LES BIJOUX INDISCRETS DE DENIS DIDEROT. APPROCHE NARRATOLOGIQUE

Carmen ANDREI
Universitatea « Dunărea de Jos », Galați

Résumé *: La publication des* ***Bijoux indiscrets*** *en 1748, a suscité l'étonnement du public : Diderot le philosophe, la tête de l'Encyclopédie, écrit un conte licencieux, par fantaisie et extravagance. Le titre connote secret, curiosité et désir. Le roman est une enquête sur la chasteté féminine par l'exploitation du thème rebattu de l'érotisme subversif et par l'utilisation de la technique de l'hypallage. Pendant 54 chapitres, un anneau fait trente essais en interrogeant les « bijoux » vaginaux de nombreuses femmes de la cour du sultan Mangogul, située dans un Congo utopique et dans un temps immémorial. L'analyse de ce roman soulève un double problème qui concerne l'instance auctoriale et narratrice, vu le conglomérat de* ***je*** *dans le texte. Le texte se présente comme un hybride, un amalgame de formes narratives et de procédés techniques. C'est un grand roman à tiroir : l'intrigue principale contient de nombreux récits rétrospectifs. Dans cette perspective, les histoires enchâssées sont des exercices de style sur le thème longuement discuté de l'infidélité foncière de la femme. La structure épisodique permet la prolifération des personnages et l'agglutination des angles et des points de vue variés. L'intrigue érotique devient un point de départ et un prétexte idéologique.*
Mots-clés *: érotisme, hypallage, instance auctoriale et narratrice*

Dans *Les Bijoux indiscrets* [*B.i.*] de Diderot, roman libertin du siècle des Lumières, le bijou[1], prétexte et instrument de la diégèse est celui qui voit et qui est la voix / la voie de la narration. Le caquet du bijou est une sorte de « dictée automatique ». Il offense parce qu'il dit la vérité, celle du désir surtout :

> Chacun a sa philosophie et la notre consiste principalement à distinguer le mérite de la personne, le vrai mérite, de celui qui n'est qu'imaginaire. (XLV)

Le bavardage est la cause et le moteur des histoires narrées. Le bijou-narrateur souffre de cette maladie, comme l'avoue celui de Fanni : « Ne dirait-on pas que l'on n'ait rien de mieux à faire que de ***jaser*** » (***n.s.***, XLIII). La prolixité verbale du bijou est anormale. Il ne parle pas seulement d'intrigues libertines, mais de défaites militaires et de ruines princières. Elle prouve que l'instance énonciatrice subit un phénomène d'altération discursive proche du langage délirant. Le bijou symbolise l'aliénation totale de la femme, la violation du tabou de l'intimité et de la pudeur, l'exposition de l'obscène et insupportable du non-dit[2] (voir à ce titre le dialogue entre Ismène et son bijou, fait d'attaques, d'interrogations, d'arguments offensifs et défensifs)[3]. Les savants de l'utopique Académie de Banza y voient le triomphe de la vertu, les religieux d'une île non déterminée, le triomphe de la providence, les commerçants en profitent pour fabriquer et vendre des muselières qui étranglent la voix traîtresse. Le jour où le sultan s'amuse à faire parler un bijou dont la muselière était trop petite, Zélaïs, la propriétaire, a failli mourir suffoquée (XXIII) parce que l'abstinence crée des vapeurs.

L'analyse de ce roman soulève un double problème qui concerne l'instance auctoriale et narratrice, vu le conglomérat de ***je*** dans le texte : la question de l'auteur du texte va de pair avec la question du narrateur ; plus exactement : qui écrit et qui raconte ? Comme dans *Jacques le Fataliste*, l'instance narrative est soumise à la technique du brouillage, stratégie qui vise la mystification de la fiction. Le découpage

