“ Détonations atténuatives : euphémisation érotique et rhétorique licencieuse dans Les Bijoux indiscrets ”

Clara de Courson

▶ **To cite this version:**

Clara de Courson. “ Détonations atténuatives : euphémisation érotique et rhétorique licencieuse dans Les Bijoux indiscrets ”. Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, 2023, 58, pp.41-55. hal-04391742

HAL Id: hal-04391742
https://hal.science/hal-04391742

Submitted on 14 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Détonations atténuatives : euphémisation érotique et rhétorique licencieuse dans *Les Bijoux indiscrets* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 58, 2023, p. 41-55.

La désignation des parties génitales offre, on le sait, un ample champ d'application aux procédés euphémiques :

> […] quant aux parties de notre corps destinées aux besoins de la nature, qui devaient avoir un aspect et une forme hideuses, elle [la nature] les a couvertes et cachées. La pudeur des hommes a imité cet art si attentif de la nature. […] Quant à ces parties du corps dont l'usage est indispensable, ils n'appellent par leurs noms, ni ces parties ni leur usage, et il est indécent de dire ce qu'il n'est point honteux de faire, du moins en secret[1].

N'en déplaise à Cicéron, il est douteux que la pudicité langagière fasse toujours loi en littérature : de telles préconisations trouvent en Diderot un contradicteur fervent. À lire *Les Bijoux indiscrets*, on le croirait d'ailleurs ennemi juré de l'euphémisme :

> Le sultan en était là, lorsque Mirzoza rentra. Votre pudeur toujours déplacée, lui dit Mangogul, vous a privée de la plus délicieuse lecture. Je voudrais bien que vous me dissiez à quoi sert cette hypocrisie qui vous est commune à toutes, sages ou libertines. Sont-ce les choses qui vous effarouchent ? Non, car vous les savez. Sont-ce les mots ? En vérité cela n'en vaut pas la peine. S'il est ridicule de rougir de l'action, ne l'est-il pas encore davantage de rougir de l'expression. J'aime à la folie les insulaires dont il est question dans ce précieux journal ; ils appellent tout par leur nom ; la langue en est plus simple, et la notion des choses honnêtes mieux déterminée[2].

Le rapport de l'obscénité à sa formulation parcourt l'œuvre de Diderot comme un filigrane, des démêlés de Suzanne avec la supérieure d'Arpajon à *Jacques le fataliste* :

> Eh ! folle, me disait-elle, quel mal veux-tu qu'il y ait à taire ce qu'il n'y a point eu de mal à faire ? — Et quel mal y a-t-il à le dire ? lui répondis-je[3].

> Vilains hypocrites, laissez-moi en repos. Foutez comme des ânes débâtés, mais permettez que je dise foutre ; je vous passe l'action, passez-moi le mot. Est-ce que moins vous exhalez de ces prétendues impuretés en paroles, plus il vous en reste dans la pensée ? Et que vous a fait l'action génitale, si naturelle, si nécessaire et si juste, pour en exclure le signe de vos entretiens, et pour imaginer que votre bouche, vos yeux et vos oreilles en seraient souillés ? Il est bon que les expressions les moins usitées, les moins écrites, les mieux tues soient les mieux sues et les plus généralement connues ; aussi cela est-il ; aussi le mot *futuo* n'est-il pas moins familier que le mot pain ; nul âge ne l'ignore, nul idiome n'en est privé, il a mille synonymes dans toutes les langues, il s'imprime en chacun sans être exprimé sans voix, sans figure, et le sexe qui le fait le plus a usage de le taire le plus. Je vous entends encore, vous vous écriez : Fi ! le cynique ! fi ! l'impudent ! fi ! le sophiste !… Courage, insultez bien un auteur estimable que vous avez sans cesse entre les mains et dont je ne suis ici que le traducteur. La licence de son style m'est presque un garant de la pureté de ses mœurs, c'est Montaigne. *Lasciva est nobis pagina, vita proba*[4].

[1] Cicéron, *Les Devoirs*, livre I, M. Testard, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 170-172.
[2] DPV, III, 273-274.
[3] DPV, XI, 253.
[4] DPV, XXIII, 230-231.

Dans *Le Rêve de D'Alembert*, Bordeu arguait que « [q]uand on parle science, il faut se servir des mots techniques[5] ». Et de fait, dans les *Éléments de physiologie*, Diderot ne recule nullement devant les désignations anatomiques :

> *Vagin* est un organe surajouté à la matrice, un canal membraneux, contractile, capable de frottement, fort susceptible d'expansion : il embrasse l'orifice de la matrice, se porte en bas par-devant, et au-dessous de la vessie, placé sur le rectum auquel il est uni, et s'ouvrant par un orifice assez large au-dessous de l'urètre. […]
> *Clitoris*. Organe semblable au [pénis] de l'homme. Il est très sensible. Il a des muscles, un gland, un prépuce, des corps caverneux, un frein, les mêmes mouvements ; érections simultanées des papilles du sein et de celles du clitoris[6].

Il semble pourtant que les fictions narratives obéissent, pour Diderot, à un régime stylistique exceptif en matière d'expression de l'obscénité. Il n'est qu'à relire l'une des scènes les plus explicites de *Jacques le fataliste*, où Diderot s'applique avec une candeur mal feinte à une savoureuse euphémisation du sexe féminin :

> […] je suis sûre que je vais être grosse. — Voilà comme tu dis toutes les fois. — Et cela n'a jamais manqué quand l'oreille me démange après, et j'y sens une démangeaison comme jamais. […] Je ne vous dirai point ce qui se passait entre eux ; mais la femme, après avoir répété l'oreille, l'oreille plusieurs fois de suite à voix basse et précipitée, finit par balbutier à syllabes interrompues l'o...reil..le, et à la suite de cette o...reil..le, je ne sais quoi, qui, joint au silence qui succéda, me fit imaginer que son mal d'oreille était passé d'une ou d'une autre façon, il n'importe ; cela me fit plaisir, et à elle donc[7] ?

Dans *Jacques*, la licence est dans les choses et non dans les mots ; les détours périphrastiques et euphémiques y ont davantage cours que l'obscénité lexicale : « le fait est que j'avais toujours la main où il n'y avait rien chez elle, et qu'elle avait placé sa main où cela n'était pas tout à fait de même chez moi[8] ». C'est encore Diderot qui, sur la copie manuscrite de *Jacques* qu'il destine à Catherine II de Russie, défigure le passage cité plus haut par cette surcharge prudente : « Aimez [~~foutez~~] comme des ânes débâtés, mais permettez que je dise J'aime, nous aimons, vous aimez, ils aiment [~~foutre~~] ; je vous passe l'action, passez-moi le mot[9] ». À tout prendre, la licence dénominative a peu de place dans les fictions narratives de Diderot. Pour prendre racine dans une concrétude anatomique peu équivoque, *Les Bijoux indiscrets* eux-mêmes se détournent-ils si franchement des ressources euphémiques ?

VOILES LIBERTINS

Quelque inclination qui porte Diderot à l'expression non filtrée de la sexualité, le roman libertin s'accommode mal de la franchise dénominative[10]. Légataire du *Francion* de 1623 qui « enrag[eait] » de voir « un Poëte pens[er] avoir fait un bon Sonnet, quand il a mis

[5] DPV, XVII, 154.
[6] DPV, XVII, 415-416.
[7] DPV, XXIII, 41-40.
[8] DPV, XXIII, p. 224.
[9] DPV, XXIII, 230.
[10] Voir A. Principato, « Quelques aspects de la retenue verbale dans le roman libertin », dans *Eros, logos, dialogos. Huit études sur l'énonciation romanesque de Charles Sorel à Germaine de Staël*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters, coll. « La République des Lettres » 2007, p. 21-34.

dedans, ces mots de foutre, de vit et de con[11] », la littérature licencieuse se déploie bien souvent dans un subtil dosage de transparence et d'oblicité – Jean-François Perrin parle de « performance de la dénégation[12] ». Ils ne sont pas légion ceux qui, avec Sade et Nerciat, font droit aux « mots techniques[13] » ; loin que le roman libertin appelle toujours les choses *par leur nom*, la limpidité du transfert d'un signifiant à l'autre s'y équilibre d'ordinaire avec le plaisir du décryptage et de la connivence, dont La Fontaine donne plaisamment la recette :

> Pourquoi moins de licence aux oreilles qu'aux yeux ?
> Puisqu'on le veut ainsi, je ferai de mon mieux ;
> Nuls traits à découvert n'auront ici de place ;
> Tout y sera voilé, mais de gaze ; et si bien,
> Que je crois qu'on n'en perdra rien[14].

> J'ai […] évité tous les mots qui pouvaient blesser les oreilles modernes ; tout est voilé, mais la gaze est si légère que les plus faibles vues ne perdront rien du tableau[15].

La métaphore du *voile* cristallise l'ambiguïté de l'obscénité aux siècles classiques : « [s]ombre et opaque, le voile pouvait écarter une représentation déshonnête tout en exhibant l'acte de censure[16]. » Non pourtant que le roman libertin du XVIII[e] siècle arbitre aisément pareille négociation langagière de l'indécence ; ce sous-genre romanesque se débat dans un constant embarras dénominatif dont, à la fin du siècle, Louvet témoigne encore :

> Où trouver la gaze, en même temps légère et décente à travers laquelle il faut que la vérité se laisse entrevoir presque nue ? Je blesse l'oreille la moins délicate, si je dis le mot propre ; et si j'adoucis l'expression, je la dénature. Comment donc, sans outrager la pudeur de personne, satisfaire la curiosité de tout le monde[17] ?

L'allégeance distanciée que Diderot prête au roman libertin[18] n'est pas le caractère le moins remarquable des *Bijoux indiscrets* : comme l'a noté Franck Salaün, ce roman « suppos[e] le code libertin mais ne s'y conform[e] pas[19]. » Chacun des traits qu'il lui emprunte peut s'interpréter, par retour de balancier, comme une mise en débat subreptice de ce patron narratif, aussi libre de mœurs qu'étroitement codifié. Ainsi de l'euphémisation du

---

[11] Ch. Sorel, *Histoire comique de Francion*, A. Adam (éd.), dans *Romanciers du XVII[e] siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 321.
[12] J.-F. Perrin, « Présentation », dans J.-F. Perrin et Ph. Stewart (dir.), *Du Genre libertin au XVIII[e] siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2004, p. 17.
[13] D. A. F. de Sade, *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu*, dans *Œuvres*, M. Delon (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990-1998, t. II, p. 906.
[14] J. de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers*, A.-M. Bassy (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1982, p. 394.
[15] C.-H. de Fusée de Voisenon, *Le Sultan Misapouf et la Princesse Grisemine, ou les métamorphoses. Conte*, dans *Contes*, F. Gevrey (éd.), Paris, H. Champion, 2007, p. 125.
[16] J.-C. Abramovici, *Obscénité et littérature*, Paris, PUF, 2003, p. 247. Voir aussi A. Principato, « Théories de l'expression impudique au Grand Siècle », dans *Eros, logos, dialogos*, *op. cit.*, p. 9-19 et É. Sultan-Villet, « Avec ou sans la langue », dans *Le Roman libertin. La philosophie des sens dessus dessous*, Paris, H. Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2021, p. 37-41.
[17] J.-B. Louvet, *Les Amours du chevalier de Faublas*, M. Delon (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio/Classique », 1996, p. 583.
[18] Voir G. Beeharry-Paray, « *Les Bijoux indiscrets* de Diderot : pastiche, forgerie ou charge du conte crébillonien ? », *DS*, vol. 28, 2000, p. 21-37 ; O. Richard, « *Les Bijoux indiscrets* : variation secrète sur un thème libertin », RDE, n° 24, 1998, p. 27-37.
[19] « Diderot et la tradition libertine », dans J. Herman et P. Pelckmans (dir.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain/Paris, Peeters, 1995, p. 317-327, ici p. 323.

sexe féminin qui constitue, à tout prendre, le personnage principal du roman : Diderot inscrit ses « bijoux » dans un environnement romanesque propre à endiguer, voire à annuler la visée atténuative du signifiant euphémique.

Euphémiques bijoux

Dans *Les Bijoux indiscrets*, ce n'est guère au niveau lexical que s'exerce l'audace de Diderot, sinon à la faveur de détours hétérolingues[20] et d'emprunts savants[21]. En parlant des sexes comme de *bijoux*, Diderot recourt aux ressources conjuguées de la métaphore et de l'euphémisme, suivant une « interconnexion[22] » souvent relevée entre ces figures – *a fortiori* en un siècle qui met en cause le statut de figure autonome de l'euphémisme[23]. Diderot n'invente toutefois pas la substitution du substantif *bijoux* à une désignation anatomique. L'origine de l'acception érotique de *bijou(x)*, issue de la langue populaire, est mal éclaircie ; Pierre Guiraud[24] la rattache au « mot *joie*, qui avait pris le sens de "bijou", disparu au tout début du XVII^e^ siècle, *joie* venant d'un dérivé du latin *gaudere* qui a donné le français *jouir* » – hypothèse vraisemblablement erronée, mais qui n'en reflète pas moins « le champ symbolique couvert par le mot *bijou*, celui de la libido, de la jouissance[25] ». Alain Rey date cette acception de 1628 pour le sexe féminin, et de 1750 son extension au masculin[26] – nul doute que la parution des *Bijoux indiscrets* n'ait amplement contribué à diffuser ce sens figuré[27]. En dénommant les sexes *bijoux*, Diderot trace une ligne médiane entre ses deux devanciers littéraires : la démarche de Garin dans le fabliau *Du chevalier qui fist les cons parler*, littérale au risque de la vulgarité, contraste en effet avec celle de Caylus dans *Nocrion, conte allobroge*. Non content d'élire un titre anacyclique[28], ce dernier fait du cryptage lexical de l'organe génital un plaisant enjeu narratif :

> […] Sire, dit-elle, toute craintive, je serois prête à vous raconter le fablieau le plus étrange que oncques oüistes, & le aurois ja commencé, si ne fut un mot seul qui me arrête. Quel mot, reprint le Roy tout ébahi ? Est-il tant essentiel que ne puissiez vous en passer ? Oüi voirement, dit la pucelle, & la pudeur vergogneuse me enjoint de ne le prononcer […]. Ah ! Sire,

[20] Voir DPV, III, 218-221.
[21] Le fameux *delphus* d'Orcotome (DPV, III, 59-60).
[22] M. Bonhomme, M. de La Torre et A. Horak, « Présentation générale », dans *Études pragmatico-discursives sur l'euphémisme – Estudios pragmático-discursivos sobre el eufemismo*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, coll. « Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation », 2012, p. 8.
[23] Voir A. Horak, « Les recherches sur l'euphémisme des origines à nos jours », *ibid.*, p. 37-51 et *Le Langage fleuri. Histoire et analyse linguistique de l'euphémisme*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2017.
[24] Voir P. Guiraud, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique de la littérature érotique. Précédé d'une introduction sur les structures étymologiques du vocabulaire érotique*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1978, p. 171.
[25] « Bijoux et joyaux », dans A. Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005, p. 919.
[26] Voir art. BIJOU, dans A. Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, *op. cit.*, t. I, p. 80.
[27] Sur un mode de plus en plus explicite – de Crébillon, dans l'incipit de *Ah quel conte* (1755) : « […] ses courtisans, à qui, sous un Prince si estimable, les ridicules n'auraient fait que nuire, ne mettaient pas leur gloire dans l'art frivole et honteux de séduire et de tromper les femmes, de se connaître en bijoux mieux que personne, et de discuter profondément des bagatelles » (*Œuvres complètes*, J. Sgard (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1999-2002, t. III, p. 299-300) à Vadé : « Non, je l'avoue, aussi je te rends grace, / Lui dit-il, en tirant un vigoureux bijou ; / Mais vois ceci, Babet, & conviens que je passe / Avec un assez bel Atou » (*Œuvres de M. Vadé, ou Recueil des Opéra-Comiques, Parodies & Pieces fugitives de cet Auteur ; Avec les Airs, Rondes & Vaudevilles Notés*, Londres/Paris, N. B. Duchesne, 1758, t. IV, p. 127), jusqu'aux *Lettres de Julie à Eulalie* : « [V]oyant qu'il était dans un état brillant, je fis en badinant sauter les boutons de sa culotte, & je vis alors paroître un bijou qui me fit frissonner de crainte & de plaisir » (An., *Lettres de Julie à Eulalie, ou Tableau du libertinage de Paris*, Londres, Jean Nourse, 1784, p. 122).
[28] *Nocrion* est l'anacyclique de « noir con ».

dispensez me en, ou me enseignez un équivallant, lors je vous obéirai, car ne suis assez grande clergesse pour cela[29].

Lorsque l'« Énigme[30] » trouve à s'éclaircir par la malice connivente des assistants, Caylus propose un intéressant feuilletage des ressources offertes à la plume licencieuse pour contourner l'expression obscène :

> [A]yant égard à pudeur féminine, adonc servez-vous des anagrame, périphrase, l'ologriphe [*sic*], ou autre moyen duisant, pour que la pucelle puisse satisfaire à votre plaisir & vous rendre vigueur et santé. Oh ! dit le Prince, bien facile est la proposition, mais l'exécution mal aisiée ; le anagrame feroit par trop court & intelligible ; la périphrase par trop longue et confuse ; & le lologriphe par trop obscur & embarrassant ; faisons mieux, je sçai un peu les Langues Etrangeres, voulez-vous que je lui donne un nom Latin, Italien, Espagnol, Allemand[31] ?

Dans le cas des « bijoux », le référent euphémisé (le sexe féminin) n'est pas davantage explicité. L'euphémisme intervient d'ailleurs dans le sillage d'une première désignation détournée, de type périphrastique :

> Vous voyez bien cet anneau, dit-il au sultan ; mettez-le à votre doigt, mon fils. Toutes les femmes sur lesquelles vous en tournerez le chaton, raconteront leurs intrigues à voix haute, claire et intelligible : mais n'allez pas croire au moins que c'est par la bouche qu'elles parleront. — Et par où donc, ventre-saint-gris, s'écria Mangogul, parleront-elles donc ? — Par la partie la plus franche qui soit en elles et la mieux instruite des choses que vous désirez savoir, dit Cucufa ; par leurs bijoux. — Par leurs bijoux ! reprit le sultan en éclatant de rire : en voilà bien d'une autre. Des bijoux parlants ! Cela est d'une extravagance inouïe[32].

Figure sur figure : l'ellipse du référent organique repose sur le caractère largement lexicalisé du déplacement figural, suivant une rhétorique de la connivence qui escompte sa reconstitution par le lecteur. Relisons Dumarsais : « par les adjoints & les circonstances, l'esprit entend bien ce qu'on a dessein de lui faire entendre[33] » à travers le substitut euphémique. Aussi Diderot peut-il, très tôt dans le roman, substituer un euphémisme économe et transparent à une périphrase « par trop longue & confuse[34] ».

Comment comprendre le désaveu opposé par Mangogul à l'euphémisme, au cœur d'un roman qui n'a que le mot *bijoux* à la bouche ? Jamais relayée par l'éventail pourtant profus du jargon érotique[35], cette dénomination du sexe est sans doute commandée par le sous-genre auquel s'affilie *Les Bijoux indiscrets* ; pour autant, ces euphémiques « bijoux » suffisent-ils à poser que Diderot donne tout de bon son congé au franc-parler romanesque ? Le décryptage de l'euphémisme sexuel nécessite qu'il ait atteint un seuil élevé de circulation parmi les lecteurs. Mais sa propagation est aussi susceptible d'émousser les qualités atténuatives qu'on lui prête : témoin Cicéron qui, évoquant dans une lettre à Pétus la concurrence de *penis* et *mentula*, estime que « comme le mot [euphémique] est employé fréquemment, il est devenu

[29] A. C. P. de Caylus, *Nocrion. Conte Allobroge*, s. l., s. é., 1747, p. 8-9.
[30] *Ibid.*, p. 10.
[31] *Ibid.*, p. 10-11.
[32] DPV, III, 43.
[33] Dumarsais, art. EUPHEMISME, *Enc.*, VI, 207a.
[34] A. C. P. de Caylus, *Nocrion. Conte Allobroge*, éd. cit., p. 11.
[35] À l'exception de cette première désignation périphrastique, le substantif *bijoux* polarise la narration, qui ne puise guère dans ce riche vivier lexical que par syllepse, ainsi lorsque Mangogul s'écrie : « serrons-lui de plus près le bouton » (DPV, III, 137).

aussi obscène que celui [propre] dont tu te sers[36] ». Dès lors que la lexicalisation d'un terme est corrélative de sa dysphémisation, on peut douter que les « bijoux » fassent pleinement œuvre d'estompage sémantique sous la plume de Diderot.

Le désaveu de l'euphémisme intervient en outre dans l'un des quatre chapitres additionnels des *Bijoux*, « Le Rêve de Mangogul » : il doit être mis au compte du dernier Diderot, dont la réflexion sur les hardiesses stylistiques s'est à l'évidence affûtée. Il conclut toutefois un chapitre qui, pour faire droit à une concrétude anatomique sans exemple dans le roman de 1748, n'a nullement renoncé au substitut euphémique *bijoux* : quoi qu'en dise le sultan, les insulaires sont loin d'« appel[er] tout par leur nom[37] ». On peut certes estimer que Diderot s'en approche à travers les discrètes ressources de la paronomase :

> Ce fut au milieu du caquet des bijoux qu'il s'éleva un autre trouble dans l'empire ; ce trouble fut causé par l'usage du *pénum*, ou du petit morceau de drap qu'on appliquait aux moribonds. L'ancien rite ordonnait de le placer sur la bouche ; des réformateurs prétendirent qu'il fallait le mettre au derrière[38].

Au seuil d'un chapitre qui va porter très loin l'obscénité romanesque, ce serait bien le diable que cette référence aux anciens rites mortuaires indiens[39] ne soit pas convoquée en vertu de sa proximité phonétique avec un « pénis » qui, en regard des indiscrets bijoux des femmes, constitue l'un des centres absents du roman… Mais jusque dans les chapitres additionnels, les « bijoux » restent le désignateur unique des organes sexuels. Diderot attribue manifestement au « moins-disant[40] » de l'euphémisme un rendement spécifique, qui justifie son maintien à plusieurs décennies d'écart et dans un chapitre qui aurait pu amorcer un virage stylistique en faveur du mot propre. D'ailleurs, l'immédiat aval du passage assigne explicitement au voilement (non figural, mais vestimentaire) une qualité érotisante : « Mirzoza : Là, les femmes sont-elle vêtues ? — Mangogul : Assurément ; mais ce n'est point par décence, c'est par coquetterie ; elles se couvrent pour irriter le désir et la curiosité[41] ». Chez celui qui relit et amende son premier essai romanesque, on est tenté de lire une discrète confidence d'auteur par métaphore textile interposée – manière de récupérer l'euphémisme en lui assignant une destination romanesque propre. La Fontaine et Voisenon, recourant l'un et l'autre à une négation pleine (« on n'en perdra rien[42] », « les plus faibles vues ne perdront rien du tableau[43] »), adossaient l'économie de l'euphémisme licencieux à un ordre compensatoire ; Diderot, au contraire, revendique un *profit* propre à l'euphémisation érotique.

Loin de répondre à un simple impératif de convenance, Diderot s'emploie à investir les ressources connotatives du signifiant euphémique ; dans un autre chapitre additionnel

---

[36] Cicéron, *Correspondance*, t. XI, J. Beaujeu (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 200.
[37] DPV, III, 273-274.
[38] DPV, III, 268.
[39] Diderot rapporte également cette pratique dans un article de l'*Encyclopédie* : « Arrivé à Surate, M. Anquetil trouva les Parsis divisés en deux sectes animées l'une contre l'autre du zele le plus furieux. La superstition produit par-tout les mêmes effets. L'une de ces sectes s'appelloit celle des anciens croyans, l'autre celle des réformateurs. De quoi s'agissoit-il entre ces sectaires, qui penserent à tremper toute la contrée de leur sang ? De savoir si le *penon*, ou la piece de lin de neuf pouces en quarré que les Parsis portent sur le nés en certain tems, devoit ou ne devoit pas être mise sur le nés des agonisans. *Quid rides ? mutato nomine de te fabula narratur ?* » (art. ZENDA VESTA (*Philos. et Antiq.*), *Enc.*, XVIII, 701a).
[40] A. Jaubert, « Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote », *Langue française*, n° 160, 2008/4, p. 105-116, ici p. 108.
[41] DPV, III, 274.
[42] J. de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers*, éd. cit., p. 394.
[43] Voisenon, *Le Sultan Misapouf et la Princesse Grisemine*, éd. cit., p. 125.

(« Des Voyageurs »[44]), il prend appui sur le sème |*métallique*| du substantif *bijou* pour infléchir l'imaginaire de l'orfèvrerie du côté de la mécanique : « Un bijou féminin en écrou est prédestiné à un bijou mâle fait en vis ; entendez-vous[45] ? » On peut supposer que l'intégration de ce chapitre aux *Bijoux indiscrets* tient aux bénéfices induits par semblable mécanisation du corps intime[46] : le sémantisme très affaibli des « bijoux » s'intègre soudain à un imaginaire fictionnel qui le relaie et le réactive. Cette troublante représentation du corps sexuel en pièces de machines atteste sans doute le souci du dernier Diderot d'assigner une motivation sémantique propre à l'euphémisme dont il a hérité, avant que d'assurer sa pérennité littéraire.

DETONANTS EUPHEMISMES

Les Bijoux indiscrets sont une fiction sonore, c'est l'évidence même. Il n'y a pas lieu de s'étonner que Diderot y envisage la sexualité en termes de sonorité : le roman rejoint ainsi son souci de verbaliser le tacite[47], tout en faisant en écho à la jacasserie proverbiale des femmes. Mais peut-être l'euphémisme joue-t-il aussi sa partie dans cette insistante trame sonore. Selon qu'il est tu ou prononcé, le référent euphémisé se situe en effet sur un gradient acoustique ; originellement, l'euphémisme a pour fonction de couper court à la détonation d'un signifiant :

> Les anciens portoient la superstition jusqu'à croire qu'il y avoit des mots dont la seule prononciation pouvoit attirer quelque malheur, comme si les paroles, qui ne sont qu'un air mis en mouvement, pouvoient produire naturellement par elles-mêmes quelqu'autre effet dans la nature, que celui d'exciter dans l'air un ébranlement qui se communiquant à l'organe de l'oüie, fait naître dans l'esprit des hommes les idées dont ils sont convenus par l'éducation qu'ils ont reçûe.
>
> On étoit averti au commencement du sacrifice ou de la cérémonie […] de garder plûtôt le silence que de prononcer quelque mot funeste qui pût déplaire aux dieux ; & c'est de-là que *favete linguis* signifie par extension, *faites silence*[48].

Aux siècles classiques, les images du voile et de la gaze ont activement lié l'euphémisme à un paradigme optique ; mais dans sa conceptualisation antique, il est une figure de silence – l'instrument d'une acoustique diminutive. Montaigne le rappelle, à la suite d'un passage que Diderot reprend dans *Jacques le fataliste* en qualité de « traducteur[49] » : s'agissant d'« une action que nous avons mise en la franchise du silence », les mots obscènes « s'impriment, en chacun sans être exprimés, et sans voix et sans figure[50] ».

Chez Diderot, les bijoux participent tout au contraire d'une inflation du volume sonore. Aussi le roman semble-t-il, en filigrane, proposer une stimulante narrativisation de la

---

[44] Sur ce texte, voir A. Paschoud, « Voyage, libertinage et imaginaire matrimonial : à propos d'un chapitre additionnel des *Bijoux indiscrets* (1748) de Diderot », *Études de Lettres*, n° 3, 2006, p. 87-101 et M. Delon, « Les thermomètres indiscrets », dans A. Gaillard et M.-I. Igelmann (dir.), *Diderot et les simulacres humains. Mannequins, pantins, automates et autres figures*, *Lumières*, n° 31, 2018, p. 183-196.

[45] DPV, III, 268.

[46] Souvenir possible de *Francion* : « [N]ous mettons tous a la fin nos chevilles dedans un mesme trou, je vous l'advouë » (Ch. Sorel, *Histoire comique de Francion*, éd. cit., p. 321).

[47] Voir les pages que J. Starobinski consacre au mouvement d'« extériorisation » chez Diderot (*Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2012, p. 118 et *passim*).

[48] Dumarsais, EUPHÉMISME, *Enc.*, VI, 208a.

[49] DPV, XXIII, 231.

[50] M. de Montaigne, *Essais III*, E. Naya, D. Reguig-Naya et A. Tarrête (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2012, p. 96.

figure : par ces « bijoux » vecteurs de stridence romanesque, Diderot suggère que les euphémismes libertins appuient moins une pédale de sourdine sur l'obscénité qu'ils ne participent à sa *détonation*. Car la présence romanesque des bijoux n'est pas visible, mais audible ; la décence narrative arrime d'entrée de jeu ces organes dissimulés, générateurs d'un « bruit inouï[51] », à une très riche isotopie acoustique. Le « caquet des bijoux », syntagme répété de manière lancinante au fil du roman[52], en est l'indicateur le plus saillant. Cette « métaphore prépositionnelle[53] » combine deux imaginaires contrastés : l'orfèvrerie et l'animalité, l'artifice et la nature. Diderot orchestre ainsi une déflagration connotative inédite – quoique acclimatée à l'oreille du lecteur par sa proximité avec une expression populaire ayant donné lieu, au siècle précédent, à un phénomène éditorial des plus étonnants. Introduit par un poème satirique publié vers 1580[54], celui-ci prend tout son essor avec les fameux *Caquets de l'accouchée*, texte facétieux anonyme qui connut une première diffusion en 1622, en plusieurs fascicules séparés, puis une reparution en volume l'année suivante[55] et diverses rééditions jusqu'en 1630. Par la suite, ces textes suscitèrent un grand nombre d'adaptations et d'imitations : ces contagieux caquets alimentent un ensemble de productions textuelles[56] dont la vigueur moralisatrice et revendicatrice se déporte peu à peu de la veine satirique à l'intervention politique[57]. La langue en gardera une expression devenue proverbiale, dont les premières attestations lexicographiques se rencontrent dès la fin du XVII^e^ siècle[58].

À travers ce syntagme qui s'impose peu à peu au lecteur comme une unité lexicale à part entière, l'euphémisme *bijoux* se trouve étroitement articulé à un trait sémantique *a priori* antagoniste avec son orientation atténuative : dans les corpus d'Ancien Régime, *caquet* implique avec constance les sèmes |*féminin*|, |*bruyant*|, |*intensité*| et |*public*|. Sous la plume de Diderot, le « caquet des bijoux » prend souvent place dans un environnement saturé de références acoustiques (nous soulignons) :

> Eh bien, messieurs, leur dit-il, vous qui n'ignorez rien de ce qui se passe dans l'empire galant, qu'y fait-on de nouveau ? où en sont les bijoux parlants…?
> Seigneur, répondit Alciphénor ; c'est un *charivari* qui va toujours en augmentant : si cela continue, bientôt *on ne s'entendra plus*. […] — Le bon de l'affaire, reprit Grisgrif, c'est que l'époux effrayé s'est enfui *en se bouchant les oreilles*.

---

[51] DPV, III, 77.

[52] Hormis une occurrence au singulier (« le caquet d'un bijou », DPV, III, 55) et deux avec déterminant possessif (« leur caquet », DPV, III, 76), l'expression scande le roman : voir DPV, III, 57, 59, 61, 62, 72, 76, 79, 81, 150, 195, 261.

[53] J. Gardes Tamine, *Au cœur du langage. La métaphore*, Paris, H. Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2011, p. 115.

[54] An., *Le Caquet des bonnes Chamberières, declairant aulcunes finesses dont elles usent envers leurs maistres et maistresses*, s. l., s. é., s. d.

[55] An., *Recueil general des caquets de l'accouchée. Ou Discours facetieux, ou se voit les mœurs, actions & façons de faire des grands & petits de ce siecle. Le tout discouru par Dames, Damoiselles, Bourgeoises, & autres. Et mis en ordre en VIII. apresdisnées qu'elles ont faict leurs assemblées, par un secretaire qui a tout ouy & escrit*, s. l., s. é., Imprimé au temps de ne se plus fascher, 1623.

[56] P. M. Gérin, « Un genre littéraire bourgeois, le caquet », *Dalhousie French Studies*, vol. 14, 1988, p. 3-14.

[57] Il est remarquable en effet que *Les Caquets de l'accouchée* aient jeté leurs derniers feu dans quelques mazarinades ; aux trois d'entre elles qui sont communément repérées (*Le caquet ou entretien de l'accouchée contenant les pernicieuses entreprises de Mazarin découvertes*, 1651 ; *Nouveau Caquet ou entretien de l'accouchée sur le départ du Cardinal Mazarin de la ville de Dinan, jusques à son arrivée à Sedan Première Journée*, 1652 ; *Le Caquet de la paille*, 1652), il convient d'en ajouter une quatrième, due au sieur de Sandricourt : *L'Accouchée espagnole, avec le Caquet des politiques, ou la Suite du « Politique lutin, sur les maladies de l'Estat »*, 1652.

[58] « On appelle le caquet de l'accouchée, cet entretien de bagatelles qu'ont plusieurs femmes assemblées, comme il s'en rencontre chez les femmes en couche » (A. Furetière, art. CAQUET, *Dictionnaire universel*) ; « On appelle prov. *Le caquet de l'accouchée,* L'entretien de bagatelles qui se fait ordinairement chez les femmes qui sont en couche » (art. CAQUET, *Dictionnaire de l'Académie*, 1^e^ éd., 1694).

> Voilà qui est bien horrible, dit Mirzoza. — Oui, madame, interrompit Fortimbeck, horrible, affreux, exécrable ! — Plus que tout cela, si vous voulez, reprit la favorite, de déshonorer une femme sur *un ouï-dire*.
> […] — Bon, ajouta Hannetillon, il en court déjà une épigramme, et l'on ne fait pas une épigramme sur rien. Mais pourquoi Marmolin serait-il à l'abri du caquet des bijoux ? […] — Vous avez raison », répondit Hannetillon ; et tout de suite il se mit à *chanter* […][59].

Ces bijoux donnés pour inséparables du tintamarre semblent pointer en creux la singularité de l'euphémisme libertin : son opération substitutive n'escompte nullement étouffer la détonation de l'obscénité sexuelle.

LE BRUIT DES BIJOUX

À quoi ressemble, au plan sonore, le « caquet des bijoux » ? Intégré à des constructions à verbe-support, le substantif *bruit* soutient souvent une désignation métonymique de la rumeur : « Cette aventure fit grand bruit à la cour, à la ville et dans tout le Congo[60] ». Le « bruit » n'est toutefois pas le fait des seules rumeurs ; le terme confère aussi une coloration acoustique succincte à la « voix » des bijoux :

> Tous [les bijoux] dirent leur mot, mais si brusquement, qu'on n'en put faire au juste l'application. Leur jargon, tantôt sourd et tantôt glapissant, accompagné des éclats de rire de Mangogul et de ses courtisans, fit un bruit d'une espèce nouvelle[61].

> [L]'on entendit s'élever de dessous la table un bruit plaintif […][62].

> Qu'entends-je dans tous les cercles ? Un murmure confus, un bruit inouï vient frapper mes oreilles[63].

> [S]a bague mystérieuse cessant d'agir sur elles, leurs bijoux se turent brusquement, et un silence profond succéda au bruit qu'ils faisaient[64].

> Il donna plus d'exercice à sa bague dans cette nuit seule, qu'elle n'en avait eu depuis qu'il la tenait du génie. Il la tournait tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre, souvent sur une vingtaine à la fois : c'était alors qu'il se faisait un beau bruit […][65].

Émettrice de bruits et non de sons, la voix des bijoux s'élève hors de « toute articulation distincte, & de toute harmonie[66] », comme en prolongement d'un « caquet » qui échappe par nature à toute ligne acoustique homogène. Par ce sillage lexical, Diderot se plaît à constituer la voix indiscrète des bijoux au carrefour de la stridence sonore et de l'agitation courtisane – la première nourrissant et exacerbant la seconde. C'est bien ainsi que Mirzoza, au début du roman, anticipait les répercussions de la curiosité du sultan : « cet amusement aura des suites funestes. Vous allez jeter le trouble dans toutes les maisons, détromper des maris, désespérer des amants, perdre des femmes, déshonorer des filles, et faire cent autres

[59] DPV, III, 150.
[60] DPV, III, 49.
[61] DPV, III, 53.
[62] DPV, III, 54.
[63] DPV, III, 77.
[64] DPV, III, 154.
[65] DPV, III, 208.
[66] Art. BRUIT, *Dictionnaire de l'Académie française*, 4e éd., Paris, Vve B. Brunet, 1762.

vacarmes[67] ». Par l'emploi métonymique du substantif *vacarmes*, le chaos social induit par l'anneau magique se voit rabattu sur ses effets proprement acoustiques[68] : le baromètre sociologique des *Bijoux* est sans conteste indexé sur une échelle d'intensité sonore. Dès lors le « caquet des bijoux », associé à une musicalité cacophonique et recatégorisé en un « chant » d'étrange sorte, ressortit d'une esthétique bruitiste avant l'heure[69] :

> le sultan s'avisa, dans le milieu d'un chœur qui durait trop à son gré, de tourner sa bague sur toutes les chanteuses. On ne vit jamais sur la scène un tableau d'un comique plus singulier. Trente filles restèrent muettes tout à coup : elles ouvraient de grandes bouches, et gardaient les attitudes théâtrales qu'elles avaient auparavant. Cependant leurs bijoux s'égosillaient à force de chanter, celui-ci un pont-neuf, celui-là un vaudeville polisson, un autre une parodie fort indécente, et tous des extravagances relatives à leurs caractères. On entendait d'un côté, *oh vraiment ma commère oui !* de l'autre, *quoi ! douze fois !* ici, *qui me baise ? est-ce Blaise ?* là, *rien, père Cyprien, ne vous retient*. Tous enfin se montèrent sur un ton si haut, si baroque et si fou, qu'ils formèrent le chœur le plus extraordinaire, le plus bruyant et le plus ridicule qu'on eût entendu depuis des..... no..... d..... on..... […]
> Cependant l'orchestre allait toujours son train, les ris du parterre, de l'amphithéâtre et des loges se joignirent au bruit des instruments et aux chants des bijoux, pour combler la cacophonie[70].

Il semble que Diderot travaille à une subversion de la figure par ses propres moyens. Adoptant l'euphémisme de mise en régime libertin, il articule cette figure de sourdine à une isotopie du boucan. D'un point de vue pragmatique, l'euphémisme est jugé réussi « lorsqu'à travers ses stratégies de masquage et de routinisation, il exerce des effets modérateurs et dédramatisants sur le récepteur, cela dans le sens souhaité par l'énonciateur[71] » ; or ce que le substitut euphémique perd en saillance sémantique dans *Les Bijoux indiscrets*, il le regagne en s'environnant d'un réseau isotopique qui rappelle incidemment la stridence du mot, en dépit de son apparente atténuation figurale. Diderot prête ainsi à l'expression de la sexualité des qualités de détonation que les euphémismes libertins n'ont, en somme, jamais prétendu lui ôter. C'est suggérer, par les ressources propres de la narration romanesque, la singularité de cette figure en régime licencieux : son apparente frilosité désignative vise en réalité à aiguillonner l'imaginaire du lecteur et, en associant les organes du plaisir à des imaginaires exogènes (mécanique ou acoustique), à inscrire la sexualité dans un environnement fantasmatique enrichi.

En contournant la désignation immédiate du sexe féminin, Diderot se conforme aux usages du roman licencieux du premier XVIII^e^ siècle ; son recours aux procédés euphémiques le révèle toutefois soucieux d'échapper à un emploi conventionnel et immotivé de la figure. Son articulation à une insistante isotopie sonore, singulièrement, laisse entrevoir une problématisation poussée des enjeux propres à l'euphémisme libertin. Devenu un vecteur de tintamarre, le « bijou » euphémique échappe ostensiblement à sa vocation de sourdine et révèle la fonction profonde de cette figure sous une plume licencieuse : loin de toute

---

[67] DPV, III, 50.
[68] Jaucourt prend soin de préciser, dans un article de l'*Encyclopédie* consacré conjointement à *vacarme* et *tumulte*, que le premier « ne se dit qu'au propre », tandis que le second « se dit au figuré du trouble & de l'agitation de l'ame » (art. VACARME, TUMULTE, (*Synon.*), *Enc.*, XVI, 790b).
[69] Sur cet épisode fameux, voir notamment B. Didier, « L'opéra fou des *Bijoux* », *Europe*, n° 661, mai 1984, p. 142-149 et C. Duflo, « Interlude. L'air des bijoux », dans *Philosophie des pornographes. Les ambitions philosophiques du roman libertin*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », p. 177-190.
[70] DPV, III, 71.
[71] M. Bonhomme, « La réception de l'euphémisme : entre réussite et échec interactif », dans *Études pragmatico-discursives sur l'euphémisme*, *op. cit.*, p. 73-88, ici p. 79.

atténuation sémantique, l'euphémisme libertin désigne avec une vigueur redoublée le référent qu'il prétend dérober ; activant le « paradoxe psycholinguistique » qui veut que « l'obscénité verbale [soit] d'autant plus suggestive qu'elle relève du non-dit[72] », le voile euphémique agit comme un « vecteur d'érotisation[73] » du texte. Que Diderot y trouve une compensation à son inclination avouée pour une expression directe du corps désirant ou qu'il lui confie une dénonciation subreptice des affectations libertines, de souterraines péripéties rhétoriques se trament en tout cas parmi les aventures érotiques des *Bijoux indiscrets*.

Clara de COURSON
Université Sorbonne nouvelle (Clesthia-EA 7345)

[72] M. Rosellini, « Comment nommer "la chose" ? Puissance imaginaire de l'obscénité verbale dans les écrits licencieux du XVII[e] siècle, du satyrique au galant », *Cahiers du GADGES*, n° 15, 2018, p. 273.
[73] J.-C. Abramovici, *Obscénité et classicisme*, *op. cit.*, p. 247.