIRE, *Mélanges*, éd. Jacques Van den Heuvel, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, 1591 p.

WERNER, Stephen, *Socratic satire. An Essay on Diderot and Le Neveu de Rameau*, Birmingham, Summa Publications, 1987, 115 p.

WILSON, Arthur M., *Diderot. Sa vie et son œuvre*, Paris, Laffont-Ramsay, coll. Bouquins, 1985, 810 p.

B) Articles.

ALLEN, John R., «Le réalisme dans *La Religieuse*», dans *Historical and literary perspectives : essays and studies in honor of Albert Douglas Menut*, éd. par Sandro Sticca, Laurence, Coronado Press, 1973, p. 99-113.

AUBERT, Françoise, «Diderot et Perse», dans *Spicilegio Moderno*, 1, 1972, p. 35-44. Article repris dans ses grandes lignes dans *DPV*, XII, p. 199 sq.

BALCOU, Jean, «La poésie de la satire dans *Le Neveu de Rameau*», dans *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, éditions Klincksieck, 1974, p. 17-29.

BONNO, Gabriel, «Un article inédit de Diderot sur Colbert», dans *Publications of Modern Language Association of America*, 1934, p. 1101-1106.

CHARLIER, G. et HERRMANN, L., «Diderot, annotateur de Perse», dans la *Revue d'histoire littéraire de la France (RHLF)*, 35, 1928, p. 39-63.

ELLRICH, Robert J., «The rhetoric of *La Religieuse* and eighteenth-century forensic rhetoric», dans *Diderot Studies (DS)*, III, 1961, p. 129-154.

- GUNNY, Ahmad, «Pour une théorie de la satire au 18ème siècle», dans *Dix-huitième siècle*, X, 1978, p. 345-361.
- HOFFMANN, Paul, «Signification du personnage de Sélim dans *Les Bijoux indiscrets*», dans *DS*, p. 171-181.
- HUTCHEON, Linda, «Ironie, satire, parodie.», dans *Poétique*, 12, n°46, avril 1981, p. 140-155.
- LASSEN, Kirsten, «Un roman de Diderot : *Les Bijoux indiscrets*», dans *Revue romane*, II, 1967, p. 38-47.
- MAT-HASQUIN, Michèle, «Diderot et Horace», dans *DS*, XIX, 1978, p. 103-127.
- MAURER, Karl, «Die Satire in der Weise des Horaz als Kuntsform von Diderots *Neveu de Rameau*», dans *Romanische Forschungen*, n° 64, 1952, p. 365-404.
- MAUZI, Robert, «Humour et colère dans *la Religieuse*», dans *Œuvres complètes (OC)*, vol. 4, p. III-XXIII.
- MYLNE, Vivienne et OSBORNE, Janet, «Diderot's early fiction : *Les Bijoux indiscrets* and *L'Oiseau blanc*», dans *DS*, XV, 1971, p. 143-166.
- MORTIER, Roland, «Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique», dans les *Cahiers de l'Association internationale des études françaises (C.A.I.E.F.)*, n° 13, juin 1961, p. 283-297.
- PROUST, Jacques, «Recherches nouvelles sur *La Religieuse*», dans *DS*, VI, p. 197-214.
- THOMAS, Ruth P., «*Les Bijoux indiscrets* as a laboratory for Diderot's later

novels», dans *SVEC*, 135, 1975, p. 199-211.

