

Università Ca' Foscari Venezia



Dottorato di ricerca in

LINGUISTICA E FILOLOGIA MODERNA, 20° ciclo

(A. A. 2004/2005 – A. A. 2006/2007)

*LES « CONTES » DE DIDEROT
OU LES RESSORTS DES RÉCITS COURTS
COMME SOLUTION DU PARADOXE DES LUMIÈRES*

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN/03

Tesi di dottorato di FULVIA ARDENGHI, matricola 955072

Coordinatore del dottorato

Ch.mo prof. Rosella MAMOLI ZORZI

Tutore del dottorando

Ch. mo prof. Lucia OMACINI

Cette thèse n'aurait pu aboutir sans le soutien, les encouragements et surtout la patience dont ont fait preuve à mon égard mes parents, mon fiancé, mes ami(e)s et ma famille tout entière. Qu'ils en soient vivement remerciés ici, avec tous ceux qui ont veillé à ce que ce travail soit le plus possible à la hauteur.

Ma persévérance dans les études, quoique tenace, sera toujours moins constante que leur indulgence, leur affection et leur estime. Je manque de mots appropriés qui exprimeraient toute ma reconnaissance.

*Les contes [de Diderot] sont si subversifs
qu'il les garde dans ses dossiers.
Notre siècle est fait pour les comprendre¹.*

¹ L. VERSINI, « Préface », dans DIDEROT, *Œuvres*, t. II : *Contes*, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Laffont, 1994, p. II.

INTRODUCTION : BREF APERÇU THÉORIQUE

LA CRITIQUE DES CROYANCES ET LE MANQUE DE BALISES

La devise des Lumières réside dans le choix et dans la volonté de se servir de façon indépendante de son propre entendement, en refusant de se mettre sous l'égide d'une autorité. L'essence des Lumières consiste dans un travail perpétuel d'analyse et de déconstruction, dans une critique permanente de toute vérité acquise, de toute idée reçue, bref, de toute croyance figée et, par conséquent, peu fiable. En effet, les Lumières ont trouvé leur cible, et leur identité, dans la dénonciation des dogmes, au sens de croyances mystifiantes et du fanatisme qui les régit.

S'il faut attaquer les croyances, à savoir l'ensemble des certitudes et des convictions auxquelles l'on reconnaît un statut de vérité, c'est moins sur leurs contenus, spéculatifs ou fabuleux, que sur leur influence, sur laquelle se fondent les différentes formes de l'autorité publique. Si l'on veut « délivrer l'homme de la vénération envers l'autorité²», il faudra alors saper les fondements du pouvoir d'influence, voire même de contrainte, des croyances.

De là, l'horizon politique propre aux Lumières : la critique des croyances recoupe toujours celle d'un pouvoir, d'autant plus contraignant qu'il opère dans l'invisible. Ce que l'on vise, en dernier lieu, c'est la notion même de pouvoir, l'autorité qui se cache toujours derrière le dogme, car c'est toujours l'idée d'un ordre ou d'une force qui gouverne les spéculations des tyrans et des fanatiques, et en gouverne aussi les fictions, comme on le verra par la suite.

Il s'agit donc de poursuivre une vision éclairée du monde et, pour ce faire, dégagée des convictions – les plus répandues parmi les hommes – qui font à la fois le jeu du roi et de l'Église. Pour cette vision nouvelle et affranchie, c'est la raison qui sert de caution.

² É. de FONTENAY, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, 1981, p. 29.

Dans l'effondrement progressif mais aussi soudain des points de repère traditionnels, alors que les pouvoirs religieux et civil montrent leurs squelettes mystifiants, l'homme du XVIII^e siècle ressent particulièrement le manque d'un ancrage. Il doit se raccrocher à son entendement, à savoir à son esprit rationnel, confiant dans son seul pouvoir de discernement.

Or, traditionnellement le mot « lumière » était réservé à la grâce divine. Il indiquait tantôt le créateur qui donne jour au genre humain – et donc, ce faisant, le tire de la nuit du néant –, tantôt le fils de Dieu, Jésus Christ, qui se fait homme afin de sauver à nouveau l'humanité des ténèbres où elle a sombré dès le péché original.

Descartes fut le premier à définir la raison humaine comme une « lumière naturelle ». Il ne s'agissait pas, pour lui, d'y voir une faculté qui entrerait en conflit avec la « lumière surnaturelle », mais de retrouver une faculté qui l'accompagnait, parce que créée à son image. En d'autres termes, le raisonnement logique que sous-entendait la vision de Descartes était donc le suivant : Dieu n'aurait pas donné la raison à l'homme s'il ne voulait pas qu'il s'en serve.

Descartes fit face à la crise de son temps³ par une attitude active et on ne peut plus logique. N'ayant aucun repère certain balisant son interprétation du monde, il lui fallut un socle sur lequel s'appuyer en essayant de reprendre la barre. Et le *cogito ergo sum* (mais il serait sans doute mieux de l'interpréter comme un : « je doute donc je suis ») démontre qu'il est indispensable de commencer par l'homme.

³ Deux faits ont particulièrement contribué à effacer une fois pour toutes la confiance de l'homme européen en sa position centrale et prédominante dans l'univers. D'une part, les découvertes géographiques du XVI^e siècle l'ont forcé à accepter une révolution au sein de ses connaissances et, en même temps, elles ont entraîné l'expérience bouleversante de la rencontre avec l'Autre. D'autre part, sur le plan religieux et spirituel, la Réforme protestante suivie par la Contre-réforme catholique a concouru à ébranler les consciences, en faisant chanceler ses convictions les plus intimes. De plus, la mathématisation de la physique a mis ce nouvel homme craintif et seul dans une position prométhéenne. En effet, au cours du XVII^e siècle, le monde, du fait des nouvelles connaissances mathématiques et physiques, se trouve confronté à une dimension nouvelle qui demande à être comprise. Il faut alors que « le sujet se détache de ses qualités sensibles et les réduise en termes mathématisables s'il veut connaître le monde et agir sur lui » (J.-P. SERMAIN, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002, p. 39).

Après Descartes, pour qui la « lumière naturelle » est encore un reflet de la « lumière divine », on assiste à une véritable sécularisation de la notion de raison humaine et « les lumières » désigneront, à la fin du XVIII^e siècle, l'ensemble des facultés et des activités intellectuelles et culturelles de l'homme.

Le changement de sens est tellement important qu'il s'ensuit une mutation dans l'usage de la langue : l'on constate, en effet, un passage progressif de l'emploi du mot au singulier (cf. la « lumière naturelle » de Descartes) à l'emploi du pluriel. Dans cette perspective, on s'attendrait à un renouveau de confiance dans les ressources cognitives et intellectuelles de l'homme, et pourtant il s'agit là d'une interprétation erronée et trompeuse. Que l'on ressente cette participation plurielle dans le processus qui amène à la connaissance du monde, cela n'a rien d'étonnant. Mais cela ne s'accompagne pas nécessairement d'une confiance redoublée dans la raison humaine. Cette situation relève tout simplement du fait qu'il vaudrait mieux penser les Lumières sous la seule idée de la pluralité. En effet un point de vue individuel est relatif et, s'il y en a d'autres, il faut bien les comparer. C'est d'ailleurs la devise de Candide : l'individu ne peut pas se prononcer sur la vérité tout court, il ne peut qu'avancer dans son propre jardin.

L'homme des Lumières est, en effet, l'homme de l'expérience et de la rencontre avec l'Autre. En ce sens, il est alors permis de considérer ce passage sensible de l'emploi du singulier « lumière » à celui du pluriel « Lumières » comme l'une des marques du fait que l'homme du XVIII^e siècle a pleine conscience de la complexité qui va de pair avec toute tentative de connaissance. Le savoir des Lumières est un savoir morcelé et pluriel, qui pourrait prétendre à une unité exhaustive, mais qui choisit de ne pas faire abstraction des données multiples et parfois divergentes fournies par l'expérience. C'est pourquoi on parle plutôt de Lumières au pluriel⁴, et que l'image à laquelle on a le plus

⁴ Cf. DIDEROT, *Supplément au Voyage de Bougainville*, dans *Contes et romans*, Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 542 : « Bougainville est parti avec les **lumières nécessaires** et les qualités propres à ses vues : de la philosophie, du courage, de la véracité, un coup d'œil prompt qui saisit les choses et abrège le temps des observations, de la circonspection, de la patience, le désir de voir, de s'éclairer et d'instruire, la science du calcul, des mécaniques, de la géométrie, de l'astronomie, et une teinture suffisante d'histoire naturelle ». (Le caractère gras et le soulignage sont de nous).

souvent recours pour décrire cette situation est celle de la voûte étoilée. Un foisonnement d'astres lumineux va donc se substituer peu à peu à la prétention d'un système monodique voulant tout expliquer.

INSATISFACTIONS PLURIELLES, RELATIVISTES ET SCEPTIQUES

Une question se pose, inévitablement : jusqu'à quel point cette solution plurielle pourrait-elle être apaisante pour les esprits ? Personne ne peut, en effet, endurer une situation où les points de repère habituels manquent à l'appel, tandis qu'à leur place se dégage une nuée de vérités partielles, et donc relatives, qui, de surcroît, peuvent s'opposer. Car « la pluralité des points de vue entraîne une démystification progressive, qui rend aléatoire toute prise de position⁵ ». Cette fragmentation universelle ne peut qu'amener l'homme à douter de la solidité de son point de vue personnel, car il n'y a pas de raison pour qu'il n'échappe à la critique des jugements. C'est bien là le déclenchement d'une crise qui atteint l'individu au cœur même de sa nature de sujet.

En effet, il ne serait pas tellement pénible d'embrasser une vision relativiste du monde, si ce choix ne comportait aucune conséquence quant à la perception par le sujet de son propre moi. Mais, on comprend qu'il serait évidemment trop partiel de n'appliquer la critique rationnelle qu'aux domaines que l'on choisit, tels les croyances en matière de religion et de pouvoir qui ont soumis les hommes des siècles durant. Ainsi, quel que soit le but qui a amené l'homme des Lumières à adopter un point de vue relatif sur le monde, il serait paradoxal que le champ d'application de cette attitude critique se limitât aux concepts d'autorité et de pouvoir. Car cela comporterait une scotomisation d'une partie considérable du monde, invalidant l'opération d'analyse critique dès son fondement.

Essayons de résumer : l'on atteint une vision relativiste lorsqu'on choisit de passer au crible toute idée reçue. Pour ce faire, il faut tout d'abord douter de nos idées.

⁵ J. CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, Paris, Nizet, 1970, p. 275.

Cette opération de déconstruction des jugements est une attitude typiquement sceptique. L'homme des Lumières est proche de cette pratique philosophique puisqu'il en hérite directement du Grand Siècle, le néo-scepticisme représentant l'une des attitudes typiques de l'homme classique à côté de la mystique. Or, ce qu'il importe de relever c'est que douter de nos idées signifie exercer systématiquement le doute non seulement sur nos jugements de valeur, mais aussi sur les jugements nous concernant en tant que sujets.

La liberté du sceptique est donc très limitée, puisque le doute a été semé au sein même du lieu qui se veut le siège de l'identité personnelle, à savoir, dans le sujet. Ainsi, le sceptique doit accepter de s'envisager comme un être n'étant jamais identique à lui-même. On voit donc très bien que l'attitude sceptique, visant la déconstruction, amène finalement la critique du sujet et ne peut pas, par conséquent, être satisfaisante. Elle constitue, alors, un bon point de départ mais n'est pas une bonne voie de salut.

Sur ce fond, il apparaît évident que la démarche critique embrassée par les Lumières ne peut pas aller sans une retombée sensible au niveau de la confiance du sujet en lui-même. La raison est donc, en même temps, la bonne carte et le talon d'Achille du philosophe, puisque « les Modernes, [...] en brisant les amarres, [...] obligent le sujet désemparé à décider *seul* de son destin⁶ ».

L'effondrement tant souhaité des jalons religieux et du pouvoir civil sous les coups de hache de la raison conduit l'homme à une solitude inusitée. Il devient donc plus indispensable, bien plus qu'auparavant, que l'individu trouve en lui-même son propre fondement.

Finalement, l'approche spéculative apparaît, au XVIII^e siècle, on ne peut plus entravée, victime du cercle vicieux qu'elle a elle-même contribué à instaurer :

On était dans un siècle d'analyse et de destruction, on s'inquiétait bien moins d'opposer aux idées en décadence des systèmes complets, réfléchis, désintéressés, dans lesquels les idées nouvelles de philosophie, de religion, de

⁶ J.-P. SERMAIN, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 256. L'italique est de nous.

morale et de politique s'édifiassent selon l'ordre le plus général et le plus vrai, que de combattre et de renverser ce dont on ne voulait plus, ce à quoi on ne croyait plus, et ce qui pourtant subsistait toujours. En vain les grands esprits de l'époque, Montesquieu, Buffon, Rousseau, tentèrent de s'élever à de hautes théories morales ou scientifiques ; ou bien ils s'égarèrent dans de pleines chimères, dans des utopies de rêveurs sublimes, ou bien, infidèles à leur dessein, ils retombaient malgré eux, à tout moment, sous l'empire du fait, et le discutaient, le battaient en brèche, au lieu de rien construire⁷.