BDD-A5449 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:01 UTC)

aléatoire des chapitres est le premier signe de la critique du genre romanesque. La difficulté de l'analyse vient du fait que le texte se présente comme un hybride, un amalgame de formes narratives et de procédés techniques. C'est un grand roman à tiroir : Diderot insère dans l'intrigue principale de nombreux récits rétrospectifs, comme l'histoire de Sélim qui s'étend sur trois chapitres. Les chapitres idéologiquement marqués, sur la morale, les arts ou les sciences pourraient constituer une œuvre à part. Dans cette perspective, les histoires enchâssées sont des ***exercices de style*** sur le thème longuement discuté de l'infidélité foncière de la femme. La structure épisodique permet la prolifération des personnages et l'agglutination des angles et des points de vue variés. La partie digressive, idéologique est imbriquée en permanence dans la partie narrative, dans l'intrigue orientale. L'intrigue érotique devient un point de départ et un prétexte idéologique (voir XII). De surcroît, les interférences entre les niveaux narratifs s'intensifient dans les ajouts posthumes.

Dans le texte liminaire, un premier ***je***, celui du narrateur extradiégétique, s'adresse à Zima, lectrice orientale friande de lecture interdites, mais hésitante, dans sa qualité de première narrataire de l'histoire. Le péritexte est simplement intitulé « À Zima » et se présente comme un long conseil épicurien et comme un intertexte déclaré. Le narrateur établit un contrat de lecture à son avantage, veut la rendre complice de la lecture interdite de son livre. Il le range parmi d'autres textes de même facture l'inscrivant ainsi dans une filiation notoire :

> Zima, profitez du moment. L'aga Narkis entretient votre mère, et votre gouvernante guette sur un balcon le retour de votre père : prenez, lisez, ne craignez rien. Mais quand on surprendrait *les Bijoux indiscrets* derrières votre toilette, pensez-vous qu'on s'étonnât ? Non, Zima, non ; on sait que *le Sopha, le Tanzaï* et *les Confessions* ont été sous votre oreiller. Vous hésitez encore ? […] Encore une fois, Zima, prenez, lisez, et lisez tout : je n'en excepte pas même les discours du *Bijou voyageur* qu'on vous interprétera, sans qu'il en coûte à votre vertu ; pourvu que l'interprète ne soit ni votre directeur ni votre amant. (*B.i.*, pp. 7-8)[4]

L'avant-texte en question souligne un élément de modernité : le livre réclame la présence d'un *lecteur-interprète* qui le juge de manière critique. Ainsi, il requiert d'emblée le statut d'œuvre ouverte à l'interprétation de son destinataire intra- et extradiégétique qui construit son sens au fur et à mesure de la lecture interactive d'un tiers de l'extérieur. Pour J. Proust, *Les Bijoux* sont « un roman de l'interprétation » parce qu'« ils donnent à voir des personnages en train d'interpréter » et que tout le discours narratif ou rapporté est agencé afin de provoquer la manie de l'interprétation[5]. Le roman est en même temps un parfait antidote à cette manie parce qu'il peut se lire aussi comme un texte conjectural ayant trop de « lacunes » (voir *infra*).

Dans ce premier texte, le narrateur se donne pour l'auteur du récit, mais au moment où il dialogue avec un personnage fictif, il devient lui-même personnage, et élément de la diégèse. Ainsi s'ouvre un macro-topos dominant, celui de l'invitation à la lecture, à tout lire, topos qui ouvre et ferme le texte[6]. Le même ***je*** apparaît au chapitre II (*Education de Mangogul*), en vitesse narrative, et exprime le désir que l'histoire ait une fin ou plus loin, lors des recommandations qu'il fait en maître du texte. Ce ***je*** reste une figure énigmatique. Ses interventions renvoient indirectement au temps vécu, mais également au temps de l'écriture, au présent, égal à celui du véritable auteur du roman, Diderot. Il pratique la récusation du discours se donnant pour le simple traducteur d'un manuscrit congolais :

> Je passerai légèrement sur les premières années de Mangogul. (p. 13)

BDD-A5449 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:01 UTC)

On trouvera bon que je renvoie ceux qui seront curieux de son discours aux archives du Congo (p. 193)

Mangogul était aujourd'hui, dit l'auteur africain dont nous traduisons le journal, à neuf heures et demie chez Fanni.. (XLIII, p. 276)

Un deuxième ***je*** appartient au ***scripteur.*** C'est un « auteur africain » dont les dires sont rapportés en discours indirect par le premier :

[…] et moi, dit l'auteur africain, j'allai me reposer en attendant qu'il [le bijoutier] revînt. (XX, p. 124)

L'auteur africain qui s'est immortalisé par l'histoire des hauts et merveilleux faits d'Erguebzeb et de Mangogul, continua en ces termes : […] (XIV, p. 69)

L'auteur africain nous apprend que la mémoire de cet essai s'est conservée dans le Congo, et que c'est par cette raison que le gouvernement y est si réservé à accorder des pensions ; mais ce ne fut pas le seul bon effet de l'anneau de Cucufa comme on va le voir dans le chapitre suivant (XXVII, p. 164)

L'auteur africain finit ce chapitre par un avertissement aux dames qui pourraient être tentées de se faire traduire les endroits où le bijou de Cypria s'est exprimé dans les langues étrangères. « J'aurais manqué, dit-il, au **devoir de l'historien**, en les supprimant ; et au respect que j'ai pour le sexe, en les conservant dans mon ouvrage, sans prévenir les dames vertueuses, que le bijou de Cypria s'était excessivement gâté le ton de ses voyages ; et que les récits sont infiniment plus libres qu'aucune des lectures clandestines qu'elles aient jamais faites. » (**n.s**., XLVII, pp. 332-333)

L'auteur africain nous apprend ici que le sultan, frappé de l'observation de Mirzoza, se précautionna d'un antisomnifère des plus violents (p. 323)[7]

Le narrateur s'excuse parfois ou se plaint parodiquement des « lacunes considérables » dont souffre le manuscrit pour justifier de nombreuses ellipses (dues par exemple à l'incapacité des traducteurs français à restituer la démonstration d'un académicien congeois, voir la 2e citation). Le coefficient de la perte des détails augmente justement à cause des lacunes. Le commentaire éditorial remplace le morceau obscène absent (pastiche du genre, voir la 3e citation). Le masque de victime de traducteurs ignorants assure au narrateur un degré élevé de véridicité. La stratégie de la feinte modestie est préférée parce qu'elle l'aide à combler les vides informationnels et à jeter le doute sur la foi de l'auteur présupposé du texte. Le brouillage des instances est complet au moment où la première commente les affirmations de l'autre et retranche les nuances inconvenantes :

(Le manuscrit s'est trouvé corrompu dans cet endroit) (XIII, p. 66)

Ici, l'ignorance des traducteurs nous a frustrées d'une démonstration que l'auteur africain nous avait conservée sans doute. A la suite d'une lacune de deux pages ou environ, on lit : le raisonnement de Réciproco parut démonstratif ; […] (IX, p. 47)

(Il y a dans cet endroit une lacune considérable. La république des lettres aurait certainement obligation à celui qui nous restituerait le discours du bijou de Callipiga, dont il ne nous reste que les deux dernières lignes. Nous invitions les savants à les méditer et à voir si cette lacune ne serait point une omission volontaire de l'auteur, mécontent de ce qu'il avait dit, et qui ne trouvait rien de mieux à dire.) (XLI, p. 267)

Je ne finirai point, dit l'auteur africain dont j'ai l'honneur d'être le ***caudataire*** *[serviteur], si j'entrais dans le détail des niches que leur fit Mangogul* (XLV, p. 311)

Je ne sais si Mirzoza resta ou s'en alla ; mais Mangogul reprenant le discours de Cyclophile, lut ce qui suit : […] (XVIII, p. 94)

En cet endroit, l'auteur africain remarque avec étonnement que la modicité du prix et la roture des muselières n'en firent point cesser la mode au sérail. « Pour une fois, dit-il, l'utilité

BDD-A5449 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:01 UTC)

l'emporta sur le préjugé. » Une réflexion aussi commune ne valait pas la peine qu'il se répétât : mais il m'a semblé que c'était le défaut de tous les anciens auteurs de Congo, de tomber dans des redites, soit qu'ils se fussent proposé de donner ainsi un air de vraisemblance et de facilité à leurs productions ; soit qu'ils n'eussent pas, à beaucoup près, autant de fécondité que leurs admirateurs le supposent. (XXII, p. 128)

L'auteur africain, qui avait promis quelque part le caractère de Sélim, s'est avisé de le placer ici ; j'estime trop les ouvrages de l'antiquité pour assurer qu'il eût été mieux ailleurs (XLIX, p. 347)

L'auteur a supprimé le reste ; il se contente de nous avertir que […] (LIII, p. 378)

Par conséquent, le premier ***je*** qui se donne pour le fabriquant du texte prend le masque de l'éditeur, de l'interprète ou du traducteur du manuscrit africain qui ne fait que monter la narration « trouvée » et la re-narrer. Dès le 6e chapitre jusqu'au 27e il apparaît au milieu du récit un second ***je***, celui de l'auteur africain, qui occulte temporairement la présence du premier ***je***, même si les mentions qui le concernent sont lapidaires ou critiques. Ce second ***je*** disparaît entre le 28e et le 36e chapitres. Paradoxalement, le début du 37e chapitre, qui s'ouvre par l'état de la comédie (contemporaine ?), marque la présence du pronom ***on***, rattrapé par un ***je*** et un ***vous*** ambigus :

Si l'on eût connu dans le Congo le goût de la bonne déclamation, il y avait des comédiens dont on eût pu se passer. Entre trente personnes qui composaient la troupe, à peine comptait-on un grand acteur et deux actrices passables. […] et l'on ne pouvait se flatter qu'une pièce serait jouée avec quelque succès, si l'on n'avait eu l'intention de modeler ses caractères sur les vices des comédiens. Voilà ce qu'on entendait de mon temps par avoir l'usage du théâtre. Jadis les acteurs étaient faits pour les pièces ; alors l'on faisait des pièces pour les acteurs ; si vous présentiez un ouvrage, on examinait, sans contredit si le sujet était intéressant, l'intrigue bien nouée, les caractères soutenus, et la diction pure et coulante ; […] (p. 230)

Chemin faisant, la stratégie de l'écriture est basée sur la « duplicité » narrative qui consiste dans le refus de Diderot d'instaurer dans le récit une voix unique, garante et rassurante de la diégèse. Pour reprendre, cette stratégie est la suivante : un auteur africain écrit un journal et non pas le roman en question ; ce journal est lu et traduit en français par son « caudataire » qui est narrateur intradiégétique ; à son tour, ce narrateur y insère un second cahier de route (des voyageurs arrivées à la cour de Mangogul) ; finalement la narration est offerte au lecteur par un narrateur extradiégétique bicéphale, moitié le narrateur dont il a été question jusque là et moitié Diderot lui-même, multiple, protéiforme, donc non crédible et incroyable.

L'hypotexte principal de Diderot est le conte libertin de Crébillon fils comme l'indiquent les nombreux renvois satiriques du narrateur des *Bijoux* et tout un chapitre où Diderot se plaît à parodier le style de son devancier :

Si ce commencement 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. (XXXIX, p. 254)

Chapitre XXIX. Dix-huitième et dix-neuvième essais de l'anneau. Sphéroïde l'aplatie et Girgiro l'entortillé. Attrape qui pourra[8]

Les Bijoux indiscrets sont injustement passés dans l'histoire des lettres comme une imitation inférieure du texte crébillonien. Le roman est un ***mimotexte***[9] des contes crébilloniens, un texte imitatif où l'auteur parle l'idiolecte du corpus imité. Le texte diderotien a des affinités avec le texte crébillonien : c'est à la fois un pastiche, dans le sens d'imitation en régime ludique de pur divertissement, une parodie, mais surtout une

BDD-A5449 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:01 UTC)

forgerie[10]. Une simple complaisance grivoise dans la parodie de l'écrit libertin, destructrice du genre équivaudrait à l'autodestruction. C'est pourquoi Diderot procède au décapage qui mène à la forgerie. Le roman est original au moins pour l'érotisme intellectualisé et la distance démystificatrice par lesquels l'auteur dénonce les préjugés et les conventions d'un monde factice : « *Les Bijoux* font de l'orientalisme érotique et satirique le principe d'une grande richesse formelle et philosophique »[11]. Pour R. Kempf, le roman s'inscrit dans le projet fondamental de Diderot, celui de constituer un recueil de signes et d'indices sous le masque de la présence romanesque[12], tandis qu'H. Coulet n'a pas un jugement tranchant : pour lui, c'est « un roman informe où s'entassent les anecdotes grivoises, les gaillardises, les portraits satiriques, les dissertations esthétiques ou philosophiques »[13].

L'*incipit* parodique du premier chapitre, *Naissance de Mangogul*, attire de nouveau l'attention du lecteur sur les textes antérieurs de même facture, à savoir *Le Sopha* et *L'Ecumoire* de Crébillon fils, *Angola* de La Morlière, *Acajou et Zirphile Zulmis et Zelmaïde* et *Les Confessions du comte de**** de Duclos et *Le Sultan Misapouf* de l'abbé de Voisenon. Les noms de personnages empruntés aux ouvrages antérieurs avec lesquels Diderot dialoguent installent le lecteur sur un terrain connu auparavant, des classiques du genre, « comme si les textes de Duclos, Crébillon fils, etc., constituaient une novelle *fable*, un paganisme actuel »[14]. Cette stratégie prouve que Diderot refuse de donner un cadre crédible à son roman, d'user de la technique du trompe-l'œil, en amarrant son récit à ses devanciers. Il affiche ouvertement les procédés du romanesque en faisant ainsi un important crédit au lecteur-modèle :

> Hiaouf Zélès Tanzaï régnait depuis longtemps dans la grande Chéchianée ; et ce prince voluptueux continuait d'en faire les délices. Acajou, roi de Minutie, avait eu le sort prédit par son père. Zulmis avait vécu. Le comte de… vivait encore. Splendide, Angola, Misapouf, et quelques autres potentats des Indes et de l'Asie étaient morts subitement. (p. 9)

Les arrêts et les bifurcations de l'intrigue ne sont pas toujours motivés. L'entremêlement des fils narratifs donne l'impression de manque d'unité, de structure désordonnée. Par exemple : le narrateur (l'auteur Diderot ?) traduit l'auteur africain (1er niveau narratif) qui rapporte que Mangogul, pour arbitrer une querelle religieuse (2e niveau), raconte un rêve au Pontife et aux réformateurs jansénistes (3e niveau) qui consiste en un dialogue véhément entre un homme qui croit avoir deux nez et un autre deux trous au cul (4e niveau), ce dernier racontant qu'alors (5e niveau) qu'il défendait une femme sans trou menacée par le vilebrequin du menuisier. C'est en croyant avoir subi l'instruction qu'il s'est réveillé de ce rêve, qui comporte des dialogues (6e niveau), cependant que les prêtres interviennent dans le récit du rêve de Mangogul (7e niveau) et ainsi de suite. Cet exemple est édifiant quant à la modernité du roman.

Notes

[1] Pour mieux observer le glissement du terme, comment le terme « bijou » est arrivé à désigner le sexe de la femme, nous avons consulté les dictionnaires électroniques modernes et nous avons trouvé une pléthore sémantique du terme : BIJOU, mot à la mode au XVIIIe siècle : 1) sexe de la femme ; 2) pénis ; 3) godemichet (dérivé : bijou de la famille).

[2] M. Bokobza-Kahan, *Libertinage et folie au 18e siècle…*, pp. 75 -76.

[3] Ismène découvre que la voix inconnue est sa propre réflexion acoustique, l'Echo. De même, Fanni a une expérience lacanienne : elle apprend que le discours de « l'autre » vient de son propre inconscient (XLIII, 23e essai).

BDD-A5449 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:01 UTC)

[4] Toutes les citations sont tirées de Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, appareil critique et lecture par Colas Duflo, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1995.
[5] *L'objet et le texte…*, pp. 127 et suiv.
[6] Ce macro-topos dominant inclut des micro-topoï comme celui du discours autorisé par une référence commune extradiégétique (en l'occurrence Aglaé qui a participé à l'écriture de l'ouvrage) et celui du discours autorisé par la référence à la tradition littéraire du roman libertin, *apud* M.-H. Chabut, « *Topoï* d'intervention narrative dans les ouvertures de quelques récits de Diderot », in : *Vers un Thésaurus informatisé…*, éd. citée, p.315.
[7] Les « antisomnifères » (sic !) dont parle le texte sont précisément *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu* de Marivaux, *Les Confessions du comte de**** de Duclos et *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils. Alors il y a là une contradiction : dans leur qualité d'anti-somnifères, ces romans tiennent l'esprit (r)éveillé. Les mentions acquièrent un caractère positif parce qu'au lieu de les satiriser, Diderot fait implicitement leur éloge.
[8] Le chapitre en question ouvre un quadruple intertexte : Diderot dialogue avec *Le Cabinet du philosophe*, *La vie de Marianne*, *L'Écumoire* et *Le Paysan parvenu*. Le parallèle entre l'art de ménager une femme et l'art de ménager le lecteur dans l'écriture romanesque vient du *Cabinet*. Plus tard, Crébillon se vengera de Diderot dans *Ah ! Quel conte !* où le Taciturne est Diderot. *Apud* J. Proust, « Diderot et la fée Moustache », in : *Dilemmes du roman. Essays in Honor of Georges May…*, pp. 111-121.
[9] G. Genette, *Palimpsestes*, p. 88.
[10] G. Genette, *op. cit.*, p. 92, définit la forgerie comme « la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant ». Le témoignage de la fille de Diderot, Angélique de Vandeul est clair : Diderot s'est inspiré de Crébillon fils consciemment et consciencieusement. Il s'agissait d'un défi qu'il a relevé avec succès.
[11] R. Mortier et R. Trousson, (éd.), *Dictionnaire de Diderot*, p. 78.
[12] *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, p. 12.
[13] *Le Roman jusqu'à la Révolution*, éd. citée.
[14] M. Butor, *Répertoire littéraire*, p. 186.

Bibliographie sélective :

Beeharry-Paray, G. « *Les Bijoux indiscrets* de Diderot : Pastiche, forgerie ou charge du conte crébillonien », in : Guiragosssian Carr, Diana (éd.), *Diderot Studies XXVIII*, Genève, Droz, 2000.
Bokobza-Kahan, M., *Libertinage et folie au 18e siècle*, Louvain, Peeters, 2000.
Butor, Michel, *Répertoire littéraire*, Gallimard, Paris, coll. « Tel », chap. VII – *Littérature licencieuse et philosophie*, 1996.
Chabut, M.-H., « *Topoï* d'intervention narrative dans les ouvertures de quelques récits de Diderot », in : *Vers un Thésaurus informatisé. Topique des ouvertures narratives avant 1800.* Actes du 4e colloque international SATOR (1990), Montpellier, Presses de l'Université Paul Valéry, 1991.
Coulet, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, t. I, *Histoire du roman en France*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1967.
Diderot, Denis, *Les Bijoux indiscrets*, appareil critique et lecture par Colas Duflo, Actes Sud, Arles, coll. « Babel », 1995.
Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
Kempf, R., *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Seuil, Paris, coll. « Pierres vives », 1964.
Mortier, R. et Trousson, R. (éd.), *Dictionnaire de Diderot*, Champion, Paris, 1999.
Proust, Jacques, « Diderot et la fée Moustache », in *Dilemmes du roman. Essays in Honor of Georges May*, Saratoga-California, Auma Libri, coll. «Standford French and Italian Studies », 1989.
Proust, Jacques, *L'objet et le texte. Pour une poétique de la prose française au XVIIIe siècle*, Droz, Genève, 1980.

BDD-A5449 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:01 UTC)