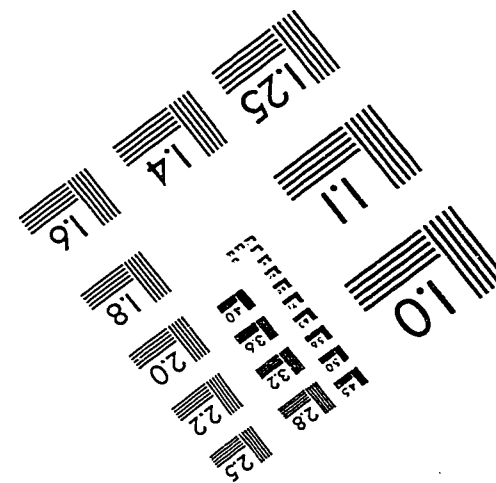
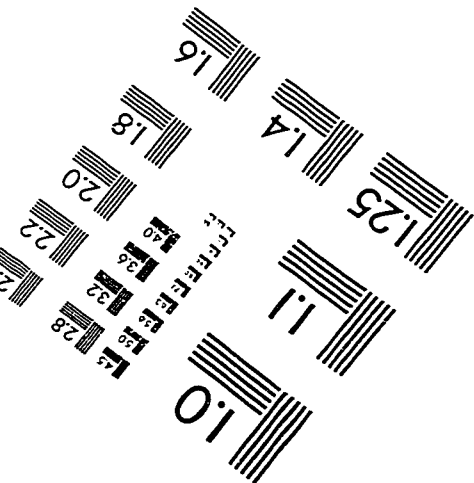
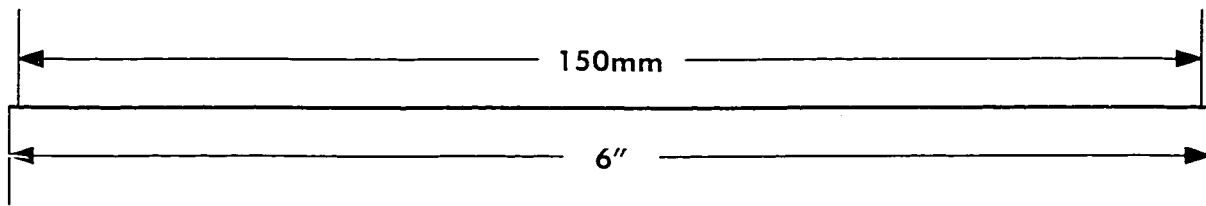
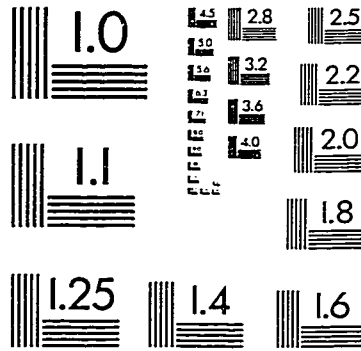
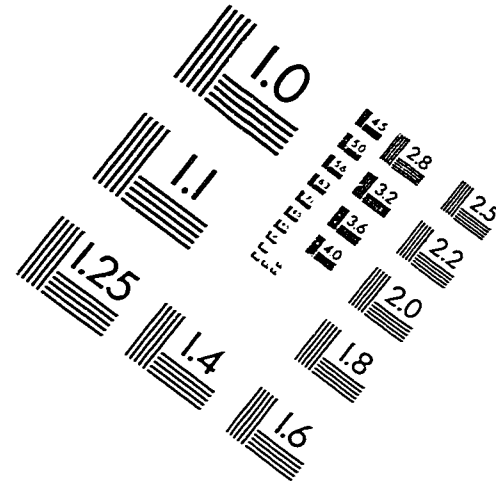
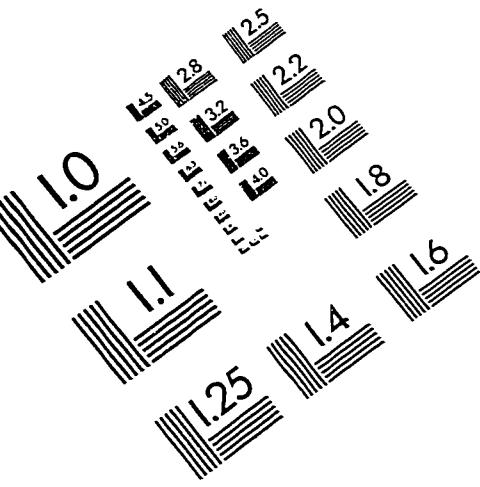
VARTANIAN, Aram, «Érotisme et philosophie chez Diderot», dans *C.A.I.E.F.*, n° 13, juin 1961, p. 367-390.

TABLE DES MATIÈRES

1 - INTRODUCTION.	p. 4
2 - DIDEROT ET LA SATIRE.	p. 9
<u>I - Les définitions de la satire au XVIII^e s.</u>	p. 9
<u>II - Diderot et la satire : essai de définition.</u>	p. 13
A) Les occurrences.	p. 13
B) Diderot satirique.	p. 25
C) Une définition de la satire.	p. 30
3 - LES PROCÉDÉS SATIRIQUES DANS <i>LES BIJOUX INDISCRETS</i> .	p. 35
<u>I - Les cadres satiriques généraux.</u>	p. 37
<u>II - Les techniques satiriques.</u>	p. 42
A) Les procédés de dévalorisation.	p. 42
a) L'incapacité du satirisé.	p. 43
b) Les parallèles et les comparaisons antithétiques.	p. 45
c) Dégradation par «suspension du respect».	p. 47
d) Le grotesque.	p. 50
B) Le cliché	p. 54
C) L'ironie	p. 63
<u>III - Les formes satiriques.</u>	p. 76
A) Dialogues et monologues.	p. 77
B) La parodie.	p. 84

C) L'allégorie et les allégorismes.	p. 95
D) Les caractères, les portraits, les tableaux.	p. 100
<u>IV - Conclusion des <i>Bijoux indiscrets</i>.</u>	p. 114
4 - LES PROCÉDÉS SATIRIQUES DANS LA RELIGIEUSE.	p. 117
<u>I - Objet de la satire.</u>	p. 119
<u>II - Le «message».</u>	p. 123
A) Le «réalisme».	p. 123
B) La dévalorisation.	p. 137
a) Les contrastes.	p. 137
b) Le thème de l'argent.	p. 138
c) Les scènes pathétiques.	p. 139
d) L'univers claustal.	p. 140
<u>III - Le satirique.</u>	p. 146
A) Portrait de Suzanne : la satirique idéale.	p. 147
B) Subjectivité.	p. 151
C) L'ironie.	p. 154
D) Présence de Diderot.	p. 158
<u>IV - Conclusion de <i>La Religieuse</i>.</u>	p. 166
5 - CONCLUSION.	p. 171
6 - BIBLIOGRAPHIE.	p. 176

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved