

”Rire de tout : du bon mot à l’obscénité dans les Lettres de Diderot à Sophie Volland”

Odile Richard-Pauchet

▶ **To cite this version:**

Odile Richard-Pauchet. ”Rire de tout : du bon mot à l’obscénité dans les Lettres de Diderot à Sophie Volland”. Marianne Charrier-Vozel. Le rire des épistoliers (XVIe-XVIIIe siècles), colloque Brest 8-9 juin 2017, Presses universitaires de Rennes, p. 129-142, A paraître. hal-02491161

HAL Id: hal-02491161
https://unilim.hal.science/hal-02491161

Submitted on 25 Feb 2020

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.

Le rire des épistoliers (XVI-XVIIIe siècles)
Colloque international
8-9 juin 2017
Organisé par Marianne Charrier-Vozel
Centre d'Etude des Correspondances et Journaux intimes (CECJI) - EA 7289
Université de Bretagne Occidentale, Brest

« Rire de tout : du bon mot à l'obscénité dans les *Lettres* de Diderot à Sophie Volland »

Odile Richard-Pauchet, Université de Limoges
(opre.pauchet@wanadoo.fr ; odile.pauchet@unilim.fr)

On s'interrogera dans cette étude sur ce qui a pu pousser l'épistolier Diderot, dans une correspondance amoureuse des plus suaves (1759-1774), à transgresser les codes de la bienséance en truffant progressivement ses lettres à son amie Sophie Volland d'allusions ou d'historiettes de plus en plus scabreuses, pour culminer dans le blasphème (voir notamment ses « lettres immenses » écrites du Grandval, automnes 1759, 1760). Barbey d'Aurevilly lui-même s'en étonne :

> Ces lettres qu'on ne croirait jamais, en les lisant, écrites pour une femme aimée, sont […] le plus nauséabond mélange de bouffissure et de platitude, de sentimentalité niaise et de grossièreté […]. Certes, quand on a lu Diderot, quand on sort de la cahotante lecture de ses œuvres, on ne peut pas lui demander ce qu'il n'a pas […][1].

Lorsque les gauloiseries s'appliquent à tout un petit monde ecclésiastique familier où nul n'est épargné (moines de rencontre, proches « collègues », curé de la paroisse locale), l'on se demande en effet où se trouvent les limites de l'épistolier, qui sait pertinemment qu'il s'adresse, par-dessus l'épaule de sa maîtresse, à ses pieuses sœurs et à sa respectable mère, Mme Volland.
S'agit-il de donner à Sophie, adepte de Montaigne, des gages de sa liberté de penser ? Ou bien, de façon plus douteuse, de provoquer son entourage, connu pour sa bien-pensance ? De faire acte de prosélytisme, de se réaffirmer à soi-même (en ces temps d'interdiction de l'*Encyclopédie*), son courage et son indépendance d'esprit ? Ce sont toutes ces pistes que nous explorerons, en étudiant pour notre propre plaisir la charge toujours aussi explosive de certains fragments.
Nous verrons dans un premier temps que tout commence, comme souvent chez le philosophe, par une conception matérialiste forcenée de la réalité. Celle-ci se manifeste clairement dans le choix des anecdotes, dès lors qu'il est question d'amener le rire ou le sourire dans ses lettres. En effet, nous le verrons ensuite dans notre second point, que depuis les allusions ou métaphores zoomorphes, jusqu'au récit scabreux, en passant par l'obscénité anticléricale, il est toujours question, pour notre Diderot, de mettre au centre du propos le corps, non seulement de celui qui fait l'objet de la plaisanterie, mais aussi, et peut-être surtout, de celui de la destinataire de la lettre, qu'il est essentiellement question de *réjouir*, à défaut de la *faire jouir* d'une façon plus directement sexuelle.

[1] Barbey d'Aurevilly, *Goethe et Diderot*, Paris, Dentu, 1880, repris dans Barbey d'Aurevilly, *Contre Diderot*, éd. Complexe, coll. « le Regard Littéraire », p. 124.

Nous avons voulu, pour traiter cette question du rire chez Diderot épistolier, nous référer d'abord à l'article de l'Encyclopédie concerné. Quelle ne fut pas notre surprise en le lisant, quand nous avons découvert, non pas un point de littérature ou de rhétorique, mais une analyse (due au Chevalier de Jaucourt) totalement matérialiste de ce phénomène, traité essentiellement comme une manifestation corporelle :

Article JAUCOURT

RIS ou RIRE, (*Physiolog.*) [Physiologie] Jaucourt (Page 14:298)

RIS *ou* RIRE, s. m. (*Physiolog.*) émotion subite de l'ame qui paroît aussitôt sur le visage, quand on est surpris agréablement par quelque chose qui cause un sentiment de joie. C'est le propre de l'homme, en tant qu'un être pensant, & par un effet de la conformation des muscles de son visage. *V.* RISIBILITE.

On ne sauroit expliquer comment à l'occasion d'une idée, ce mouvement se produit aux levres & au reste du visage ; on ne doit pas même espérer d'y parvenir ; il y a beaucoup de phénomenes en ce genre inexplicables, & quelques-uns dont on peut fournir l'explication; mais il faut se ressouvenir que l'imagination influe beaucoup ici, comme dans toutes les sensations.

Le visage seul est le siege du *ris* modéré. Les angles des levres s'écartent par l'action du zigomatique, du buccinateur & du *risorius* de Santorini. Les joues forment par une espece de duplicature une petite fosse entre la bouche & les côtés du visage; à cet état se joignent des expirations alternatives qui se suivent vite, & sont peu ou point sonores; elles le sont beaucoup, quand le *ris* est immodéré; alors les muscles du bas - ventre sont agités, l'action des muscles abdominaux oblige le diaphragme de remonter. Lorsque le *ris* commence à se former, on inspire, on n'expire point; ensuite les expirations viennent; elles sont sonores, fréquentes, petites; elles ne vuident point tout l'air du thorax; par - là l'air est pressé contre la glotte; la glotte resserrée laisse sortir de vrais sons, & en montant & descendant, elle comprime les vaisseaux sanguins.

Ainsi 1°. lorsqu'on est frappé de quelque idée plaisante ou ridicule, on rit avec bruit, parce que la poitrine se resserrant, le larynx en même tems est comprimé, le diaphragme agit par de petites secousses, l'action des muscles abdominaux le force de remonter, & fait sortir l'air à diverses reprises. Etc etc.

Nous allons donc exploiter dans un premier temps la fécondité de cette piste d'analyse, en observant la prégnance de la dimension corporelle, dans la plupart des anecdotes fournies à Sophie par Diderot. Et pour commencer nous verrons comment la présence du corps s'impose par le biais de récits concernant directement des animaux, ou bien les faisant intervenir par à travers des métaphores zoomorphes, c'est-à-dire capables de transformer un corps humain en animal (ou inversement) à des fins comiques.
Voici un récit devenu très célèbre parce qu'il a été repris plus tard dans Jacques le fataliste, à des fins philosophiques que nous tâcherons d'analyser. Il y est question d'un couple de chiens, Taupin et Thisbé, que les habitants du Grandval, ce château du baron d'Holbach où Diderot est souvent invité, s'amusent à observer.

6 novembre 1760

> À propos de Pouf, de Mme d'Aine, de Mme d'Épinay, de Thisbé et de Taupin, nouveau personnage important dont vous n'avez point encore entendu parler, je vous ferais de bons contes si j'en avais le loisir. Taupin est le chien du meunier. Ah, ma bonne amie, respectez Taupin, s'il vous plaît. Je croyais savoir aimer ; Taupin m'a appris que je n'y entendais rien, et j'en suis bien humilié. Vous vous croyez peut-être aimée ; Taupin, si vous l'aviez vu, vous aurait donné quelque souci sur ce point. II a pris un goût de préférence pour Thisbé. Or imaginez que, par le temps qu'il faisait, tous les jours il venait à la porte s'étendre dans le sable mouillé, le nez penché sur ses deux pattes, les yeux attachés vers nos fenêtres, tenant ferme dans son poste incommode, malgré la pluie qui tombait à seaux, le vent qui agitait ses oreilles, oubliant le boire, le manger, la maison, son maître, sa maîtresse, et gémissant, soupirant pour Thisbé, depuis le matin jusqu'au soir[2]. Je soupçonne, il est vrai, qu'il y a un peu de luxure dans le fait de Taupin ; mais Mme d'Aine prétend qu'il est impossible d'analyser les sentiments les plus délicats sans y découvrir un peu de saloperie. Ah chère amie, les noms étranges qu'on donne ici à la tendresse ! Je n'oserais vous les redire. Si la nature les entendait, elle leur donnerait à tous des croquignoles[3].

Cette anecdote illustre, sur le mode héroï-comique, les sacrifices que l'on consent à l'amour. A travers cet exemple surprenant, elle montre la capacité sublime des animaux à aimer, et a fortiori, si l'on y applique une grille anthropomorphique, elle peut s'appliquer à l'épistolier : par son intermédiaire, Diderot le roturier déclare sa flamme à Sophie, demoiselle qui passe chaque été dans un château lointain. La relation courtoise qui s'établit entre les deux chiens est bien celle qui unit les deux amants, éloignés l'un de l'autre par une quasi distance infranchissable, tant sociale que géographique, et qui doit se satisfaire par le biais de la correspondance. Le nom précieux de la chienne Thisbé, écarte toute inconvenance dans la comparaison à destination de Sophie. Quant à celui de Taupin, le chien du meunier, il renvoie à un univers rural que Diderot le Langrois ne renie pas pour son propre compte. Pourtant, il est bien question, à travers l'amour de ces deux chiens (animaux connus pour leur ardeur sexuelle), d'évoquer une relation amoureuse dont le désir est l'intense moteur. Mais ce corollaire est pris en charge dans le récit par un personnage connu pour ses outrance et son franc parler, Mme d'Aine, non par l'épistolier qui reste tapi sous son masque de conteur galant. Tous les « sentiments les plus délicats », selon elle, ne sont pas exempts d'un peu de « saloperie », c'est-à-dire de l'expression du désir sous sa forme la plus crue. On ne sait pas en effet ce qu'il en adviendra de Thisbé lorsqu'elle décidera d'accorder ses faveurs à Taupin, le sentimental quadrupède : ce doux chevalier servant ne risque-t-il pas de se métamorphoser aussitôt en un vil séducteur en rut ?

Dans *Jacques le fataliste*, cette anecdote devient ceci. L'hôtesse du Grandval, Mme d'Aine, a inspiré l'hôtesse de l'auberge du Grand Cerf, personnage qui doit aussi beaucoup, pour son physique et sa faconde, à l'hôtesse du restaurant de la rue des Poulies, établissement proche du Louvre que Diderot fréquentera lorsqu'il entreprendra de rédiger ses Salons. C'est elle-même qui raconte, avant le beau récit de Mme de la Pommeraye, cette version burlesque sur les excès de la passion :

> Jacques : Vivent les chiens ! Il n'y a rien de plus parfait sous le ciel !
> L'Hôtesse : S'il y a quelque chose de plus parfait, du moins ce n'est pas l'homme. Je voudrais bien que vous connussiez celui du meunier, c'est l'amoureux de ma Nicole ; il n'y en a pas un parmi vous, tous tant que vous êtes, qu'il ne fît rougir de honte. Il vient, dès la pointe du jour, de plus d'une lieue ; il se plante devant cette fenêtre ; ce sont des soupirs, et des soupirs à faire pitié. Quelque temps qu'il fasse, il reste ; la pluie lui tombe sur le corps ; son corps s'enfonce

[2] Cette anecdote se retrouve dans une lettre à Damilaville du 3 novembre et dans *Jacques le Fataliste*, où elle concerne le chien du meunier, qui n'est pas nommé, et Nicole, la chienne de l'hôtesse du Grand-Cerf.
[3] Croquignoles : tapes, gifles.

> dans le sable ; à peine lui voit-on les oreilles et le bout du nez. En feriez-vous autant pour la femme que vous aimeriez le plus ?
> Le Maître : Cela est très galant.
> Jacques : Mais aussi où est la femme aussi digne de ces soins que votre Nicole ?... (Folio, p. 142-143)

Dans ce second récit, le propos moraliste évolue vers un renversement complet des valeurs : à l'inconstance, à la faiblesse humaine des hommes et des femmes, répond la fidélité animale. Mais la pantomime de l'amoureux reste la même : le chien soupire, il a le nez et les oreilles basses, enfoncées dans le sol. Cette attitude renvoie à une caractérisation formelle des passions, telle que le peintre Le Brun a pu la concevoir pour les hommes, et qui a inspiré Diderot pour réaliser un certain nombre d'autres portraits zoomophes visant à égayer sa destinataire. La méthode de le Brun avait en effet particulièrement intéressé le philosophe pour sa rigueur et ce caractère quasi scientifique, presque caricatural, qu'elle fournissait à la représentation des passions, et que l'on retrouve dans la Satire première de l'écrivain, avec l'homme-loup ou l'homme-singe. Les portraits réalisés par l'épistolier à l'aide cette technique renvoient soit à des personnages anonymes ayant pour mission d'illustrer des fables (c'est le cas du chien Taupin, illustre inconnu avant d'être immortalisé par Diderot), soit à des personnages connus au contraire, dont les portraits zoomorphes vont constituer des vignettes mémorables dans la correspondance, comme une galerie miniature à laquelle la destinataire pourra se référer fréquemment. On relèvera notamment la représentation de certains ennemis ou « têtes de turcs » de Diderot représentés en sangliers, en ânes, ou même en épervier :
Ainsi le sanglier :

> Depuis ce temps on trouve le sanglier Saint-Florentin un peu moins hérissé ; un peu de disgrâce ne fait point mal (BAB. III, 147).
> Votre parent Fourmont est un fieffé bourru [...]. Ne pourrez-vous pas partir de là pour tâcher de passer la main sur le dos de ce sanglier hérissé ? (BAB. III, 164).

L'âne, quant à lui, désigne peu charitablement les collaborateurs de l'*Encyclopédie* :

> Ces ânes ont la peau si dure, que j'ai beau piquer des deux, il n'en vont pas plus vite ; mais, sans l'attention de leur tenir sans cesse l'éperon dans le flanc, ils s'arrêteroient tout court (BAB. II, 11).

mais il désigne aussi L'Averdi, successeur de Bertin comme contrôleur général depuis le 13 décembre 1763 :

> Messieurs du Parlement devroient bien concevoir à la fin qu'un homme peut être un aigle dans sa chambre et n'être qu'un sot en finance. Si j'avois été le maître, j'aurois pris cette bourrique-là par une de ses oreilles » (BAB. III, 146).

Le succès de la caricature tient notamment ici à l'usage offensif d'une métaphore filée, où le comparant se substitue énergiquement au comparé. Ou trouve encore, de façon plus surprenante et moins cruelle, et presque flatteuse au contraire, l'épervier :

> Je dînai chez le Baron avec l'auteur de Calliste [4] [Collardeau]. Il n'a pas une once de chair sur le corps ; un petit nez aquilin, une tête allongée, un visage effilé, de petits yeux perçants, de longues jambes, un corps mince et fluet ; couvrez cela de plumes, ajoutez à ses maigres épaules de longues ailes, recourbez les ongles de ses pieds et de ses mains, et vous aurez un tiercelet d'épervier (BAB. II, 9).

Enfin la caricature animale se perd presque, ici, dans le portrait de Mlle Boileau, vieille amie de Sophie, représentée en éponge, mais reste saisissant sur le plan moral : car le portrait physique ou prosopographie, cède la place insensiblement au portrait moral, ou éthopée :

[4] Voir la lettre du 21 novembre 1760 (BAB. I, 329).

> Il est bien singulier qu'avec de l'esprit, du goût, de la finesse, de la sensibilité, de l'âme, de l'honnêteté, du sens, de la raison, du jugement même, cette fille n'ait presque que des idées d'emprunt, et que, pouvant dire d'elle-même une infinité de bonnes choses, elle soit perpétuellement l'écho de la sottise qui l'environne. On dirait qu'elle ne sent ni le ridicule des propos qu'elle entend, ni celui des personnes qui les tiennent. C'est comme une éponge prête à recevoir et à rendre indistinctement toutes les liqueurs qu'on lui présente ; elle s'abreuve dans un endroit, et elle va bien vite se faire presser dans un autre (18 août 1765, BAB. II, 271-272).

Peut-être est-ce la forme arrondie de la dame qui a suggéré l'image de l'éponge, au-delà même de sa capacité à absorber les idées des autres pour s'en prévaloir. En effet Diderot se montre fréquemment fasciné par les formes féminines, surtout dans leur version excessive, occasion de portraits-charge redoutables :

Je quitte le Montamy. Je l'ai trouvé avec une grosse dondon dont je vous dirais volontiers, comme du curé de La Chevrette, qu'on la baiserait pendant deux mois sans relâche sans la baiser deux fois au même endroit… c'est une amie de la Riccoboni » (7 octobre 1760)
J'ai fait connaissance avec cette demoiselle d'Ette. C'est une Flamande et il y paraît à sa peau et aux couleurs ; son visage est comme une grande jatte de lait sur laquelle on a jeté des feuilles de roses ; et des tétons à servir de coussins au menton ; les fesses à l'avenant, du moins je le présume (26 octobre 1760)
M. et Mme de Buffon sont arrivés. J'ai vu madame. Elle n'a plus de cou. Son menton a fait la moitié du chemin ; ses tétons ont fait l'autre moitié ; moyennant quoi ses trois mentons reposent sur deux bons gros oreillers. (21 novembre 1760).

Ces différents portraits-charge, qui peuvent à la rigueur évoquer certaines espèces animales dépourvues de cou (comme les insectes, mais aussi certains batraciens), sont aussi caractérisés par l'autonomie et le mouvement qu'ils confèrent soudainement à la « matière » humaine, et nous font immanquablement penser au portrait de la petite Hus dans *Le Neveu de Rameau* :

[…] l'on se résoudrait a dire qu'elle est jolie [...] quoiqu'elle [...] court après le volume de madame Bouvillon[5]. J'aime les chairs, quand elles sont belles ; mais aussi trop est trop ; et le mouvement est si essentiel à la matière ! » (NDR, éd. Fabre, p.48).

On a ici la preuve que toutes ces allusions volumineuses ont été peu ou prou amenées ou influencées par une réminiscences littéraire, celle du *Roman comique* de Scarron (1651-1657), avec l'allusion au personnage de Mme Bouvillon la bien nommée, qui incarne une femme bien en chair ayant décidé de ne faire qu'une bouchée du comédien surnommé Le Destin :

« La grosse sensuelle ôta son mouchoir de col et étala aux yeux du Destin, qui n'y prenait pas grand plaisir, dix livres de tétons pour le moins, c'est-à-dire la troisième partie de son sein, le reste étant distribué à poids égal sous ses deux aisselles. Sa mauvaise intention la faisant rougir (car elles rougissent aussi les dévergondées), sa gorge n'avait pas moins de rouge que son visage et l'un et l'autre ensemble auraient été pris de loin pour un tapabor [sorte de capuchon] d'écarlate. »

Ces personnages volumineux, à forte connotation animale, font aussi contrepoint au physique de Sophie et de sa sœur, dont on connaît par allusion les silhouettes menues et graciles ainsi que la santé délicate (il est question de la « petite poitrine de chat » de Sophie). Caricaturer de grosses « dondons », c'est donc se moquer de femmes que la destinataire peut (probablement à tort d'ailleurs), estimer aux antipodes du goût de son amant, et se rassurer à bon compte sur sa fidélité.

[5] Personnage du *Roman Comique* de Scarron, IIe partie, chap. VIII : « Madame Bouvillon était une des plus grosses femmes de France, quoique des plus courtes » (voir *NDR*, éd. Fabre, note 171).

Ces quelques développements sur les récits mettant en scène des animaux, ou encore les portraits zoomorphes présents dans ces lettres, visent à insister sur le rôle que joue le corps, sur la force comique du récit, du portrait ou de l'anecdote, mais aussi sur le ressenti du (ou de la) destinataire qui peut s'en sentir flatté ou affecté de différentes manières, de sorte que l'effet induit sur le lecteur sera lui aussi physique. Le rire provoqué ne sera donc qu'une conséquence physique du caractère lui-même physique de l'image burlesque, et servira le propos matérialiste de l'encyclopédiste pour qui toute forme d'expression, y compris l'écriture, n'est que communication de sensations, et métamorphoses de sensations en d'autres sensations. De même que la musique, selon Diderot, de par sa nature physique, se communique aux auditeurs par l'intermédiaire du corps (et non de l'âme, comme on le croyait jusqu'alors), le rire se communique aux lecteurs par des motifs concernant nécessairement le corps. A ce propos, on reviendra sur l'Article Burlesque qui résume assez bien, au fond, un certain nombre de procédés diderotiens :

BURLESQUE, adj. qui se prend quelquefois substantivement, (*Belles - lett.*) sorte. de poësie triviale & plaisante, qu'on employe pour jetter du ridicule sur les choses & sur les personnes

On sait que le burlesque se caractérise par le décalage entre l'importance du sujet et la manière dont on le traite. Cette distance créée entre la chose et son traitement, suggérée d'ailleurs par le terme même de « jeter » (du ridicule sur les choses ou les personnes), doit être mise en relation avec la distance qu'implique nécessairement la situation d'énonciation épistolaire. Tant qu'à être éloignés, nous autres épistoliers, soulignons cette distance et rions-en : que nos corps seuls se rapprochent fictivement par une forme d'imitation de la situation de communication que nous leur donnons à voir via la lettre.

Nous approchons ici de notre deuxième point, qui aimerait montrer à présent que le rire provoqué par le biais de la lettre est souvent un rire de deuxième main, déjà éprouvé lors d'une rencontre, ou d'une conversation que l'on souhaite rapporter. Ce phénomène le rend d'autant plus efficace, confirmant l'existence de cette chaîne de communication que nous n'avons qu'évoquée sommairement jusqu'ici, et qui se matérialise dans le fait de raconter un trait à caractère physique qui aura un retentissement physique sur le lecteur. Le rire est contagieux, et se propage de narrateur en narrataire, jusqu'à toucher l'épistolier et sa lectrice.

Le coucou et le rossignol

Fable du coucou et du rossignol (lettre du 20 octobre 1760, au Grandval)

~~[…] Emporté par son enthousiasme, il chanterait encore ; lorsque l'âne, qui avait déjà bâillé plusieurs fois, l'arrêta et lui dit : Je me doute que tout ce que vous avez chanté là est fort beau, mais je n'y entends rien. Cela me paraît bizarre, brouillé, décousu. Vous êtes peut-être plus savant que votre rival, mais il est plus méthodique que vous, et j'en suis, moi, pour la méthode. Et l'abbé, s'adressant à M. Le Roy et montrant Grimm du doigt : Voilà, lui dit-il, le rossignol ; vous êtes le coucou ; et moi je suis l'âne qui vous donne gain de cause. Bonsoir.~~

Les contes de l'abbé sont bons, mais il les joue supérieurement. On n'y tient pas. Vous auriez trop ri de lui voir tendre son col en l'air, et faire la petite voix pour le rossignol ; se rengorger et prendre le ton rauque, pour le coucou ; redresser ses oreilles, et imiter la gravité bête et lourde de l'âne ; et tout cela, naturellement et sans y tâcher. C'est qu'il est pantomime depuis la tête jusqu'aux pieds. M. Le Roy prit le parti de louer sa fable et d'en rire.

Dans cette anecdote, ce qui nous intéresse est non seulement la drôlerie de la scène narrée, qui décrit là encore les similitudes qui existent entre le règne animal et le règne humain, et n'est pas sans évoquer des passages du *Roman de Renard* ou des *Fables* de La Fontaine. Mais ce

sont aussi les effets que le récit produit sur l'auditoire réel, grâce au talent du narrateur premier qui n'est pas Diderot mais l'abbé Galiani. Son ami Diderot imagine aussitôt cette chaîne de rires que va déclencher ce récit désopilant lorsqu'il va le rapporter à Sophie : Vous auriez trop ri de lui voir tendre son col en l'air »,. Déjà, en présence de l'abbé Galiani, « M. Le Roy prit le parti de louer sa fable et d'en rire ».
La sociabilité qui se développe au sein d'un groupe se matérialiserait ainsi par une chaîne ou une cascade de rires se propageant de proche en proche, par une sorte de mouvement ondulatoire se communiquant par la vue, l'ouïe ou encore la lecture d'une lettre. La lettre n'est qu'un des vecteurs de cette communication, après que le témoin devenu auteur s'est montré capable de transformer la scène désopilante en un récit qui aura les mêmes effets.

Les intuitions zoomorphiques de l'écrivain, évoquées plus haut (le sanglier, l'âne…) peuvent même lui avoir été suggérées par le jeu délibéré de ses compagnons lors du célèbre récit, et une scène mémorable comme le récit de la fable « du coucou et du rossignol » par Galiani vaudra pour des années à celui-ci son surnom. C'est dire que le comportement social de certains individus vient confirmer, ou plus exactement se surimposer à une lecture déjà théâtralisée de la société. On comprendra dès lors la véritable passion que voue Diderot à l'abbé Galiani : ce personnage extraverti est naturellement, presque sans aucun travail de métamorphose littéraire (tout comme Rameau le Neveu avec lequel il partage son « originalité », et son talent de pantomime), la démonstration vivante de la théorie de l'expressivité et de la vérité théâtrale chère au philosophe : « J'aime cet abbé à la folie ; il saisit presque toujours les plus vieilles choses par quelque coin secret que personne n'a regardé. On en ferait un bon personnage de comédie » (Fragment sans date, BAB. III, 270).
Ces personnages hors du commun ont le talent de communiquer un rire immédiat à leurs auditeurs. Diderot cherche à développer, pour son compte, un talent proche : communiquer ce même rire sans déperdition de sa force, bien au contraire, par le biais de l'écriture, de même qu'au théâtre l'acteur comique rend à son auditoire au centuple un texte écrit pour le rire et l'amusement.

Un autre exemple de ces scènes de salon très libres, où les auditeurs / spectateurs profitent d'un moment privilégié pour se laisser aller à toute leur hilarité, se trouve dans une autre de ces « lettres immenses » écrites du Grandval, le 30 octobre 1759, quand le mauvais temps contraint l'épistolier à accumuler des pages d'écriture qui finiront par former une véritable gazette. Il s'agit là d'une scène mi-érotique, mi scatologique parmi les plus libres que l'on ait lues dans l'œuvre du philosophe. Le héros en est le « poussatin », autrement dit l'aumônier de ce coin de campagne dont Diderot ne juge pas bon de préciser le patronyme :

Le petit croque-Dieu est le poussatin[6] de M. de Sucy. Il dit la messe le dimanche, et le reste de la semaine il fait le bouffon. Il avait été de la promenade. Il devait être du souper, mais il ne vint qu'après. Nous avions dévoré, les femmes surtout. Nous étions en train de dire des folies et d'en faire, lorsque le cher petit prêtre arriva : Ah te voilà, l'abbé. Sais-tu bien que je n'aime pas qu'on me manque ? – Madame n'y est pas encore faite ? – Point du tout. Le croque-Dieu ne hait pas les femmes ; il leur ferait volontiers cet honneur. Mme de Saint-Aubin était assise et accoudée sur une table. Il alla se pencher et s'accouder sur la même table, vis-à-vis d'elle, car il est familier. Mme d'Aine, invitée par la commodité de sa posture et la largeur de sa croupe, prend un fauteuil, l'approche de lui, lui dit : L'abbé, tiens-toi bien , et d'un saut, elle enfourche l'abbé, jambe de ça, jambe de là ; et de le piquer des talons, de l'exciter de la voix et des doigts ; et lui de hennir, de regimber, de ruer, et son habit de remonter vers ses épaules, et les cotillons de la dame de se relever devant et derrière, en sorte qu'elle était presque à poil sur sa monture, et sa monture à cru sous elle ; et nous de rire ; et la

[6] Aumônier, du nom de l'aumônier du comte de Grammont, plus connu pour ses talents de société que pour sa spiritualité.

dame de rire, et de rire plus fort, et de rire plus fort encore, et de se tenir les côtes, et enfin de s'étendre en devant sur l'abbé et de s'écrier : Miséricorde, miséricorde, je n'y tiens plus, tout va partir ; l'abbé, ne remue pas ! Et l'abbé, qui n'y entendait rien encore, de ne pas remuer et de se laisser inonder d'un déluge d'eau tiède qui entrait dans ses souliers par la ceinture de sa culotte, et de crier à son tour : Au secours, au secours ; je me noie. Et chacun de nous de tomber sur les canapés et d'étouffer (30 octobre 1759).

Ici, point de récit conté par un orateur, mais une pantomime au beau milieu du salon transformé en théâtre de foire. Pantomime, sans paroles donc, mais non sans « matière ». Le jeu atteint ici un réalisme inégalé, par l'inondation qui en résulte. On peut s'interroger sur l'opportunité de placer une scène d'une telle indécence dans une lettre d'amour, même si ce genre de lettre adressée à Sophie prend des allures de pot-pourri où tout peut se dire et où effectivement tout se dit. Car c'est le type même d'anecdote qui donne une idée de l'incroyable ouverture d'esprit de l'amie de Diderot, dont on ne possède pas hélas les réponses. C'est bien elle dont le philosophe disait dans le *Salon de 1767* qu'elle fait « tous les matins son oraison dans Montaigne et qui a appris de lui, bien ou mal à propos, à voir plus de malhonnêteté dans les choses que dans les mots » (*Salon de 1767*, H. III, 129). Dans ce fragment, le talent rhétorique de Diderot, via la métaphore animale, transmue la boue en or : cette scène où Mme d'Aine se transforme en amazone déchaînée sur le dos du pauvre abbé devenue sa monture est désopilante, sauf si l'on en cherche le sens ailleurs que dans la folie de la dame. Avons-nous sous les yeux une scène tirée d'un roman picaresque, est-ce une réminiscence de Don Quichotte et Sancho Pança, une parodie d'un roman de chevalerie ? Nul ne le sait. On ne voit que la désastreuse chute du récit qui consacre l'humiliation du petit poussatin et la jouissance de Mme d'Aine qui finit par en pisser de rire.
Toutefois, le *climax* du récit n'est-il pas le rire lui-même ? C'est d'abord celui, anticipé, du public qui se déploie dans le salon, puis celui de l'héroïne (« et nous de rire ; et la dame de rire, et de rire plus fort, et de rire plus fort encore, et de se tenir les côtes, et enfin de s'étendre en devant sur l'abbé et de s'écrier : Miséricorde, miséricorde, je n'y tiens plus, tout va partir ; l'abbé, ne remue pas ! »), enfin celui à nouveau des assistants : « Et chacun de nous de tomber sur les canapés et d'étouffer ». Ici la pantomime du rire (plus encore que celle du récitant Galiani imitant successivement le coucou, l'âne et le rossignol) est l'élément qui littéralement fabrique le rire : on rit de rire, le rire s'engendre lui-même à l'infini en un tourbillon corporel délirant, parce qu'il est né d'éléments absurdes qui ne veulent pas même être analysés mais se juxtaposent et n'ont d'autre sens que leur propre outrance. Bref, le rire est un phénomène physique, né de la physique et qui, quoi qu'il arrive, le restera.

Nous avons montré que, plus encore qu'un élément satirique, polémique ou idéologique, le rire dans ces lettres vaut par lui-même comme manifestation d'un état de l'être qui se communique brut à la destinataire, parce qu'il a été lui-même engendré de façon brute par une situation où le corps l'emportait sur l'esprit. Cette communication on ne peu plus physique d'un état de l'être offre bien sûr une parenté avec la relation érotique que l'épistolier, frustré de la présence de Sophie, tente de reconstituer lettre après lettre. Le rire, à la présence si intense et communicative, prétend offrir ici un substitut à l'acte sexuel, de même que Mme d'Aine, cette veuve alerte et joyeuse, en présence de multiples témoins, s'offre un substitut d'orgasme le dos d'un petit abbé à qui elle offre aussitôt, en gage de reconnaissance et de contrition[7], « Des souliers, des bas, des cotillons, du linge », « un habit complet ». Et Diderot

[7] Cependant Mme d'Aine, toujours en selle, d'appeler sa femme de chambre : Anselme, Anselme, tirez-moi de dessus ce prêtre. L'abbé, mon petit abbé, console-toi, tu n'en as pas perdu une goutte. L'abbé ne se fâcha point et fit bien. C'était encore une figure à voir que Mlle Anselme. C'est l'innocence, la pudeur et la timidité même. Elle ouvrait ses grands yeux,

de conclure, tel un bateleur de village : « Comment trouverez-vous cela, mesdames de la ville ? Pour nous, grossiers habitants du Grandval, il ne nous en faut pas davantage pour nous amuser et le jour et le lendemain.

Une seconde anecdote, celle narrant le mariage de M. de la Villemenu, renvoie encore au « bas corporel » :

Avez-vous jamais entendu parlé d'une Mme Philippe[8], veuve d'un premier commis des finances. Elle a épousé il y a trois mois un jeune homme appelé M. de Lavillemenu[9]. Ce M. de Lavillemenu est un honnête homme qui n'a point voulu tromper sa femme ; et il a été stipulé dans plusieurs lettres écrites de la main de Mme Philippe que M. de Lavillemenu ne coucherait point avec elle. À ces conditions le mariage se fait. Le soir, Mme de Lavillemenu fait allumer des bougies dans sa chambre à coucher ; des cassolettes ardentes la parfumaient ; et en dépit des conditions elle attendit l'époux qui dormait dans un petit appartement séparé et qui ne vint point. La nuit suivante, même illumination, mêmes parfums, même espérance de l'époux, qui n'en vint pas davantage. La troisième nuit, sur les deux heures du matin, elle descend, elle entre chez son mari qui sent une main qui se promenait sur lui, avec des soupirs. Il s'éveille. Il demande qui c'est. Une voix entrecoupée de sanglots lui répond : c'est moi. L'épousée réclame son titre et ses droits ; l'époux, ses conditions. On pleure d'un côté ; on raisonne de l'autre. La dame se réduit aux plus petites demandes possibles, à une seule marque d'estime. Monsieur prétend que cela n'est pas possible ; il est strict. Il sait qu'un traité s'annule par une infraction comme par mille. Le jour vient, et madame s'en retourne fort mal satisfaite. Depuis, la dame a jeté les hauts cris dans le monde. La paix s'est enfuie de la maison ; et voilà des époux séparés après trois mois de mariage. Je sais tout cela par Damilaville. M. de Lavillemenu est son hôte. Je l'ai vu plusieurs fois chez notre malade. C'est un homme tout à fait doux, officieux, poli, et qu'on ne croirait point du tout capable d'une aussi ferme résistance. Je me suis interrogé là-dessus, et je me suis avoué que si Satan en personne et métamorphosé convenablement, s'en venait à deux heures du matin pleurer, soupirer, gémir à côté de mon oreiller, je n'aurais jamais le courage de le renvoyer mécontent ; surtout s'il n'était pas plus exigeant que Mme de Lavillemenu. Les caquets vont ici là-dessus, que c'est un plaisir. Les uns sont pour le mari et les conditions ; les autres pour la femme et son titre. Pour moi, ce n'est que la scène du matin qui m'embarrasse ; car j'ai l'âme bonne.

---

corpus :

2°. Comme il y a une liaison entre le diaphragme, les muscles du visage & du larynx, par le moyen des nerfs, on ne doit pas être surpris, si les mouvemens du *ris* se font sentir au visage & au larynx.

3°. Puisque les poumons sont comprimés dans l'expiration, on voit que dans le tems qu'on rit, le sang ne doit pas passer librement dans les vaisseaux du poumon; ainsi la circulation ne se fait pas alors avec la même facilité qu'auparavant.

---

elle regardait à terre une mare énorme, et elle disait d'un ton de surprise : Eh mais, madame… — Eh mais oui… C'est moi, c'est l'abbé, c'est tous les deux… Cela m'a bien soulagée… Des souliers, des bas, des cotillons, du linge… Mme d'Aine est honorable. Le petit prêtre est pauvre. Dès le lendemain, il y eut ordre d'acheter un habit complet.

[8] Personnage inconnu.

[9] Ami de Damilaville et son collègue au Vingtième.

4°. Quand on rit, les veines jugulaires se gonflent, de même que la tête; cela vient de ce que le sang ne peut pas entrer librement dans le coeur, en descendant de la tête, le coeur se resserrant, & le poumon n'étant pas libre; pour la tête, c'est une nécessité qu'elle devienne enflée, puisque le sang ne peut alors se décharger dans les veines non plus que la sérosité.

Il arrive souvent qu'en riant on vient à ne pouvoir pas respirer; cela doit arriver ainsi quand les secousses continuent long - tems & avec violence, puisqu'alors le sang ne passe pas librement dans les poumons comprimés par l'expiration.

6°. On pleure un peu à force de rire. Rien de plus voisin du *ris* que son extrémité opposée, les pleurs, quoiqu'elles viennent d'une cause contraire; mais par ces pleurs je n'entends pas de simples larmes, car outre ces larmes, il y a dans l'action de pleurer plusieurs affections de la poitrine avec inspiration; le thorax dilaté est comprimé alternativement & promptement, à - peu - près comme dans le *ris*, avec une grande expiration, aussi - tôt suivie du retour de l'air dans les poumons. On a donc en pleurant les mêmes anxiétés qu'en riant; on conserve à - peu - près la même figure, si ce n'est que les yeux sont plus poussés en - avant, & s'enflent en quelque sorte par les larmes. En effet, qu'on pleure ou qu'on rie, ce sont à - peu - près les mêmes muscles du visage qui jouent, c'est pourquoi on peut à - peine distinguer la différence qui se trouve entre les mouvemens de ces deux états dans le visage; le *ris* des mélancoliques ressemble fort aux pleurs.

7°. Le *ris* dégénere quelquefois en convulsion; cela n'est pas surprenant, puisqu'il n'est lui - même qu'une espece de convulsion; le diaphragme étant violemment agité, peut par le moyen de l'intercostal de la huitieme paire, & des nerfs diaphragmatiques, causer des convulsions dans les muscles, avec lesquels ces nerfs communiquent médiatement ou immédiatement.

8°. Quand on rit long - tems & avec beaucoup de force, il peut se faire que les vaisseaux pulmonaires se rompent; aussi a - t - on vû quelquefois succeder aux violentes secousses que le poumon souffre quand on rit, des crachemens de sang.

9°. L'apoplexie vient souvent d'un arrêt de sang; or nous avons dit que dans le *ris* immodéré, le sang ne passe pas librement dans les vaisseaux pulmonaires, ni par le cerveau: il peut donc se faire que l'apoplexie succede aux mouvemens violens qui agitent la machine quand on a long - tems ri immodérément.

10°. Il y a dans les auteurs quelques observations sur les effets du *ris* poussé à l'excès. Chrysippe, au rapport de Laerce, Zeuxis & Philémon, au rapport de Valere Maxime, rioient jusqu'à l'entiere extinction de leurs forces. Dans le *ris* immodéré, le ventricule droit plein de sang qui ne passe pas au gauche, & qui empêche la décharge de celui des veines jugulaires, nous offre une stagnation à - peu - près aussi considérable que dans les efforts; de - là des ruptures d'ulceres quelquefois salutaires, au rapport de Scheuchzer, mais de - là aussi quelquefois des hémoptysies, & des convulsions nerveuses, funestes dans les plaies des nerfs.

Cependant, sans trop craindre ces tristes effets du *ris* excessif dont parlent les auteurs, & d'un autre côté sans les regarder comme des chimeres, il convient de ne se livrer qu'à des *ris* modérés, qui sont les fruits d'une joie douce & toujours bienfaisante. Par tous les mouvemens qui arrivent alors, le sang se divise, les vaisseaux qui n'avoient pas assez de force pour chasser les humeurs, sont pressés; plusieurs parties qui étoient sans vigueur sont agitées, & reçoivent plus de sang; les

humeurs sont poussées dans les pores sécrétoires, la transpiration s'augmente, le sang circule plus vîte au ventricule gauche, & de - là au cerveau, où il se filtre conséquemment plus d'esprits; en un mot toute la machine en retire des avantages.

On ne rit ordinairement que parce que l'ame est agréablement affectée, c'est ce que nous éprouvons fréquemment dans nos spectacles. La cause du *rire* à la comédie, dit Voltaire, est une de ces choses plus senties que connues; l'admirable Moliere, ajoute - til, & Regnard quelquefois, excitent en nous ce plaisir, sans nous en rendre raison, & sans nous dire leur secret. Des méprises, des travestissemens qui occasionnent ces méprises, les contrastes qui en sont les suites, produisent un *ris* général, tandis qu'il y a des caracteres ridicules dont la représentation plaît, sans causer ce *ris*immodéré de joie; Trissotin & Vadius, par exemple, semblent être de ce genre. Le Joueur, le Grondeur, qui font un plaisir inexprimable, ne causent guere un *ris* éclatant.

On distingue plusieurs especes de *ris;* il est des *ris* moqueurs & méprisans, où ce ne sont que quelques muscles du visage qui agissent, sans expiration ni inspiration. Il en est de plus corporels, produits par la titillation, par une pure convulsion des nerfs subcutanés, à laquelle se joint la convulsion sympathique du diaphragme; l'inflammation de cette cloison, fait naître un *ris* sardonique.

Il y a des gens qui ont tâché d'expliquer les tempéramens des hommes par leurs diverses manieres de rire. Nous ne donnons plus dans ces fadaises, non plus que dans la superstition des anciens, qui tiroient d'heureux présages du *rire* des enfans au moment de leur naissance, car c'est ainsi qu'il faut entendre la pensée de Séneque dans sa quatrieme éclogue:

Puer qui non risit parenti, Nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubile est. « Tout enfant qui ne rit pas à ses parens, ne mérite pas d'être admis à la table des dieux, ni au lit d'une déesse ».

Saint Basile condamne le *rire* dans tous les Chrétiens sans exception, sur ce passage de l'Ecriture, malheur à vous qui riez, parce que vous pleurerez, Luc, *VI. ch. xxv*. mais Jesus - Christ, comme l'a remarqué Grotius, parle seulement de ceux qui ne cherchent que les occasions de se réjouir, & s'abandonnent uniquement aux plaisirs; rien n'est plus commun dans toutes les langues, que d'exprimer la joie par le *rire*, qui en est un effet naturel.

Lycurgue, en législateur éclairé, consacra des statues du *Ris* dans toutes les salles des Spartiates; pour leur donner à entendre qu'ils devoient faire regner dans leurs repas & dans leurs assemblés, la satisfaction & les sentimens de la joie honnête, qui, dit Plutarque, est le plus agréable assaisonnement de la table & des travaux.

Je connois quelques ouvrages sur le *ris* & les pleurs, mais ils ne méritent pas aujourd'hui d'être lus, quoiqu'on les doive tous, lors de la renaissance des lettres, aux savans d'Italie, à l'exception de celui de Joubert (Laurent), intitulé *Traité du* ris, *de ses causes & de ses effets*, Paris 1579, *in - 8°*. Il est bon d'y joindre l'ouvrage de Simon (Léonard), *de naturali & proeter naturali risu;* Messanae 1656, *in - 4°*. (*D. J.*)

BURLESQUE, adj. qui se prend quelquefois substantivement, (*Belles - lett.*) sorte de poësie triviale & plaisante, qu'on employe pour jetter du ridicule sur les choses & sur les personnes. *Voyez* TRAVEST

La poësie *burlesque* paroît être moderne, aussi bien que le nom qu'on a donné à ce genre singulier. Le P. Vavasseur, Jésuite, dans un traité qu'il a donné sur cette matiere, intitulé *de ludicrâ dictione*, assure que le *burlesque* étoit entierement inconnu aux anciens. Cependant quelques auteurs parlent d'un certain Raintovius, qui du tems de Ptolémée Lagus travestit en *burlesque* quelques tragédies Greques: mais ce fait, s'il est constant, prouve plûtôt l'antiquité de la farce que celle du *burlesque*. D'autres, qui veulent qu'on trouve dans l'antiquité des traces de tous les genres, même les moins parfaits, font remonter l'origine du *burlesque* jusqu'à Homere, dont la *batrachomyomachie*, disent - ils, n'est composée que de lambeaux de l'Iliade & de l'Odyssée travestis & tournés en ridicule, par l'application qu'on y fait de ce qu'il a dit des combats des héros à la guerre des rats & des grenouilles. *Voy.* BATRACHOMYOMACHIE.

On regarde pourtant les Italiens comme les vrais inventeurs du *burlesque*. Le premier d'entr'eux qui se signala en ce genre fut *Bernia*, imité par *Lalli Caporali*, &c. D'Italie, le *burlesque* passa en France, où il devint tellement à la mode, qu'il parut en 1649 un livre sous le titre *de la Passion de Notre - Seigneur en vers burlesques*. En vain a - t - on voulu l'introduire en Angleterre; le flegme de la nation n'a jamais pû goûter cette extravagance, & à peine compte - t - on deux auteurs qui y ayent réussi.

Boileau, dans son Art poëtique, a frondé le *burlesque*, dont il avoit pû voir le regne, qu'il attribue à la nouveauté. « Il semble, dit à cette occasion un auteur qui a écrit depuis peu sur la poësie, que la premiere aurore du bon goût ne dût luire qu'à travers les nuages ténébreux que le mauvais goût s'efforçoit de lui opposer. En effet, rien étoit - il plus contraire au bon sens & à la nature, qu'un style qui choquoit directement l'un & l'autre, & dont les termes bas, les expressions triviales, les imaginations ridicules, formoient les prétendues graces, sans parler du mépris que ses partisans faisoient des bienséances? On a peine à comprendre comment une nation qui les connoît & qui les observe si exactement aujourd'hui, les négligeoit & se faisoit en quelque sorte honneur de les violer, il n'y a pas cent ans. Quoique l'Académie Françoise eût été établie par le cardinal de Richelieu, pour ramener & fixer le bon goût, quelques membres de cette compagnie, tels que Voiture, Benserade, *&c.* étoient encore partisans du *burlesque*.

Il est cependant croyable, ajoûte - t - il, & il faut le dire pour l'honneur de notre nation, que ce genre si justement méprisé doit son origine à une erreur par laquelle ceux qui ont donné dans le *burlesque*, ont été entraînés insensiblement & comme par degrès, ne distinguant pas assez le *naïf du plat & du boufon*, comme l'insinue M. Despreaux. En conséquence on a d'abord employé le *burlesque* à décrire des aventures ordinaires, comme ayant plus d'aisance & plus de simplicité que le style noble affecté aux grands sujets. On l'a donc confondu avec le style naïf qui embellit les plus simples bagatelles. La facilité apparente de celui - ci a séduit ceux qui s'y sont attachés les premiers: mais elle a bientôt dégénéré en négligence; celle - ci a entraîné la bassesse, & la bassesse a produit la licence. Cette conjecture est fondée: 1° sur ce que la plus grande partie des vers *burlesques* de ce tems - là consiste en récits: 2° sur ce que des auteurs contemporains, tels que Balzac, ont confondu ces

deux genres, néanmoins si différens. Abusés par la facilité d'un style bas, ils se sont persuadés faussement

-- 2:468 -- [Click here for original page image]

qu'ils avoient trouvé l'art d'écrire avec cette molle aisance, avec ce badinage délicat dans lequel Marot a excellé ». *Voyez* MAROTIQUE. *Princip. pour la lect. des Poet. tom. I.*

Tout le monde sait que Scarron a mis l'Eneïde en vers *burlesques*, sous le titre de *Virgile travesti*, & d'Assouci les Métamorphoses en même style, sous celui d'*Ovide en belle humeur;* & que ces ouvrages sont aujourd'hui aussi décriés qu'ils étoient autrefois goûtés. (*G*)

Fable du coucou et du rossignol (lettre du 20 octobre 1760, au Grandval)

[…] Emporté par son enthousiasme, il chanterait encore ; lorsque l'âne, qui avait déjà bâillé plusieurs fois, l'arrêta et lui dit : Je me doute que tout ce que vous avez chanté là est fort beau, mais je n'y entends rien. Cela me paraît bizarre, brouillé, décousu. Vous êtes peut-être plus savant que votre rival, mais il est plus méthodique que vous, et j'en suis, moi, pour la méthode.

Et l'abbé, s'adressant à M. Le Roy et montrant Grimm du doigt : Voilà, lui dit-il, le rossignol ; vous êtes le coucou ; et moi je suis l'âne qui vous donne gain de cause. Bonsoir.

Les contes de l'abbé sont bons, mais il les joue supérieurement. On n'y tient pas. Vous auriez trop ri de lui voir tendre son col en l'air, et faire la petite voix pour le rossignol ; se rengorger et prendre le ton rauque, pour le coucou ; redresser ses oreilles, et imiter la gravité bête et lourde de l'âne ; et tout cela, naturellement et sans y tâcher. C'est qu'il est pantomime depuis la tête jusqu'aux pieds.

M. Le Roy prit le parti de louer sa fable et d'en rire.