UNE THÉORIE DES FICTIONS CONTRE LES FICTIONS DOGMATIQUES

Pour échapper à cette situation aporétique, il nous semble que les Lumières ont choisi de devancer les impasses spéculatives en accordant un renouveau de confiance au pouvoir de l'imagination.

On s'étonnera peut-être qu'on puisse proposer une sorte de rapport de cause à effet qui tient du paradoxe, mais force est de constater que, tout au long du siècle, se dégage une sorte de pression osmotique entre la spéculation philosophique et l'écriture littéraire. Il suffit de penser aux *Lettres persanes* de Montesquieu, pour comprendre combien l'investigation philosophique au cours du XVIII^e s'autorise la fiction littéraire afin de mieux déployer (et non seulement illustrer !) ses considérations sur le monde.

L'hypothèse suivante nous est donc apparue plausible : l'approche critique des Lumières engendrant, malgré elle, la perte de toute certitude aussi bien sur le monde que sur le sujet, la recomposition d'un équilibre satisfaisant ne pouvait pas se faire sans passer par une nouvelle réappropriation du monde. On pourrait juger cette thèse comme trop générale ou banale. Et pourtant il faut avouer que, si l'homme peut entrer en contact avec le monde (que ce soit la nature ou l'ensemble des autres hommes, notamment, la société), cela n'est possible que parce qu'il se sert de systèmes, c'est-à-

⁷ SAINTE-BEUVE, *Diderot. Mémoires, correspondance et ouvrages inédits*, dans *Premiers Lundis*, publiés dans *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 356.

dire de cadres culturels, qui le lui permettent. Le langage lui-même n'est-il pas un maxisystème extrêmement articulé ?

Jamais comme au XVIII^e siècle la pensée ne se donne, en effet, comme *logos*, en ce sens très précis de discours raisonné qui seul est le fondement de toute démarche cognitive de l'homme.

Or, la fusion du cognitif et du discursif relève du fait que lorsqu'un sujet « s'imagine » en se prenant comme objet, il lui arrive de ne pas être tout à fait identique – à savoir, de ne plus coïncider – au sujet qu'il était avant de se prendre pour objet : car il se transforme. En effet, « représenter » va au-delà du fait de « décrire », puisqu'il s'agit d'une action qui implique une nouvelle création à partir de l'objet donné. On pourrait dire que, si « se décrire soi-même » comporte une attitude « passive » du sujet, le fait de « se représenter » nécessite au contraire que le sujet soit en quelque mesure contraint de « se créer », voire, de « s'assumer soi-même » d'une manière active, afin de pouvoir donner lieu à une nouvelle image de lui-même.

En d'autres termes le sujet, en se prenant comme objet de sa représentation, fait une expérience ultérieure de lui-même, qui l'amène à une connaissance plus profonde. Il s'ensuit que la métamorphose engendrée par toute opération d'imagination du monde est strictement reliée au cognitif.

Mais, lorsqu'il est question d'imagination il est difficile de s'arrêter à un « discours raisonné », car le plus souvent la puissance d'invention dans laquelle réside le propre de l'imagination déferle sur le discours rationnel. Et même si, dès l'expulsion de la cité idéale par Platon (cf. la *République*, livre III), le discours poétique a été exclu de la représentation de la vérité, devenue l'exclusivité du discours philosophique, il arrive parfois dans le cours de l'Histoire que le *logos* – par le biais de la symbolisation sur laquelle se fonde tout discours verbal – vire vers le *mythos*. Il est tout aussi vrai que de telles occasions ne sont « que de rares îlots de conciliation, pour la plupart sans

lendemain⁸ ». Et pourtant nous sommes persuadés avec Pierre Hartmann – auquel nous empruntons les citations qui constituent le squelette de notre argumentation – qu'à

l'époque dite des Lumières [on voit] s'opérer un rapprochement qui consacre pleinement cette dernière comme celle de la littérature et de la philosophie mêlées, pour emprunter à Hugo le titre d'un livre méconnu [, car] la critique menée par les Lumières à l'encontre de ce qu'elles désignent indifféremment comme pensée systématique, scolastique ou métaphysique, s'opère préférentiellement par le truchement de la littérature de fiction⁹.

Le fictionnel deviendrait alors le pivot qui permet à la pensée spéculative d'avoir encore prise sur le réel, même dans la crise des repères habituels.

Mais voyons maintenant de plus près sur quelles considérations se fonde notre thèse selon laquelle la fiction littéraire serait une voie de salut pour un discours spéculatif se découvrant aporétique.

L'adhésion à la croyance est une expérience de foi. En effet, la religion n'implique pas seulement le dogme mais est avant tout une puissance qui s'exerce sur les hommes, ou, mieux, que les hommes choisissent de laisser s'exercer sur eux-mêmes. La raison de ce penchant pour la soumission intentionnelle dépend sans doute du fait que « [l']homme souhaite un monde où le bien et le mal soient nettement discernables car est en lui le désir, inné et indomptable, de juger avant de comprendre. Sur ce désir sont fondées les religions et les idéologies¹⁰ ».

⁸ P. HARTMANN, *Diderot, la figuration du philosophe*, Paris, José Corti, 2003, p. 12. Nous renvoyons au premier chapitre de ce livre pour un approfondissement du différend que partagent la philosophie et la littérature (cf. « Ouverture », p. 7-28). À titre de résumé, nous en citons également les phrases-clés suivantes (p. 9) : « Dès l'origine, la philosophie s'est donné à elle-même son propre nom ; elle s'est appelée 'philosophie' par un geste solitaire de désignation réflexive » ; « Mais aucune autonomie ne peut se constituer dans un pur mouvement réflexif : se dénommer soi-même, c'est nécessairement se délimiter, se poser par différence avec un autre » ; « La décision qui institue la philosophie est donc double, à l'instar de toutes celles qui prétendent à la souveraineté : elle borne un territoire, en le définissant contre ce qu'elle admet ou constitue elle-même comme un extérieur ».

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ M. KUNDERA, *L'art du roman*, cit., p. 17.

Or, l'adhésion passe toujours à travers la reconnaissance. C'est parce qu'il les considère comme véridiques, c'est-à-dire plausibles, voire réelles, que l'homme prête foi aux croyances. Pourquoi une conviction est-elle perçue comme véridique ? C'est précisément ce que se demandait Malebranche, en 1674-1675 dans *De la recherche de la vérité*, où il définit l'imagination comme cette faculté de l'homme qui a le pouvoir de « nous laisse[r] prendre pour réalité ce qu'elle invente¹¹. » Le pouvoir des croyances suppose donc un montage imaginaire et la capacité de conviction de l'autorité repose directement sur la puissance d'artifice de l'imagination. Tout le dernier tiers du Grand Siècle s'est penché sur cette question épineuse. À côté de Malebranche il faudra rappeler au moins Bayle avec ses *Pensées diverses sur la comète* (1682) et Fontenelle avec sa très célèbre *Histoire des oracles*¹².

Ce qui est contesté dans ces trois livres, et, par conséquent, ce qui les unit, c'est la puissance esclavagiste de l'imagination, comme nous l'explique Jean-Paul Sermain : « l'imagination [...] peut être une puissance destructrice, non parce qu'elle trompe, mais parce qu'elle envahit l'esprit, le domine¹³ ». Cette influence néfaste de l'imagination repose sur son pouvoir de figuration, c'est-à-dire de représentation fictive du monde : « c'est une fiction qui a un pouvoir d'égarement parce qu'elle se confond avec la réalité¹⁴ ». Une réalité fictive vient donc se superposer à la réalité effective du monde et l'esprit ne réagit pas mais, au contraire, est totalement sous l'emprise. D'où il s'ensuit, entre autres, que la vérité de ces fictions mensongères qui constituent les croyances « ne tient pas à leur rapport au réel, mais à des effets d'écriture qui en imposent en évoquant des procédures savantes¹⁵ » : c'est dans la puissance évocatrice des fictions qu'il faudra lire l'atout des croyances et non dans leur rapport réel au monde. C'est bien pour cette raison que, dès la deuxième moitié du XVII^e siècle et tout au long du XVIII^e,

¹¹ Cité par J.-P. SERMAIN, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, cit., p. 46.

¹² Nous renvoyons ceux qui voudront lire approfondir cette question au livre de Sermain cité ci-dessus, chap. II « Merveilleux et superstition », p. 43- 61.

¹³ *Ibid.*, p. 197.

¹⁴ J.-P. SERMAIN, *Métafictions (1670-1730)*, cit., p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31-32.

les écrivains, les moralistes, les philosophes, les historiens, les romanciers, les religieux voient la réalité, la conscience, les idées, les représentations, entièrement infiltrées par la fiction, et qu'ils se donnent pour tâche de la traquer, de la révéler, de la mettre à l'écart et ainsi d'établir les frontières du réel et du vrai, [en suivant] en cela la démarche de Descartes qui a étendu le doute sur le réel ou la vérité jusqu'aux limites extrêmes du *cogito* et supposé que notre monde pourrait être le produit d'une manipulation maligne ou d'un rêve¹⁶.

Ainsi, si le pouvoir des dogmes religieux et civil se base sur la croyance, et si la croyance repose à son tour sur un montage fictif qui est le fruit de la puissance d'invention sans limites de l'imagination, mais qui sera subi, on peut alors en déduire que le seul moyen pour délivrer l'homme des croyances est de lui restituer son pouvoir conscient d'imagination. C'est que la nature humaine *est* imagination, puissance d'invention et d'artifice¹⁷, au point qu'il lui arrive parfois – et c'est bien là le cas des croyances dogmatiques – d'être victime de sa puissance évocatrice. Elle arrive pour ainsi dire à en imposer sur le même sujet qui l'a engendrée, et, de cette manière, elle crée ses propres chaînes. Pour libérer l'imagination de ses entraves¹⁸, il faudra donc l'exercer à tout jamais, sans retenue, mais toujours en veillant à ce qu'elle n'arrive plus à avoir le dessus.

Autrement dit, seule une nouvelle théorie des fictions peut appliquer le programme des Lumières, car l'imagination « en tant que faculté créatrice de mondes fictifs et de représentations multiples, source de contes et de récits infinis, élargit

¹⁶ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁷ Cf. M. LAUNAY et G. MAILHOS, *Introduction à la vie littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, 1984² ; première éd.: 1968, p. 32 : « Ces "lumières" non seulement permettent à l'individu de se guider dans sa courte vie et dans le vaste monde, mais elles semblent encore capables de changer la face de ce monde et de provoquer la 'révolution' universelle ».

¹⁸ Cf. É. de FONTENAY, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, cit., p. 49 : « Si vous bercez les hommes d'illusions, si vous leur demandez de croire à une histoire et d'y conformer leur vie, pourquoi faut-il que de surcroît cette histoire soit cruelle et qu'elle les incite à faire surenchère de férocité ? Inventer la liberté, c'est d'abord lutter contre toutes les formes autorisées, exaltées, glorifiées de la cruauté. Libérer les hommes de la superstition, c'est les rendre à leur tendresse native et les exercer au bonheur, cette idée neuve ».

l'esprit ¹⁹» et elle peut, par conséquent, défaire le montage imaginaire sur lequel repose le pouvoir contraignant des croyances.

LE POUR ET LE CONTRE (DE LA FICTION LITTÉRAIRE)²⁰

Il s'agit donc d'établir une nouvelle théorie des fictions, à travers laquelle pouvoir surmonter enfin les apories de la pensée spéculative. Le paradoxe des Lumières tient tout entier dans ce projet qui voit se croiser une double perception de la valeur de l'imagination.

D'une part, on la rejette en tant que faculté humaine aux antipodes du discours de vérité : c'est sur cette prémisse que se développe, comme nous venons de le rappeler, la critique des fictions littéraires, source d'erreur et de mystification puisqu'on les soupçonne d'entraîner l'adhésion aux superstitions. Il faut envisager la critique du romanesque à l'intérieur de ce cadre, pour ce qui est de son recours au merveilleux.

Mais, d'autre part, on assiste tout de même à une nouvelle proposition, en termes positifs cette fois, de la puissance d'artifice de l'imagination, que l'on tient pour le dernier atout qui permettrait au philosophe de percer la vérité des choses.

De cette manière, tout en choisissant une vision éclairée du monde, on arrive aisément à contourner les incertitudes plurielles propres à l'approche relativiste. D'autant plus que, en réfléchissant, on voit bien que si cette approche est poussée jusqu'à son extrême limite, elle aurait d'ailleurs abouti à la même nécessité d'avoir recours à l'imagination. En effet, s'il est vrai que le fait d'exercer le doute cartésien sur toute connaissance amène le sujet à découvrir la fragilité de son fondement, le moi se

¹⁹ J.-P. SERMAIN, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, cit., p. 197.

²⁰ Nous nous autorisons ici un petit jeu de mot, *Le Pour et le contre* étant le titre de la correspondance que Diderot a entretenu avec l'artiste Falconet, son ami, sur le rôle de la postérité dans la création artistique et son immortalisation. Cf. DIDEROT, *Le Pour et le contre, ou Lettres sur la postérité*, édition critique et annotée par Erita Hill, préface de Roland Mortier, introduction de Raymond Trousson, dans *Œuvres complètes de Diderot*, Lough et Proust (éd.), Édition DPV, Paris, Hermann, t. XV, 1986. Dorénavant nous allons citer cette édition des œuvres complètes de Diderot par le sigle DPV.

révélant être en dernière analyse un simple jugement de valeur, d'un autre point de vue le renoncement au jugement (c'est-à-dire l'impossibilité de juger le statut de vérité), ce renoncement obligé ouvre finalement vers d'autres solutions.

Cela est dû au fait que suspendre le jugement c'est toujours, pour le sceptique, libérer l'imagination de ses entraves : l'homme qui renonce à juger avant de comprendre peut délier les nœuds de la croyance, parce qu'il les vide de leur signification. La pratique sceptique dégage alors des possibles, elle inscrit les puissances de l'artifice fictionnel dans les régularités du monde. Ouverte à la fiction, la nature humaine introduit le virtuel dans le monde et découvre, ce faisant, qu'il est possible de se rapporter aux choses même en renonçant à toute certitude, c'est-à-dire en sortant du cadre spéculatif qui met au centre le discours de vérité. On peut raisonner et sur le monde et sur les hommes, on peut analyser et expérimenter, réfléchir et formuler des hypothèses. Car, si toute pensée ne peut plus prétendre à l'exhaustivité du discours de vérité, il ne faut pas pour autant renoncer à une méthode d'investigation qui a eu le mérite rarissime de défaire, en l'illustrant, le montage fictif propre aux discours de croyances, qui ont tenu les hommes dans les chaînes des siècles durant.

Le seul risque qui se profile à l'horizon face à cette réhabilitation raisonnée de l'imagination, c'est qu'en imaginant, en inventant, elle peut toujours se dévoyer, et manquer à son propre exercice. L'imagination peut ainsi divaguer et se perdre en elle-même, elle peut ne plus s'exercer sur rien. Et cette évolution de l'artifice qui va creuser un vide au cœur de l'imagination, amène la perte de rapport avec la réalité et transforme une virtualité imaginative en une fiction errante, n'aboutissant à rien. Il faut donc ancrer le littéraire au réel, si on ne veut pas perdre ses potentialités d'investigation du monde nécessaires à son dédouanement.

Employer la fiction pour illustrer au mieux les risques engendrés par l'emploi de cette même fiction, telle est la solution des Lumières²¹.

²¹ C'est notamment à travers des textes littéraires qu'au XVIII^e siècle on a dûment illustré le pouvoir mystificateur du discours d'imagination. De plus, c'est en ce sens-là que le renouveau que connaît le domaine littéraire de l'époque est strictement lié à la démarche critique lancée par le parti des philosophes. Il arrive, donc, que la mise en question du littéraire, et notamment du romanesque, se

De ce phénomène, on peut retenir que les écrits les plus importants – à savoir, ceux qui ont une valeur majeure de dénonciation du « faux universalisme qui n'est autre que le centralisme de Dieu et du roi²² » – ne sont pas tout à fait des essais, des dissertations philosophiques ou tout autre genre de texte dégagé du lest du romanesque ou du merveilleux. Bien au contraire, on construit « non de froides réfutations, mais des contre-récits qui dévoilent leurs dessous, des fictions qui procèdent à leur propre déconstruction²³ ».

Si, d'un côté, il est évident que « c'est en tant qu'il est lui-même simulacre que [le roman] est atteint par la critique des simulacres qu'il contient²⁴ », de l'autre il est tout aussi vrai, comme l'écrit Kundera que « la seule raison d'être du roman est de dire ce que seul le roman peut dire²⁵ ». Nous en revenons : seul le discours « poétique » peut, en fait, accueillir et renouveler la puissance d'invention de l'imagination. Dans cette perspective, nous refusons que la littérature des Lumières soit le lieu où la pensée spéculative a pu « simplement » s'illustrer. Nous sommes persuadée, au contraire, que la fiction littéraire est le berceau d'élection du discours philosophique, car les possibilités infinies ouvertes par l'imagination – lorsqu'elle est dégagée des entraves des croyances – s'offrent au *logos* comme une série de potentialités de découverte et d'investigation qu'il n'aurait jamais pu créer à lui tout seul. Car, pour ce faire, il aurait dû pouvoir les *imaginer*²⁶.

traduise par une floraison d'écrits littéraires dénonçant le pouvoir mystificateur du fictionnel. Cf. J.-P. SERMAIN, *Métafictions (1670-1730)*, cit., p. 23 : « [...] Dans le champ de la fiction, le roman figurait en effet traditionnellement comme accusé et comme auxiliaire. Accusé puisqu'il apparaissait comme un modèle de la production d'illusions [...]. Auxiliaire puisqu'il prenait lui-même en charge cette critique, depuis Don Quichotte. Il a inventé des moyens devenus traditionnels pour contenir en lui sa propre dénonciation ».

²² É. de FONTENAY, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, cit., p. 15.

²³ P. HARTMANN, *Diderot, la figuration du philosophe*, cit., p. 25.

²⁴ J.-P. SERMAIN, *Métafictions (1670-1730)*, cit., p. 18.

²⁵ M. KUNDERA, *L'art du roman*, cit., p. 50.

²⁶ Cf. G. STENGER, *Nature et liberté chez Diderot après « l'Encyclopédie »*, Paris, Universitas, 1994, p. 72 : « Le rôle de l'imagination, c'est d'aller au-delà de ce qui est ».

Diderot est le philosophe qui, à notre avis, a épousé et poussé au plus haut degré cette nouvelle théorie des fictions que nous venons d'illustrer. Dans son livre *Diderot et la mystification*, Jean Catrysse écrit que le directeur de l'*Encyclopédie* « atteint le réel en passant par l'imaginaire²⁷ » : jamais définition ne nous a paru plus heureuse et convenable ; nous la partageons entièrement.

Nous avons relevé en effet que, celui qui a été considéré – à tort ou à raison – comme le plus moderne des écrivains des Lumières commence son œuvre de critique de l'autorité en ayant recours à la même pratique sceptique dont se servent les autres philosophes²⁸. Dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1754), il expose les trois passages qui fondent la démarche objective de tout philosophe : observation, réflexion et expérience. La première opération recueille les faits, la deuxième les combine et la troisième vérifie le résultat de cette combinaison.

Et pourtant, « sachant que de toute façon le savant, pour rendre compte de ses observations, devra rêver et formuler des hypothèses hasardeuses mais fécondes, il préfère commencer par rêver ; et rêver comme un dévergondé²⁹ ». C'est de ce point de vue qu'il faut envisager, alors, le manque d'organisation systématique de ses écrits, qui reflète sans doute celui de sa pensée. Cette même insuffisance le condamna à ne pas être sérieusement pris en considération comme véritable philosophe par ses contemporains, mais seulement comme un homme qui se plaisait à figurer le philosophe³⁰. Il est vrai

²⁷ J. CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, cit., p. 295.

²⁸ Cf. DIDEROT, *Pensées philosophiques*, dans DPV, t. II, 1975, p. 35, pensée n. XXXI : « Le scepticisme est le premier pas vers la vérité ».

²⁹ M. LAUNAY et G. MAILHOS, *Introduction à la vie littéraire du XVIII^e siècle*, cit., p. 104.

³⁰ Cf. P. HARTMANN, *Diderot, la figuration du philosophe*, cit., p. 11 et suiv. ; voir en particulier le paragraphe « Le philosophe figuré » (p. 16-28) :

- « Ce contentieux opposant dès l'origine la littérature et la philosophie allait cependant les contraindre à mener des existences séparées, que la philosophie justifierait en excipant de la supériorité de la vérité sur la fiction, du *logos* sur le *mythos*, du concept de l'image, du

qu'au XVIII^e siècle la plus grande part de son œuvre était méconnue du grand public et qu'il faudra bien de temps après la parution, par Naigeon, de la première édition collective de ses écrits (1798), pour que l'ampleur et l'envergure de la « vision diderotienne » atteignent les esprits et s'imposent enfin. Il n'en reste pas moins que, même un siècle après sa mort, lorsque l'éditeur Garnier publie les *Œuvres complètes* en vingt volumes, Diderot a encore de la peine à entrer dans le palmarès des savants de son temps. En effet, si Sainte-Beuve trouve qu'il a été un « homme d'un génie supérieur³¹ », même « le génie le plus synthétique de son siècle³² », tant qu'il le considère comme « la plus allemande de toutes nos têtes, dans laquelle il entre du Goethe, du Kant et du Schiller tout ensemble³³ », il n'est pas moins vrai, d'ailleurs, qu'il regrette avec véhémence la manière discontinue et morcelée qui est le propre de la pensée diderotienne :

raisonnement sur le récit etc., tandis que la littérature se vengerait de cette subsomption en ne cessant de *figurer* le philosophe, dont elle entreprendrait malicieusement de compromettre la dignité dans le tissu de ses intrigues. » (p. 11) ;

- « De l'ensemble de ces écrivains que nous avons coutume de regrouper sous l'appellation convenue de " philosophes des Lumières ", Diderot est en effet le seul à avoir constamment et explicitement revendiqué pour lui-même le titre de philosophe. Il est celui qui, préférentiellement à tout autre, s'est vu reconnu et désigné de son vivant comme *le philosophe*. *Denis le philosophe* ou, plus simplement encore, *le philosophe* : c'est ainsi qu'il est fréquemment mentionné dans le cercle de ses proches et la correspondance de ses contemporains. » (p. 16).

³¹ SAINTE-BEUVE, *Diderot. Mémoires, correspondance et ouvrages inédits*, cit., dans *Œuvres*, t. I, cit., p. 356.

³² *Ibid.*, p. 357.

³³ *Ibid.*, p. 357. Pour ce qui est du prétendu « germanisme » de Diderot nous renvoyons à l'étude de Roland Mortier, *Diderot en Allemagne (1750-1780)*, P. U. F., 1954. Nous nous limitons ici à rappeler que Goethe a traduit *Le Neveu de Rameau* en 1805, à savoir lorsqu'il était encore un livre méconnu en France ; puis Schiller traduisit l'épisode de Mme la Pommeraye dans *Jacques le fataliste*, roman dont Frédéric Schlegel a beaucoup apprécié la forme narrative, expression parfaite de ce que les romantiques allemands appelaient le « witz ». Finalement, *Le Neveu de Rameau* est le seul texte que Hegel choisit de citer dans *La Phénoménologie de l'esprit* (1806). Pourtant, la grande faveur dont Diderot jouit en Allemagne au XIX^e siècle, lui a valu en France les critiques de ceux qui voyaient en lui l'un des auteurs coupables de ne pas avoir protégés la tradition nationale, mais d'avoir par contre ouvert aux idées allemandes. À ce sujet voir surtout J. Barbey d'Aurevilly, *Goethe et Diderot*, Dentu, 1880 ; Lemerre, 1913.

Diderot [...] demeura presque toute sa vie dans une position fautive, dans une distraction permanente, et dispersa ses immenses facultés sous toutes les formes et par tous les pores. [...] Sa vie se passa de la sorte, à penser d'abord, à penser surtout et toujours, puis à parler de ses pensées, à les écrire à ses amis, à ses maîtresses ; à les jeter dans des articles de journal, dans des articles d'encyclopédie, [...] ; [et ainsi] il ne laissa pas de monument³⁴.

En fait, Diderot montre qu'il n'a guère souci d'une systématisation quelconque de ses pensées. Mais, contrairement à Sainte-Beuve, nous croyons que cette constante de sa façon d'agir abrite plutôt un renoncement conscient à l'ordre analytique et de l'impératif rationaliste sur lequel se fonde la méthode critique des Lumières. Sans doute pourrait-on y voir la tentative d'une représentation mimétique du réel : si toute quête de la vérité aboutit à cliver le monde en milliers de vérités partielles et irréductiblement morcelées, autant se résigner à cette situation et, si possible, essayer d'y faire face par une attitude constructive. Se limiter à l'accepter, tournés d'une manière nostalgique vers un passé révolu, où l'on pouvait encore se bercer de l'illusion qu'il existe quelque part la Vérité, c'est donc partir perdant.

Dans cette perspective il nous semble que Diderot, en abandonnant le plan des idées pures au profit d'un brassage inédit de fiction littéraire et de quête spéculative, a réussi à accepter de manière active et victorieuse le défi des Lumières. Renonçant à une exposition claire et raisonnée de ses idées, il parvient à exprimer parfaitement la complexité des choses et, surtout, à jouir de sa quête. En effet, il ne faut surtout pas oublier que la quête du *bonheur* est le revers de la médaille du refus de l'autorité des Lumières. D'ailleurs, c'est précisément parce qu'on met au centre le bonheur des hommes que l'on ressent la nécessité de repérer une méthode critique qui puisse briser les chaînes des croyances.

³⁴ *Ibid.*, p. 356-357.

Déjà dans son premier essai, les *Pensées philosophiques*, Diderot

[...] adopte un style qui restera le sien : la discontinuité qui refuse de conclure dogmatiquement, la fragmentation qui ne se referme pas en maximes définitives mais s'ouvre au dialogue. Le dictionnaire encyclopédique va être une gigantesque mosaïque qui fait du morcellement des articles un principe de lecture et la dynamique même de la pensée³⁵.

Interpréter, comme nous le faisons, ce mode d'expression non seulement comme le fruit d'un esprit qui s'éparpille dans des réflexions multiples, mais comme un choix conséquent, c'est juger que Diderot a voulu consciemment éviter d'harmoniser ses idées dans un système où tout se tient.

En ce sens alors l'emploi massif du dialogue pourrait être tenu pour l'une de ses techniques d'écriture, puisqu'il est « un des aspects de cette multiplicité des éclairages ; il est, par excellence, la contestation du point de vue sectaire et unilatéral³⁶ ». Nous y lisons donc une tentative excellente permettant d'assumer le problème que pose l'extrême et irréductible complexité morcelée du réel.

Comme le feront les peintres cubistes au début du XX^e siècle, Diderot décompose la réalité, il fait se juxtaposer les différents points de vue pour laisser la réflexion s'épancher librement, en évitant le piège de la réduction grossière, le confort sclérosant de l'interprétation unique³⁷.

C'est exactement à cela que nous pensions lorsque nous écrivions, quelques lignes plus haut, que le morcellement du réel ouvre d'autres solutions. Accepter la pluralité des points de vue, embrasser la perte de tous les repères qui procède de la critique des croyances, voilà un choix qui peut délivrer vraiment l'homme de toutes ses superstitions, car il ne doit plus chercher à être cohérent dans un monde où tout change.

³⁵ *Album Diderot*, iconographie choisie et commentée par Michel Delon Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 32-33.

³⁶ J. CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, cit., p. 275.

³⁷ V. ANDRÉ, « Diderot. Contes politiques et politique du conte », *Féeries*, 3-2006, mis en ligne le 4 mai 2007 ; URL : <http://feeries.revues.org/document149.html> ; p. 14.

Pourtant, la manière éparpillée dont Diderot exposa sa pensée dans ses écrits ne pouvait être lue par ses contemporains que comme un manque d'esprit de clarté.

Or, le modèle le plus pur qu'on puisse trouver à cette modalité d'expression poétique c'est une sorte de vertige, c'est l'enthousiasme qu'éprouve l'homme de génie, comme on peut le lire dans l'article « génie » de l'*Encyclopédie* : « [Le génie] répand dans la chaleur de l'enthousiasme, il ne dispose ni de la nature, ni de la suite de ses idées ; il est transporté dans la situation »³⁸. Comme on sait, l'imagination peut dominer mais aussi élargir l'esprit. Par conséquent, afin de recouvrer sa liberté, l'homme devra aussi s'approprier à nouveau sa puissance d'imagination. Seul ce double parcours, à savoir le fait d'exercer le pouvoir démystifiant de la raison tout en ne renonçant pas à la force évocatrice de son imagination, le rend à la fois libre et heureux.

Sous cet éclairage, les réflexions « philosophiques » de Diderot parsemées dans ses écrits de « fictions » (tels les romans, par exemple) peuvent être tenues, alors, pour l'expression de l'imagination la plus libre :

Il avait de l'esprit toutes les fois qu'il perdait la tête ; et quand il l'avait bien perdue c'était alors qu'il excellait ; qu'il était éloquent, varié, plein d'images ; et tout ce que vous voyez qu'il est dans sa *Lettre sur les aveugles*, dans son *Éloge de Richardson*, dans [ses] dialogues [...]³⁹.

Dans cette perspective, Diderot représente alors l'homme le plus emblématique des Lumières, le vrai modèle du *philosophe*, puisqu'il croit profondément aux facultés intellectuelles et culturelles de l'homme et, surtout, qu'il sait ne pas les rendre stériles dans une pratique sceptique inefficace. À l'opposé, il s'en sert pour se recouvrer la

³⁸ Cf. article « GÉNIE », dans l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1765), dirigée par Diderot et d'Alembert.

³⁹ Cette citation est tirée de la postface que l'abbé Bourlet de Vauxcelles fit suivre au *Supplément au Voyage de Bougainville* de Diderot. Cet abbé publia à Paris en 1796 un recueil d'ouvrages ayant pour titre *Opuscules philosophiques et littéraires, la plupart posthumes ou inédites*. C'est ici qu'on trouve la première édition du *Supplément*. On ignore néanmoins de quelle manière il put entrer en possession de ce conte. Voir aussi « Introduction » à « Les trois contes », dans DPV, t. XII, 1989, p. 504. Voir aussi note n. 166, p. 112.

puissance pure de la nature. C'est pourquoi « ce n'est pas la tristesse du sceptique qu'il éprouve, mais la joie de l'expérimentateur⁴⁰ ».

LA PHILOSOPHIE À L'ÉPREUVE DU ROMANESQUE

Le pivot permettant le déplacement du champ de la philosophie vers celui de l'imagination fictive se trouve, pour Diderot, dans la nécessité de comprendre comment on peut envisager la nature humaine à l'intérieur de la nature universelle, de quelle manière l'homme est soumis aux lois du déterminisme et quelle place sa liberté et son bonheur occupent dans cette réalité.

Question paradoxale sur le plan des idées, vu que le déterminisme se heurte à l'idée de liberté, puisqu'il lie l'existence de chaque phénomène à l'existence préalable des conditions nécessaires à son existence propre⁴¹. Croire à la nature du déterminisme c'est penser l'univers comme un réseau de correspondances logiques, en rapport de cause à effet, où tout événement est une condition absolue et nécessaire qui engendre d'autres événements, à leur tour strictement nécessaires et fixés.

⁴⁰ J. CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, cit., p. 298. Cf. aussi É. de FONTENAY, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, cit., p. 29 : « Mais le dévoilement, dans l'esprit de Diderot, n'engendre pas la déception, la mise à nu des idées et des choses provoquant le plus grand émerveillement [...]. ».

⁴¹ Il est vrai qu'à l'âge de Lumières on fait la distinction entre *fatalisme* et *déterminisme* : le premier affirme une détermination inconditionnelle des événements excluant tout libre arbitre de l'homme, alors que le second, dans l'acception spinozienne, désigne une détermination conditionnelle conformément au principe de causalité, qui n'exclut pas l'efficacité de l'action humaine. Il s'ensuit que, si le fatalisme postule la soumission complète de l'homme à son destin, le déterminisme suppose par contre que l'homme puisse, en modifiant les causes, modifier aussi les effets. Toutefois, il demeure que le mot « fatalisme » acquiert dans l'usage moderne une signification supplémentaire de « passivité » voire de « soumission paresseuse ». Sous cet angle, même pas *Jacques le fataliste* n'est, à vrai dire, un fataliste, mais il est plutôt un déterministe, puisque sa foi dans le « grand rouleau » n'aboutit jamais dans une attitude de résignation. Il nous semble donc opportun de n'employer que le mot « déterminisme » lorsqu'il est question d'illustrer la pensée diderotienne. De plus, nous croyons que le peu d'action que le déterminisme de Spinoza laisse aux hommes est tenu de Diderot pour complètement insuffisant, du fait que le concept de volonté et celui de liberté ne coïncident pas. Que l'homme puisse intervenir dans le principe de causalité en modifiant les causes, cela ne suffit pas, en effet, pour tarir cet impératif inassouvi qu'on appelle « liberté ».

Or, sur ce fond, l'homme peut se perdre, parce que ce déterminisme impérieux n'est surtout pas en mesure de rendre compte de la capacité d'appropriation et de transformation de la nature par l'homme. Car c'est en exerçant cette faculté que l'homme a prise sur le réel, c'est ainsi qu'il vit le monde et qu'il peut déployer toutes ses potentialités. Il s'ensuit qu'un homme heureux est un homme libre d'exercer son imagination, à savoir, son « faire » artistique. Il nous semble alors utile de rappeler, une fois de plus, que si la philosophie des Lumières prône le recours à la raison, considérée comme faculté critique et donc gardée en tant qu'instrument méthodologique, cela se doit essentiellement au fait que son but est d'esquisser au mieux les voies qui permettent le bonheur terrestre. Certes, la doctrine philosophique qui porte le nom de « déterminisme » a le mérite, à l'époque, de débarrasser les discours sur le monde des croyances religieuses, tout en ramenant la pensée spéculative à une méthode stricte d'observation et d'analyse des phénomènes. Toutefois, force est de constater que cette vision du monde, étant censée porter un regard plus libre sur la nature des choses, semble oublier, en fait, que l'homme est le noyau de toute attitude philosophique. Donc, on a beau raisonner physique ou métaphysique, dissenter épistémologie, politique, théologie, mathématique, chimie, etc., tout cela se réduit à des spéculations stériles si on évite de chercher à pénétrer ce qu'il en est du sujet dans cette nouvelle vision du monde. Et parler de l'homme en termes qui nient sa liberté, ou l'étranglent dans la nécessité des lois du déterminisme, c'est refuser l'évidence.

Quel que soit le point de vue adopté et bien que Diderot paraisse devancer son temps par certains aspects de sa sensibilité, il nous semble plutôt que ce qui le gêne est l'impossibilité de supprimer dans son esprit l'aspiration à trouver une convergence logique entre le concept inassouvi de liberté humaine et l'impératif déterministe de son époque.

Élisabeth de Fontenay appelle « merveilleux » ce désir qui hante Diderot et qu'il n'arrive pas à satisfaire :

Il manque à Diderot – le merveilleux réside dans cette faille du pouvoir théorique et dans le manque qu’il laisse palpiter – une théorie de la sublimation qui relèverait les différents niveaux de l’explication. [...] Il y a donc place, dans cette pensée, pour deux savoirs rivaux : celui du hasard ou du destin et celui de la liberté ou de l’enthousiasme⁴².

C’est justement sur ce « manque qu’il laisse palpiter », sur ce malaise opportun, que se fonde l’innovation diderotienne dans le champ littéraire, c’est l’insuffisance de la quête spéculative qui l’amène finalement à créer, comme l’écrit Hartmann,

des *monstres littéraires*, [en ce sens qu’il] pousse dans ses dernières conséquences la tendance de la philosophie des Lumières à s’insinuer dans toutes formes du discours, pour les plier à son investigation conquérante. Mais [...] loin de faire de la littérature la servante de la philosophie, il crée entre les pôles de l’expression littéraire et de l’exposition philosophique une dialectique qui, débarrassant l’une et l’autre de leurs entraves spécifiques, tend à l’exaltation synergétique de leurs moyens⁴³.

Cette dialectique inouïe et fructueuse se doit donc essentiellement à l’étonnante intuition que, comme l’écrit Gerhard Stenger, « la liberté n’est pas de l’ordre du donné mais de l’ordre de l’invention⁴⁴ ».

En effet, ce n’est pas le fait du hasard si Diderot semble partager ses efforts entre l’écriture pour ainsi dire « philosophique » et celle plus spécifiquement narrative⁴⁵, car,

⁴² É. de FONTENAY, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, cit., p. 59-60.

⁴³ P. HARTMANN, *Diderot, la figuration du philosophe*, cit., p. 21.

⁴⁴ G. STENGER, *Nature et liberté chez Diderot après « l’Encyclopédie »*, cit., p. XI. Cf. aussi *ibid.*, p. 72 : « la liberté est [...] étroitement liée à l’imagination, qui fournit des combinaisons nouvelles et des rapports inattendus, instituant des ressemblances, à l’inverse du jugement qui pose des différences ».

⁴⁵ Cf. article « MATÉRIALISME » du *Dictionnaire européen des Lumières*, M. Delon (éd.), Paris, PUF, 1997, p. 773 : « Dans sa recherche des "causes propres à l’homme" (*Réfutation d’Helvétius*, 1768), Diderot, renonçant à la réduction opérée auparavant par les matérialistes, de l’anthropologie aux sciences naturelles, fût-elle-même complétée et corrigée par une "bonne" éducation, c’est-à-dire par des lois, prend le parti de transposer les problèmes de la détermination, de la liberté et de la morale dans le champ narratif pour mieux fonder les "causes propres à l’homme" ».

comme l'écrit Herbert Dieckmann, « c'est souvent par l'art que Diderot a résolu les dilemmes de sa "philosophie"⁴⁶ ».

Bien que ses contemporains reconnaissent en lui notamment le père de l'*Encyclopédie* – ce qui n'est surtout pas une réduction de la réalité, du moment que ce projet éditorial le concerna pendant plus de vingt ans –, il fut également un écrivain fécond et cela dans plusieurs domaines. Tout le monde savait, à l'époque, qu'il était l'auteur de quelques textes licencieux et d'autres nettement anticonformistes. Mais, si *Les Bijoux indiscrets* et *la Lettre sur les aveugles* lui ont valu un séjour au bastion de Vincennes, au point qu'il désavoua la paternité du conte libertin *L'Oiseau blanc, conte bleu* et qu'il s'empessa de le faire endosser à Mme de Puisieux, son amante de l'époque, il reste que son « faire » artistique se déploya également dans des domaines qui ne réclamèrent pas l'intervention de la censure d'État. Il suffirait de rappeler ici son apport dans le champ théâtral, où il concourra, avec Beaumarchais, à l'invention du « drame bourgeois », connu aussi sous le nom de « comédie larmoyante ». Mais c'est à son génie seul qu'il faut accrédi-ter la nouveauté des *Salons*, qui représentent des pierres milliaires dans le champ des écrits d'esthétique et de critique d'art. Diderot fut aussi un auteur de romans, mais cela était plutôt méconnu par le grand public du XVIII^e siècle, car, n'ayant pas oublié l'expérience de Vincennes, notre philosophe s'adonna à une publication d'élite et sûre, à travers notamment la revue *Correspondance littéraire, philosophique et critique* dirigée par son ami Friedrich Melchior Grimm. Il faut donc distinguer la publication limitée assurée aux textes parus dans la revue de Grimm des publications en volumes : le public atteint n'est pas le même. Ainsi, on peut en conclure que ses contemporains connaissaient essentiellement Diderot en tant qu'éditeur de l'*Encyclopédie*, promoteur d'un nouveau genre théâtral, chroniqueur des *Salons* et auteur d'un roman libertin et de quelques textes philosophiques critiqués. Rappelons que les deux « romans » de Diderot les plus connus aujourd'hui, à savoir, *Jacques le fataliste et son maître* et *le Neveu de Rameau*, sont tous les deux des œuvres posthumes. En résumé, seuls les riches, distingués et surtout illuminés, abonnés aux revues littéraires d'élite,

⁴⁶ H. DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, Genève, Droz, 1959, p. 126.

eurent l'occasion de lire toute une série de comptes rendus de lectures rédigés par Diderot, mais purent apprécier, avant tout, plusieurs textes narratifs brefs écrits de sa main, auxquels Grimm donna d'ailleurs le nom de « contes ».

QU'EST-CE QU'UN « CONTE » ?

Le terme est très employé au XVIII^e siècle et, comme nous le verrons en détail par la suite, il n'est pas aisé de le distinguer du roman. Certes, ni le roman ni le conte n'étaient des genres codifiés à l'époque, d'où la difficulté de les placer à l'intérieur des canons de la poétique classique. Cela dit, on peut constater que, entre les deux types de texte, les Lumières accordent la préférence aux contes. Sans doute cette tendance est-elle liée au développement du journalisme qui impliqua un « goût croissant pour les 'anecdotes', les 'historiettes', et les 'faits singuliers', le noyau du conte [étant] souvent ce que nous appelons aujourd'hui un 'fait divers'⁴⁷ ».

D'ailleurs, l'essor du conte à l'époque de la Régence nous donne à penser que de nombreux aspects « mondains » entraient en jeu dans le choix des textes narratifs. Par exemple, nous savons que, dans les salons, on faisait des lectures publiques de textes littéraires écrits, des extraits de romans ou d'essais philosophiques sur lesquels on ouvrait la discussion. Cependant, il est clair qu'on préférait les textes brefs parce qu'ils permettaient de réfléchir sur un événement que l'on présentait au public dans son intégralité. Le plus souvent, il s'agissait d'historiettes vraisemblables, qui chatouillaient donc davantage le goût mondain du bavardage, car on s'amusait à reconnaître dans les personnages décrits les traits de gens connus.

Il nous semble, par ailleurs, que la brièveté rend le conte plus perméable à la quête philosophique qu'un texte plus articulé, tel que le roman.

⁴⁷ *Roman et Lumières au XVIII^e siècle*, Colloque, Paris, CERM, Éditions Sociales, 1970, p. 16.

On peut donc

se demander si le succès du 'conte' n'est pas lié aux libertés qu'il permet de prendre avec certaines obligations romanesques. Les personnages du conte n'ont souvent aucune épaisseur psychologique, l'intrigue n'y est pas facilement structurée. Cela n'est-il pas favorable à la leçon philosophique⁴⁸ ?

À vrai dire, dans les pages de la *Correspondance littéraire* le public put aussi lire – publié en feuilleton – *La Religieuse*, roman de Diderot, qui n'est assurément pas un conte. D'ailleurs, il ne s'agit pas pour autant d'un roman au sens traditionnel, même si c'est sans doute dans cet ouvrage que Diderot prête le plus au romanesque. Nous sommes persuadés que la publication en feuilleton d'un texte relativement long, comme *La Religieuse*, n'est pas sans rapport avec la singulière innovation diderotienne en littérature. À maintes reprises, en effet, on a considéré Diderot comme l'un des pères de l'antiroman contemporain, du fait de sa mise en question du romanesque en passant par la construction d'une métafiction empêchant l'intrigue de se développer.

Nous sommes persuadée, justement, que cette sorte d'éclatement intérieur du roman, n'est qu'un autre aspect de la stratégie littéraire et philosophique que Diderot adopta, dans le but de résoudre les problèmes posés par sa vision matérialiste concernant la liberté morale de l'homme. Nous avons avancé plus haut l'hypothèse que le manque d'esprit systématique chez Diderot correspondait non seulement à une conséquence directe de son tempérament, mais aussi à une volonté de ne pas chercher à résoudre en système, ce qui se présente comme irréductiblement morcelé et subjectif. Ainsi, estimons-nous que l'effilochement et la déformation du genre romanesque qu'il a pratiquée répond à cette même nécessité d'exprimer la perte du sens du fini et de l'accompli. Dans cette perspective, la «marque» littéraire de notre philosophe devrait être lue comme une exigence de réalisme : « L'effet de réel [...] est la condition *sine qua non* de son écriture mystificatrice⁴⁹ ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁹ V. ANDRÉ, « Diderot. Contes politiques et politique du conte », cit., p. 5.

Il est vrai, tout de même, que Diderot n'est pas le seul au XVIII^e siècle à s'adonner à cette remise en question du roman, car à l'époque la critique des fictions connaît un tel essor que « le roman semble se diffracter en autant de genres discursifs et littéraires qu'il épouse ou emprunte [d'où] la quasi disparition à l'époque du mot roman dans le titre ou le paratexte, sinon pour des œuvres comiques à intentions antiromanesques⁵⁰ ». Cependant, Diderot représente sans doute l'auteur de fiction le plus à l'aise dans cette période de frontières floues en littérature. De plus, il semble s'amuser à fourvoyer son lecteur, en le mystifiant et en le démystifiant sans solution de continuité.

Faut-il pour autant accréditer l'idée post-moderne d'un exercice purement mystificateur, d'une pratique essentiellement ludique de la littérature ? En aucune façon. [...] Ce n'est ni pour laisser en plant ni pour le ramener dans je ne sais quel droit chemin que Diderot commence par égarer son lecteur, mais pour l'initier à la complexité du réel⁵¹.

Montrer la complexité du réel est le pari que sous-tend la stratégie diderotienne de figuration, à travers l'écriture de fiction. C'est le désir de soumettre sa vision du monde à l'épreuve des faits qui le pousse à représenter les choses telles qu'elles sont, à savoir, complexes, subjectives et morcelées. Si l'on embrasse ce point de vue, on comprend pourquoi ses « romans » sont tellement différents des vrais « romans ». Or, Diderot préférera publier de son vivant des récits courts, lui permettant de par leur brièveté et leur caractère improvisé, de ne pas devoir démonter l'intrigue romanesque comme il le fait dans les romans. Ainsi, les « contes » de Diderot pourraient être lus comme la mise en abyme du paradoxe des Lumières. Si, en effet, la critique des fictions amène finalement à un renouveau de confiance dans le littéraire, à l'intérieur de l'œuvre de Diderot, ce sont précisément les textes narratifs qu'on pourrait supposer être les plus liés aux règles de la poétique classique – de par leur exigence d'une succession rapide de présentation, évolution et résolution de l'intrigue –, à savoir ce qu'on appelle les

⁵⁰ J.-P. SERMAIN, *Métafictions (1670-1730)*, cit., p. 9.

⁵¹ P. HARTMANN, *Diderot, la figuration du philosophe*, cit., p. 25.

« contes » de Diderot, les ouvrages où le philosophe peut déployer au mieux sa construction intellectuelle où « rien ne se tient plus ».

Nous allons donc essayer d'illustrer comment et en quelle mesure ces écrits, qui sont parmi les moins connus, ou le moins systématiquement analysés de Diderot, lui permettent en fait de surmonter les impasses de la pensée spéculative et, en conséquence, constituent une tentative expressive très intéressante de sa stratégie littéraire et philosophique.

Pour ce faire, puisqu'il n'est pas aisé de trier de manière conséquente les textes narratifs brefs du philosophe mais qu'un choix s'impose, on a décidé de partir d'une définition du conte au siècle des Lumières. Dans la première partie de cette étude, nous allons donc commencer par une analyse des mots qui, au XVIII^e siècle, désignaient les récits brefs et écrits, en nous appuyant sur des documents de l'époque, tels les dictionnaires, l'*Encyclopédie* et des ouvrages de théorie littéraire. Deuxièmement, nous passerons en revue les termes que Diderot même employait dans ses ouvrages – non seulement dans ses textes narratifs – et dans sa correspondance aussi, pour désigner cet ensemble d'écrits que nous proposons d'appeler « les contes de Diderot ». De cette manière, on parviendra enfin à la définition d'un *corpus* idéal de sept « contes », dont nous proposons une analyse à la fois formelle et thématique : ce sera la deuxième partie de notre étude. Par ce biais nous parviendrons finalement à illustrer les dispositifs narratifs des contes permettant à leur auteur de s'en servir comme d'un type de texte ayant des retombées intéressantes sur sa *Weltanschauung*. Loin d'être le lieu d'une simple mise en représentation de la réflexion philosophique, on verra que les contes ont par contre les qualités pour devenir le ressort impromptu et changeant – mais toujours fécond – de réflexions nouvelles.

1. PREMIÈRE PARTIE

Du choix des « contes »
et de la difficulté à les extraire dans un ensemble mouvant

1.1. LE « CONTE » À L'ÂGE DES LUMIÈRES

Avant de présenter les textes de Diderot sur lesquels portera notre étude et d'expliquer notre choix d'un tel corpus, nous croyons qu'il vaudrait mieux commencer par faire le point sur la notion de conte, telle qu'elle s'est élaborée au cours du XVIII^e siècle.

Dans les pages précédentes nous avons proposé quelques suggestions sur la faveur dont jouit le conte à l'âge des Lumières. Nous avons avancé l'hypothèse que son succès dépend en large partie de sa brièveté, le rendant le type de texte le plus indiqué pour la conversation savante des milieux mondains et la mise en représentation du questionnement philosophique. Toutefois, cette interprétation du conte est le fruit d'une orientation de la critique littéraire l'apparentant tantôt au fait divers et à l'anecdote, tantôt au conte moral ou au dialogue philosophique. Néanmoins, celle-ci ne tiendrait pas compte de la polysémie du mot au XVIII^e siècle. Car, c'est précisément sur cette phase de l'histoire des idées, amenant à la crise de la poétique traditionnelle, avec le vide de codification qui en découle, que se greffent l'instabilité et l'indécidabilité générique de la fiction romanesque tout au long du XVIII^e siècle.

1.1.1. LA FAMILLE FLOUE DES RÉCITS COURTS

L'extrême variété de textes hétérogènes, que l'on désigna à l'époque par le nom de « conte », dépend directement de cette mobilité formelle du genre romanesque dont témoigne le foisonnement de dénominations différentes : contes, romans, récits, dialogues, histoires, mémoires, anecdotes, lettres, journaux, historiettes, nouvelles... Il s'ensuit que le conte à l'âge des Lumières a peu de commun avec le modèle textuel qui a été décrit par Propp dans sa *Morphologie du conte*, dont aucun critique contemporain ne saurait faire abstraction.

Il n'est guère simple de trier en catégories typologiques la vaste production en prose de l'époque. La raison en est que l'indécidabilité générique de ces textes repose sur le fait qu'ils n'ont jamais été conçus, ni perçus, pour la plupart, comme appartenant à des genres narratifs différents. Pour résumer, nous empruntons à Jacques Voisine une affirmation que nous jugeons éclairante :

Le phénomène le plus remarquable peut-être dans l'évolution des littératures européennes entre 1760 et 1820 est la promotion du roman. Mais il serait plus juste de parler d'une promotion de la fiction narrative en prose, laquelle comprend, outre le roman, une grande diversité d'écrits de moindre envergure, qu'on peu rassembler sous l'étiquette « récit court »⁵².

Le sous-titre « la famille du conte », que Voisine a choisi pour la deuxième partie de son article, est tout aussi remarquable. En effet, faute de pouvoir déterminer avec justesse les contours d'un genre narratif trop mouvant, du fait de l'immense variété typologique des récits courts, il vaut mieux recourir à un mot générique comme celui de « famille ». Ce terme suffit à rendre perceptible l'idée de parenté, sans la préciser davantage. Et c'est exactement dans ce vague de détermination que réside son mérite, car, par ce biais Voisine parvient à décrire, d'une manière on ne peut plus mimétique, le caractère flou de ces récits.

Il y a donc des contes, mais que serait le Conte ? Un paradigme flou, dans un ensemble vague : les « romans », les « fables », les « fictions » – mots communs de Sade et de Staël encore. C'est que l'indistinction est ici, au plus profond, doctrinale et non esthétique⁵³.

⁵² J. VOISINE, « Le récit court des Lumières au Romantisme. II – La famille du conte », *Revue de Littérature Comparée*, Paris, Klincksiek, vol. 66, n. 22, 2/1992, p. 149.

⁵³ Cf. article « CONTE » du *Dictionnaire européen des Lumières*, cit., p. 250.

1.1.2. LA VALEUR DU MOT « CONTE » AUJOURD'HUI COMME AUTREFOIS

Il nous semble alors préférable d'éviter, pour l'instant, les sables mouvants de la terminologie narrative de l'âge des Lumières et de chercher à nous frayer un chemin plus assuré en partant de la valeur du mot « conte » aujourd'hui. Les analogies et les différences que l'on découvrira par rapport aux définitions que l'on donne du conte au XVIII^e siècle pouvant servir de balises pour une analyse ultérieure plus avisée.

Selon le *Trésor de la langue française*, le conte, au sens moderne, est un « récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant ». Une définition presque identique est donnée par *Le Robert* : « Récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à distraire ». Dans les deux cas, l'accent est mis sur les mêmes aspects : un type de texte, le récit ; le rapport qu'il entretient avec le réel historique, à savoir son caractère imaginaire, c'est-à-dire, fictif ; son intention, distraire. Le *Trésor* signalant aussi que, parfois, la distraction amusée n'est pas le but du conte, mais qu'elle est plutôt un moyen détourné entraînant l'attention du lecteur et, par conséquent, le rendant réceptif au contenu instructif du texte.

Or, parmi les trois aspects que ces définitions ont en commun, le caractère fictionnel paraît avoir un rôle de prééminence et permettre de distinguer le conte des autres textes. En effet, l'entrée « conte » du *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, à la suite d'une introduction aussi variée que détaillée sur la notion de conte populaire, continue de la manière suivante : « le conte se singularise surtout par son caractère de fiction avouée⁵⁴ ». C'est donc le propre du conte de ne pas ménager sa fiction, mais, au contraire, de la rendre manifeste au destinataire⁵⁵. Plusieurs définitions relèvent ce même trait significatif, consistant en l'étalage de sa composante imaginaire, le

⁵⁴ Cf. article « CONTE » du *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, « Encyclopædia universalis », 2001, p. 153.

⁵⁵ Nous choisissons d'employer le mot neutre de « destinataire » – quoiqu'il soit plus indiqué dans une analyse narratologique ou sémiotique – car il nous permet de ne pas avoir déjà à affronter la distinction entre conte oral et conte écrit.

considérant aussi comme l'élément permettant de différencier le conte du roman ou de la nouvelle. Voyons-en quelques exemples :

Dans un conte – ou plutôt dans l'idée reçue que le lecteur s'en fait d'avance et qui définit les conditions de sa lecture – on exige et on attend comme une « loi du genre » [q]ue l'enchaînement des événements soit donné comme fantaisiste sans souci de légitimation par la « vraisemblance » que l'on exige dans le roman, mais qui alourdirait la vivacité nécessaire au conte⁵⁶ ;

Les contes ne débutent pas comme les romans ou les nouvelles par une description ou un dialogue. Le conteur n'a pas besoin de tant d'apprêt ; il introduit tout de suite ses auditeurs in medias res ; mais en général il les avertit dès le commencement que le récit est du domaine de la fiction⁵⁷.

La dénonciation paisible du caractère fictif n'entraîne pas, en tout cas, la croyance du lecteur ou de l'auditeur, mais seulement son adhésion. En d'autres termes, on ne croit pas aux contes, même s'il est extrêmement agréable de donner libre cours à l'imagination :

Ce qui distingue le mythe du conte de fées est évidemment que, tandis qu'on croit au premier, on ne considère le second que comme un moyen de distraction.⁵⁸

Or, cette idée du conte comme texte manifestement fictif, auquel on ne prête foi, mais dont l'attrait réside dans le plaisir qu'on prend à se faire piéger par les séductions

⁵⁶ J. DEMERS et L. GAUVIN, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », *Études françaises*, vol. 12, n. 1-2, 1976, p. 159 ; URL : <http://id.erudit.org/iderudit/036630ar>. Nous signalons que, dans la présente citation et dans celles qui vont suivre dans le même chapitre, nous avons recours au soulignage dans le but de mettre en relief les mots ou les phrases représentant les concepts-clés sur lesquels nous allons appuyer notre analyse.

⁵⁷ P. SÉBILLOT, « Formules initiales, intercalaires et finales des conteurs en Haute-Bretagne », *Revue Celtique*, vol. 6, 1883-1885, p. 62.

⁵⁸ J. de VRIES, « Les contes populaires », *Diogène*, n. 22, Paris, Gallimard, 1958, p. 13.

d'une imagination débordante, est la même que l'on rencontrait déjà dans les quelques définitions du conte du XVIII^e siècle⁵⁹.

Désormais, et au XVIII^e siècle plus que jamais, un processus de sécularisation du mythe vient enfin de s'achever. Peu importe alors le nom par lequel on désigne cette typologie de récits. Tantôt on utilise le mot « conte de fées », tantôt le mot « fable ». Dans les deux cas, ce qui est à remarquer est plutôt qu'il s'agit de

récits qui appartiennent au domaine religieux de l'antiquité grecque et romaine (ce qu'on appelle aujourd'hui mythes), mais [ces termes] ne renvoie[nt] à ces récits qu'en ajoutant qu'ils sont « fabuleux », imaginaires, faux, en leur ôtant toute pertinence mythique, toute dimension religieuse⁶⁰.

Même si, de fait, il ne fut pas simple d'affranchir les hommes du charme du merveilleux, ce dernier ayant le pouvoir de les maintenir sous le joug des superstitions. En effet, ce que l'on constate c'est que

[l]es contes ne sont pas des objet de croyance, néanmoins, par une de ces contradictions inhérentes à l'esprit humain, ils peuvent le devenir dès que, plus ou moins modifiés et ornés de noms historiques ou pseudo-historiques, ils font partie du contenu d'un livre canonique d'une religion⁶¹.

Mais, en général, « partout se manifeste, aussi, la réaction du bon sens⁶² ». Ainsi, du mythe et de la légende ne retiendra-t-on que les thèmes et les sujets, comme autant de squelettes vides qu'on remploie en les recouvrant de significations nouvelles, mais d'aucune croyance :

⁵⁹ Cf. J.-P. SERMAIN, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, cit., p. 86 : « Le conte de fées vaut par son ambivalence : [...] il prend une valeur transgressive en laissant le lecteur s'enfermer dans le trouble de son jugement et de son plaisir ».

⁶⁰ J.-P. SERMAIN, *Métafictions (1670-1730)*, cit., p. 26.

⁶¹ G. HUET, *Les contes populaires*, Paris, Ernest Flammarion éd., 1923, p. 70.

⁶² P. HAZARD, *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961, p. 132.

[l]e lecteur n'a donc pas besoin que le *merveilleux* soit pour lui un objet de créance, mais un objet d'opinion hypothétique et passagère⁶³.

On peut donc en conclure que, à l'âge des Lumières comme aujourd'hui, on ne tient pas pour véritable ce qu'on nous raconte, mais on fait semblant. Or, le but qui nous pousse à nous conduire de la sorte dépend du type de récit.

En effet, lorsqu'on lit un roman, on ne croit guère au tableau que l'auteur brosse à notre usage, mais on est quand même censés le reconstruire avec justesse dans notre tête, quitte à ne rien comprendre de la suite du récit. Ce que l'on vise, au bout du compte, c'est de pouvoir saisir sans efforts l'enchaînement et le déroulement des événements. Pour ce faire, il faut absolument ne pas trop s'attarder sur le statut de vérité du texte. Donc, si on réfléchit, le lecteur d'un roman n'a pas vraiment le temps de goûter aux plaisirs de l'invention, du moment qu'il doit s'efforcer à imaginer un monde autre, selon les suggestions que lui fournit l'auteur. C'est pourquoi, il convient d'adhérer sans délai à la fiction narrative, afin de s'installer au plus tôt dans un monde autre et d'avancer dans sa découverte. Ainsi, le charme du roman s'appuie, pour l'essentiel, sur l'oubli de son caractère fictif, alors que c'est sur son évidence que paraît se fonder le (plaisir du) conte.

En conclusion, comme l'écrit Jean-Paul Sermain, « ce qui sépare les deux genres [– à savoir, le roman du conte – c'est que] l'un vise la vraisemblance et l'autre les agréments de l'invention⁶⁴ ».

⁶³ J.-F. MARMONTEL, *Éléments de littérature* (1787), Sophie Le Ménahèze (éd.), Paris, Desjonquères, 2005, p. 717.

⁶⁴ J.-P. SERMAIN, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, cit., p. 65.

1.1.3. LE CONTE AU XVIII^E SIÈCLE : LE SENS DU NATUREL

Et pourtant, une telle définition devient ambiguë et réductrice, si on la projette dans le bouillonnement d'idées, caractérisant la réflexion sur la littérature au XVIII^e siècle. Par exemple, il n'est pas aisé de conjuguer la perception du roman comme texte qui « vise la vraisemblance », à la mésestime que lui montrent clairement la plupart des auteurs de l'époque, du fait de son caractère léger. Car, à l'âge des Lumières, le roman pendant longtemps a été senti comme une œuvre de fantaisie où l'élément merveilleux faisait la loi. Si bien qu'un académicien de l'envergure de Marmontel est même arrivé à passer sous silence, non seulement l'indéniable succès du genre romanesque, mais aussi son existence. C'est en vain qu'on feuillettera les pages de ses *Éléments de littérature* : parmi ses 192 entrées, son auteur n'a pas estimé opportun d'y insérer le roman⁶⁵.

Mais, s'il apparaît évident que le statut du roman est tellement mouvant au XVIII^e siècle que certains y reconnaissent des atouts où d'autres ne voient que des défauts, il faut constater, que le conte semble partager le même destin d'instabilité essentielle.

En effet, deux facteurs favorisent à l'époque la perception du conte comme un « récit fabuleux⁶⁶ ». Il s'agit, d'une part, de la grande tradition des contes de fées, débutant en France déjà à la fin du XVII^e siècle, et, d'autre part, du dédoublement de la production merveilleuse, dérivant du succès du conte oriental sur le modèle des *Mille et une nuits* de Galland. Il n'empêche qu'à partir des années 1760, comme le montre en détail Jean-Paul Sermain, le conte paraît abandonner le goût du merveilleux et l'étalage de son montage fictif au profit de la promotion d'un projet de véridicité narrative. On constate alors que

⁶⁵ Marmontel n'est pas le seul, d'ailleurs, à refuser le mot « roman » à cause de la connotation négative qu'il assume de plus en plus au cours du XVIII^e siècle pareillement à l'avancement, surtout dans la seconde moitié du siècle, d'un projet de vérité sensible en littérature. Il est alors intéressant de remarquer comme le terme de « roman » est parfois employé déjà au XVII^e siècle – avec une intention manifestement dérisoire – pour désigner des ouvrages appartenant au genre burlesque. C'est le cas, par exemple, du *Roman comique* (1651-1657) de Scarron et du *Roman bourgeois* (1666) de Furetière.

⁶⁶ « Récit fabuleux » est le début de l'article « CONTE » de l'*Encyclopédie*.

le rejet du merveilleux, de Diderot à Mme de Staël, accompagne un projet de participation sensible, d'identification, de « vérité », qui domine la littérature d'imagination dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle⁶⁷.

Toutefois, ce changement d'intentions, devenu évident dès la seconde moitié du siècle, n'est en réalité que le sommet de l'iceberg. En effet, les caractères essentiels de ce retournement s'étaient déjà manifestés, par moments, beaucoup plus tôt qu'on ne le croit. On peut effectivement repérer des affirmations, comme autant de symptômes, dans certains essais de critique littéraire dès la fin du XVII^e siècle. Nous choisissons de ne citer que deux auteurs, ayant tenté de définir ce type de récit court. Le premier, François de Callières, était un homme de lettres et un diplomate à la cour de Louis XIV, dont il fut aussi le secrétaire de cabinet. En 1692, il publia à Paris, avec privilège royal, un bref essai intitulé *Des bons mots et des bons contes ; De leur usage, de la Raillerie des Anciens, de la Raillerie et des Railleurs de notre temps*. Son but était de donner quelques repères utiles, permettant de comprendre, respectivement, ce qu'est un « bon mot » – que l'on pourrait assimiler à une réponse ingénieuse ou bien à l'art de la bonne repartie – et en quoi consiste un « bon conte », indiquant par ce mot une brève histoire plaisante, dans le style de la *barzelletta* italienne. Or, il est intéressant de remarquer que Callières, tout en gardant ce réservoir comique, prône en même temps les vertus d'une narration vraisemblable :

Ce n'est pas que celui qui raconte une aventure plaisante ne puisse laisser agir son imagination, en y jouant quelques circonstances agréables, mais il faut qu'elles viennent naturellement au sujet, et qu'elles ne soient citées que pour en relever le prix, et non pas pour y faire briller de l'esprit pas des ornements hors d'œuvre⁶⁸.

⁶⁷ J.-P. SERMAIN, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, cit., p. 11.

⁶⁸ F. de CALLIÈRES, *Des bons mots et des bons contes. De leur usage, de la Raillerie des Anciens, de la Raillerie et des Railleurs de notre temps* (1692), Genève, réimpression Slatkine Reprints, 1971, p. 267.

Ainsi, selon Callières, il est souhaitable de posséder le sens de la mesure lorsqu'on s'apprête à écrire, ou tout simplement à raconter, un récit bref d'invention. Mesure se traduisant concrètement dans le fait de ménager les éléments invraisemblables du texte, au profit d'un sens du naturel⁶⁹. Il n'est donc pas étonnant que l'auteur proposé par Callières comme modèle soit le même auquel vont faire référence d'autres écrivains lorsqu'ils cherchent à théoriser une nouvelle esthétique du romanesque. Le vraisemblable peut donc être intéressant. C'est bien

ce qui a été exactement observé par l'incomparable Autor [sic] du Roman de Dom Quixote [sic]. [...] [Cervantès] a encore un soin particulier d[e] conserver la vraisemblance autant que le peut permettre un sujet purement inventé ; en faisant des descriptions naturelles [...] au lieu de transporter son lecteur dans des mœurs et de façons de vivre imaginaires⁷⁰.

En effet, on rencontre à peu près les mêmes assertions, y compris la référence à Cervantès, presque un demi-siècle plus tard en feuilletant un *Discours sur les nouvelles*, que le marquis d'Argens, un contemporain de Diderot, insère au tout début de son livre *Lectures amusantes ou les délassements de l'esprit*, publié en 1739 :

Nous sommes revenus de ces Romans de Chevalerie, où le merveilleux s'empruntait du pouvoir magique. Je dis revenus pour ne les plus imiter [...]. Nous avons l'obligation de cette correction du goût à Miguel Cervantes [sic], qui dans son immortel Don Quichote [sic] nous a fait sentir le ridicule de ces livres. Ce n'est pas qu'on soit dégoûté du merveilleux. On l'aime plus que

⁶⁹ C'est à peine le cas de rappeler que la recherche du sens du naturel ne doit certainement pas aboutir à la vérité tout court, le principe de la bienséance l'emportant toujours au XVIII^e siècle sur l'exigence de véridicité, cf. par exemple F. de CALLIÈRES, *Des bons mots et des bons contes*, cit., p. 264 : « [...] dès qu'un conte, quelque ingénieux qu'il puisse être, choque la bienséance e l'honnêteté, il doit cesser d'être plaisant et agréable à tout homme qui a l'esprit bien fait ».

⁷⁰ *Ibid.*, p. 267-269.

jamais. Mais on exige plus de naturel, on veut qu'il se tire d'un événement imprévu et singulier, mais possible⁷¹.

Il faut donc prendre garde à ne pas en tirer de conclusions erronées : il ne s'agit nullement, en fait, de renoncer au goût du comique ni aux agréments de l'imagination. Car, il est écrit noir sur blanc : le « merveilleux, on l'aime plus que jamais ». Mais, comme l'explique encore le marquis d'Argens, ce que l'on vise c'est plutôt l'attention du lecteur⁷², le sens du naturel devant être conçu, alors, comme un moyen d'entraîner son adhésion :

Le mieux est de se renfermer dans les bornes du vraisemblable, et de n'en jamais sortir [...]. C'est-à-dire, ce qui n'est écrit que pour divertir, ne doit point s'écarter de la vraisemblance, et une fiction ne doit pas mettre la crédulité du Lecteur à une trop rude épreuve. [...] Le vrai est le fondement de l'histoire. Le vraisemblable suffit au Roman et à la Nouvelle⁷³.

Nous l'avons vu dans l'introduction : la réévaluation du genre romanesque qui, tout au long du XVIII^e siècle, va de pair avec son discrédit, a pour fondement un projet de récupération du pouvoir de la fiction. Car si

la première tâche était un travail de démolition [, l]a seconde était de reconstruire, et de préparer les fondations de la cité future [...] pour éviter de tomber dans un scepticisme avant-coureur de la mort⁷⁴.

⁷¹ J.-B. de Boyer marquis d'ARGENS, *Lectures amusantes ou les délassements de l'esprit, avec un discours sur les nouvelles* (1739), La Haye, Moetjens, 1789, p. 29-31.

⁷² Nous employons ici le mot « lecteur » premièrement parce que l'utilise le marquis d'Argens dans son discours. Deuxièmement, parce qu'au cours du XVIII^e siècle le conte devient de plus en plus un texte écrit ; Cf. N. GUEUNIER, *Pour une définition du conte*, dans *Roman et Lumières au XVIII^e siècle*, cit., p. 424 : « Le conte oral n'est pas exclu de l'art littéraire [et] il est fréquent que du conte écrit on donne une lecture orale. [...] Cependant, à mesure qu'on avance dans le XVIII^e siècle, le sème « oral » disparaît dans les définitions ».

⁷³ J.-B. de Boyer marquis d'ARGENS, *Lectures amusantes*, cit., p. 32-33.

⁷⁴ P. HAZARD, *La crise de la conscience européenne*, cit., p. 2.

Ce travail de reconstruction fait que les attraits de la fiction romanesque sont employés dans le but d'éclairer le lecteur. Tantôt, on profite de la non-appartenance du genre romanesque aux règles de la poétique classique, en l'utilisant tel une boîte à contenus critiques ou moralisants. Tantôt, on choisit de doubler l'apparat métanarratif afin de le rendre évident et, moyennant cela, de faire percevoir au lecteur de quelle manière on peut construire des discours en mesure non seulement de capter son attention, mais aussi d'entraîner sa croyance. Dans les deux cas, ce qui importe c'est que

la fin du siècle est marquée par une importante réévaluation du roman. La croyance en une éducation artistique par la littérature est développée chez les Allemands, mais aussi en France [...]. Une double ambition anime le romancier des Lumières : « éclairer » et « intéresser » son lecteur [...]. C'est que les Lumières se veulent l'âge des valeurs et non plus des normes⁷⁵.

Sous cet angle, le recours au vraisemblable doit alors être envisagé, d'abord, comme une volonté de racheter un certain type de texte déprécié par les théoriciens littéraires comme léger, voire immoral. Mais ensuite, il faut y reconnaître aussi l'intention de ramener la réflexion à la réalité du monde concret. En résumé,

le genre romanesque reste au XVIII^e siècle peu théorisé, échappant ainsi à la hiérarchie des genres ; mais ce mépris explique paradoxalement la raison de son succès : n'étant pas soumis à des normes esthétiques, il évolue librement, malgré les critiques traditionnelles qui lui sont faites (invraisemblance, frivolité, immoralité) et auxquelles les romanciers opposent une nouvelle esthétique du vraisemblable⁷⁶.

Il s'ensuit que le propre du roman, et par conséquent du conte, ne réside pas, du moins à l'âge des Lumières, dans un ensemble de règles le définissant comme un genre narratif, mais, au contraire, dans la valeur qu'il assume en tant que texte étranger à la poétique classique des genres. En d'autres termes :

⁷⁵ Cf. article « ROMAN » du *Dictionnaire européen des Lumières*, cit., p. 951.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 950.

le roman est représentatif d'une littérature qui délaisse les grands genres pour engager un libre rapport critique entre savoir et récit, vérité et fiction, dogme et imposture⁷⁷.

Cette mutation vient se greffer, bon gré mal gré, sur la tradition générique classique. Ainsi les normes formelles de jadis sont-elles remplacées par la valeur du « littéraire ». Cette situation inouïe engendre comme conséquence logique un manque de critères permettant de trier les différents textes romanesques. Car, comme l'a fait remarquer Jean-Paul Sermain,

le terme de roman des Lumières définit plus un produit idéal qu'un ensemble d'objets : ce vers quoi ils tendent ou ce qui permet d'en saisir l'originalité ou l'intention. Le mot doit être tenu en intention et non en extension⁷⁸.

Comment tracer alors des frontières pouvant séparer en différentes catégories les récits de l'âge des Lumières ? Car il importe de les répartir de quelque manière, ne serait-ce que dans le but de pouvoir les analyser. Un triage s'avérant indispensable, en deuxième lieu, pour rendre compte de la variété des termes par lesquels on désignait à l'époque ces textes. Le défi consiste, alors, à comprendre jusqu'à quel point des termes différents désignent des typologies narratives diverses, ou bien si, au contraire, dans la préférence accordée à certains termes parmi d'autres, on ne devrait constater plutôt un manque de conséquence logique et une marque de pur et simple goût subjectif. Car

[a]u fait, cette terminologie, que vaut-elle ? [...] La Fontaine et Musset hésitent entre conte et nouvelle ; Flaubert rassemble, dans *Trois Contes*, une légende, un conte et l'histoire d'*Un cœur simple*, simple nouvelle. [...] Pour comble, on parle de *longish tale*, de *long story*, de *long short story*, de *short novel*, etc. Tout cela, afin de distinguer du roman proprement dit quelques variantes de la

⁷⁷ *Ibid.*, p. 949.

⁷⁸ J.-P. SERMAIN, *Images du langage dans le roman à l'âge classique : le leurre et la fable, la poétique négative du roman des Lumières (1670-1730)*, thèse de doctorat, Grenoble, [s.n.], 1992.

nouvelle : l'histoire languette, la longue histoire, la longue nouvelle, le bref roman⁷⁹.

Or, nous convenons du caractère aléatoire de certains choix terminologiques, mais nous sommes persuadées aussi que l'emploi de certains termes – notamment ceux de « roman », de « conte », de « fable », de « nouvelle » et d' « histoire » – est redevable d'une distinction précédente sur le plan théorique. C'est du moins l'hypothèse herméneutique qui conduit cet essai. Dans cette perspective, nous avons estimé raisonnable de procéder par l'analyse de couples oppositifs.

1.1.4. ANALOGIES & OPPOSITIONS

En premier lieu, examinons le couple « conte/roman », car « la théorie du conte s'est élaborée par rapport et par opposition à celle du roman⁸⁰ ». Il s'agit d'une relation asymétrique, où le roman est toujours en position de prééminence, maintenant le conte sous son couvert. C'est un peu comme si le conte était un roman en miniature, ou le roman le frère aîné du conte. Il n'y a pas d'interdépendance, mais une relation de « différence dans la similarité », qui voit le conte en marge du roman, auquel vont, pour ainsi dire, « les honneurs de la chronique ». Leur similarité repose sur une analogie portant aussi bien sur le plan du contenu, que sur le plan de l'expression. Si bien que le conte est frappé autant que le roman par

la fameuse « proscription », d'État certes mais aussi d'Église, lancée en 1737-1738 contre toutes les formes de cette « Romanensis oratio » selon le mot du père Porée, l'un de ses instigateurs. « Je comprends ici, sous le nom de *fable*, le

⁷⁹ Cf. article « NOUVELLE » du *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, cit., p. 522.

⁸⁰ N. GUEUNIER, *Pour une définition du conte*, cit., p. 434.

conte et le roman », écrit encore en 1776 le religieux auteur d'un *Essai sur le récit. La fable : mensonge*⁸¹.

En effet, cette affinité essentielle, quoique dépouillée de toute connotation péjorative, est aussi remarquée par d'Alembert, lequel dans *l'Encyclopédie* va l'illustrer dans les termes suivants : « Conte, Fable, Roman, syn. (Gramm.) désignent des récits qui ne sont pas vrais ».

En fonction de sa marginalité par rapport au roman et de sa parenté avec la tradition de la fable, le conte est frappé d'une pire condamnation que le roman, celui-ci semblant « reléguer le conte dans un statut mineur de frivolités ou de bagatelles⁸² ».

Et pourtant, le fait d'être traité de haut – en tant que genre mineur⁸³ – par les théoriciens prônant un renouveau dans l'esthétique romanesque, peut comporter aussi des avantages appréciables. Autrement dit, « par le fait même qu'il s[e] distingue [du roman], il le fait accéder à l'indépendance⁸⁴ ». En effet, pendant que le roman est pris pour cible dans la « Querelle des Anciens et des Modernes », le conte peut profiter de ce manque d'intérêt à son égard pour évoluer plus librement. On peut alors affirmer que,

[e]n tant que genre littéraire, le conte [...] désigne plus largement un récit bref sans modèle populaire obligé et qui manifeste des thématiques variées (conte libertin, conte philosophique, conte fantastique...). Le conte littéraire pose par conséquent un difficile problème quant à son statut de genre. [...] Mais c'est cette marginalité même qui fonde la liberté avec laquelle on en use⁸⁵.

⁸¹ Cf. article « CONTE » du *Dictionnaire européen des Lumières*, cit., p. 250.

⁸² N. GUEUNIER, *Pour une définition du conte*, cit., p. 434.

⁸³ En fait, considérer le conte comme un « genre mineur » est un jugement peu fondé s'autorisant uniquement du rapport d'inégalité entre le conte et le roman. Car, tout compte fait, le conte du XVIII^e siècle peut se réclamer d'une riche tradition, celle du conte de fées – y compris sa variante orientale – et en outre il peut s'appuyer aussi au filon très estimé du conte moral. Sous cet angle, c'est-à-dire du point de vue de la poétique classique, le conte en tant que genre littéraire serait donc plus digne de foi du roman.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 434.

⁸⁵ Cf. article « CONTE » du *Dictionnaire du littéraire*, P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (éd.), Paris, PUF, 2002, p. 113.

À la longue, donc, le rapport d'infériorité que le conte entretient avec le roman, pourrait représenter un avantage. C'est dans ce sens, par exemple, qu'il faudrait sans doute envisager la présence du mot « conte », parmi les entrées des *Éléments de littérature* de Marmontel. Cette présence est, en fait, rehaussée et rendue comme resplendissante par l'absence contextuelle du mot « roman ». Le rapport étroit entre les deux typologies de récits étant d'ailleurs souligné par le fait que l'unique occurrence dans cet ouvrage du mot « roman » se trouve juste dans le corps de la définition du conte :

L'unité n'est pas aussi sévèrement prescrite au *conte* qu'à la comédie ; mais un récit qui ne serait qu'un enchaînement d'aventures, sans une tendance commune qui les réunit en un point, serait un roman, et non pas un *conte*⁸⁶.

Mais, si le rapport avec le roman se révèle riche en contradictions, comme tout rapport de parenté proche, allons voir alors quels sont, par contre, les termes des relations existant entre le conte et les autres récits courts. Pour ce faire, on va puiser dans l'excellente analyse qu'en fait Nicole Gueunier, dans son article intitulé « Pour une définition du conte⁸⁷ ». Se proposant comme but d'esquisser le cadre théorique dans lequel s'insère la notion de conte au XVIII^e siècle, elle choisit de s'appuyer sur une analyse comparative des dictionnaires de l'époque et d'autres ouvrages de théorie, y compris quelques périodiques. Sa seule limite étant, sans doute, le fait de ne pas intégrer son enquête par les réflexions des auteurs de l'époque. En revanche, elle a le mérite de tracer en quelques traits, mais en même temps de manière exhaustive, les caractères essentiels du conte au XVIII^e siècle. Elle commence par le démontage et l'explication de la polysémie du mot « conte », reposant à son avis, sur au moins trois couples d'oppositions sémiques :

⁸⁶ J.-F. MARMONTEL, *Éléments de littérature*, cit., p. 303.

⁸⁷ Il s'agit du texte écrit de la communication qu'elle fit pour un colloque sur le roman à l'âge des Lumières, ayant lieu à Paris en 1968.

- 1) littéraire vs non littéraire ;
- 2) populaire vs non populaire ;
- 3) oral vs écrit.

Ensuite, elle signale ce qui distingue le conte des autres récits de fiction. Elle procède cette fois par l'analyse de couples oppositifs génériques :

- a) conte vs nouvelle ;
- b) conte vs fable ;
- c) conte vs roman.

Le premier résultat d'une telle méthode d'investigation montre que les définitions prises en examen sont loin d'être cohérentes. Il n'est pas suffisant de les ramener à une logique d'homogénéité, il vaut mieux reconnaître que les dictionnaires du temps, tout comme les ouvrages théoriques, sont contradictoires. C'est pourquoi on a choisi de ne pas mentionner, au début de ce chapitre, la définition de conte de l'*Encyclopédie*, illustrant au mieux le point de vue de Diderot sur ce sujet, attendu que c'est bien le philosophe lui-même qui rédigea cette entrée en 1754. Mais partir de cette définition ce serait assumer, du même coup, une démarche déductive alors qu'il nous paraît plus correct de faire émerger les perceptions hétérogènes que l'on avait au XVIII^e siècle de cette catégorie de récit. Seulement à la lumière des contradictions – ou bien des correspondances – qui vont affleurer, il sera intéressant de noter lesquelles parmi ces perceptions demeurent dans l'œuvre de Diderot et pourquoi.

Revenons donc, pour l'instant, aux oppositions génériques que Nicole Gueunier a très savamment illustrées.

Pour ce qui est de l'opposition « conte/nouvelle », il est à remarquer avant tout que la théorie de la nouvelle, comme nous l'entendons aujourd'hui, est redevable du succès qu'elle connut au XIX^e siècle, notamment à l'intérieur de la promotion d'une intention réaliste en littérature. En revanche, un siècle plus tôt, on ne peut pas encore proprement parler d'une théorie de la nouvelle, car il n'est pas aisé de relever un trait significatif permettant d'établir une différence entre le conte et la nouvelle. Peu s'en faut que les deux mots ne désignent des récits essentiellement homogènes. La seule nuance que l'on pourrait noter, c'est qu'au mot « nouvelle » semble s'attacher un sens plus marqué de vraisemblance. Mais de quelle manière peut-on comprendre si cette

différence est réelle, ou simplement le résultat de la perception contemporaine des deux mots, se reflétant dans une intentionnalité herméneutique ? Car, l'indécidabilité terminologique semble frapper aussi les critiques contemporains, en raison du fait qu'ils sont liés par la valeur présente du mot « nouvelle ». Pour ne citer qu'un exemple, il suffit de jeter un coup d'œil à la préface de Jacques Proust aux *Quatre contes* de Diderot, qu'il édita en 1964. Or, il est intéressant de remarquer que, malgré le titre, chaque fois que Proust écrit « conte », il s'empresse d'y ajouter le mot « nouvelle », signalant de manière implicite, par ce biais, la volonté de ne pas choisir entre les deux termes :

Il s'en faut que ces quatre contes, ou nouvelles, représentent toute la production de Diderot novelliste ou conteur⁸⁸ ;

*Ceci n'est pas un conte, Mme de la Carlière, sont des contes, des nouvelles*⁸⁹.

L'on dirait presque un hendiadys. Proust en est même arrivé à l'utiliser alors qu'il résume le contenu du *Discours sur les nouvelles* du marquis d'Argens. En effet, il écrit que, selon ce dernier,

[r]ien ne distingue ces *nouvelles* ou ces *contes* des romans, si ce n'est leur brièveté relative, et la qualité qui en est la condition nécessaire, le mouvement⁹⁰.

En fait, le susdit marquis n'a jamais employé le mot « conte » dans son discours.

Cet exemple ne servant qu'à rappeler combien le domaine des distinctions génériques s'apparente aux sables mouvants, Nicole Gueunier est quand même arrivée à délimiter le problème d'un présumé chevauchement sémique entre conte et nouvelle, grâce au recours à la comparaison de certaines définitions se donnant sous forme de syntagmes nominaux :

⁸⁸ J. PROUST, « Préface », dans DIDEROT, *Quatre contes*, Jacques Proust (éd.), Genève, Droz, 1964, p. VII.

⁸⁹ *Ibid.*, p. VIII.

⁹⁰ *Ibid.*, p. XXV. L'italique est employé dans l'original.

les syntagmes nominaux servant à désigner les classes de récits sont généralement constitués d'un substantif comme conte, roman, nouvelle, histoire, anecdote, récit, etc., suivi d'un adjectif épithète ou d'un complément adnominal⁹¹.

Or, on peut créer des séries oppositives en maintenant l'un des deux termes du syntagme, c'est-à-dire ou le substantif, ou bien l'adjectif, tandis que l'on fait changer l'autre. Par exemple : « roman galant » vs « conte galant ». De cette manière, Nicole Gueunier parvient à conclure que les séries construites à partir des mots « conte » et « nouvelle » sont presque entièrement symétriques. En d'autres termes, tout en permutant les substantifs des syntagmes, les séries gardent le même sens. À savoir, on dit « un conte moral », tout comme on dit « une nouvelle morale » ; il existe « un conte plaisant », ainsi qu'il existe « une nouvelle plaisante ». La seule série, infléchissant cette symétrie presque parfaite, est la suivante : « conte de fées » vs « nouvelle de fées ». Le deuxième syntagme n'ayant aucun sens dans la langue du XVIII^e siècle (tout comme aujourd'hui). Ainsi la perception d'une nuance distinctive entre le conte et la nouvelle est également prouvée par l'usage de la langue. Il s'agirait, donc, d'une différence minime portant sur le contenu du récit, qui dans la nouvelle est censé viser la vraisemblance, ou, du moins, ne pas virer au merveilleux.

Examinons à présent le couple oppositif « conte/fable ». D'après l'étude de Nicole Gueunier, c'est à l'*Encyclopédie* qu'il faut se référer pour comprendre au mieux la différence entre ces deux catégories de récits. Différence demeurant quelque peu obscure si on s'appuie sur d'autres textes. Mais voyons maintenant les articles de l'*Encyclopédie*⁹² :

CONTE, FABLE, ROMAN, syn. (*Gramm.*) désignent des récits qui ne sont pas vrais : avec cette différence que fable est un récit dont le but est moral, & dont

⁹¹ N. GUEUNIER, *Pour une définition du conte*, cit., p. 431.

⁹² À cause de l'abondance d'explications variées qu'ils contiennent, on a choisi de n'en citer que des extraits. De plus, afin d'en mettre en évidence les concepts clés, nous signalons qu'on a recours non seulement au soulignage, mais aussi au caractère gras.

la fausseté est souvent sensible, comme lorsqu'on fait parler les animaux ou les arbres ; que conte est une histoire fausse & courte qui n'a rien d'impossible, ou une *fable* sans but moral [d'Alembert] ;

CONTE, s. m. (*Belles - Lettres.*) c'est un **récit fabuleux** en prose ou en vers, dont le mérite principal consiste dans la variété & la **vérité** des peintures, la finesse de la **plaisanterie**, la vivacité & la convenance du **style**, le contraste piquant des événements. Il y a cette différence entre le *conte* & la *fable*, que la *fable* ne contient qu'un seul & unique fait, renfermé dans un certain espace déterminé, & achevé dans un seul temps, dont la fin est d'amener quelque axiome de morale, & d'en rendre la vérité sensible; au lieu qu'il n'y a dans le *conte* ni unité de temps, ni unité d'action, ni unité de lieu, & que **son but est moins d'instruire que d'amuser**. La fable est souvent un monologue ou une scène de comédie ; le *conte* est une suite de comédies enchaînées les unes aux autres [Diderot] ;

FABLE *apologue*, (*Belles - Lettres.*) **instruction déguisée sous l'allégorie** d'une action. C'est ainsi que la [sic] Mothe l'a définie : il ajoute ; *c'est un petit poème épique, qui ne le cède au grand que par l'étendue*. Idée du P. le Bossu, qui devient chimérique dès qu'on la presse.[...] Cependant comme ce n'est pas uniquement à nous amuser, mais surtout à nous instruire, que la fable est destinée, l'illusion doit se terminer au développement de quelque vérité utile [Marmontel].

De ces extraits nous n'allons retenir pour l'instant que les données sur lesquelles s'appuie l'analyse de Nicole Gueunier. Elle isole trois plans différents où la fable et le conte entrent en opposition.

Le premier est celui de la fiction : la fausseté de la fable est évidente (cf. « *fable*, [...] la fausseté est souvent sensible »), tandis qu'elle ne l'est pas dans le conte (cf. « *conte* est une histoire fausse & courte qui n'a rien d'impossible » ; « vérité des peintures »). Ce qui signifie que le conte est du moins vraisemblable. Il suffit de rappeler que l'évidence de la fiction narrative aurait été, selon l'acception courante du mot « conte », l'un des traits les plus distinctifs du conte.

Le deuxième plan est celui du contenu, qui est strictement lié au but du récit : pour résumer, la fable vise à instruire (cf. « fable est un récit dont le but est moral » ; « instruction déguisée » ; « ce n'est pas uniquement à nous amuser, mais surtout à nous instruire, que la fable est destinée ») ; tandis que le conte vise tout d'abord à plaire et

seulement dans un deuxième temps, éventuellement, à instruire (cf. « *conte* est [...] une *fable* sans but moral » ; « [...] dont le mérite principal consiste dans [...] la finesse de la plaisanterie, [...] le contraste piquant des événements »).

Enfin il y a une troisième différence portant, cette fois-ci, sur le plan de la forme sous l'aspect de durée narrative : la fable respecte l'unité traditionnelle de lieu, de temps et d'action, tandis que le conte s'exprime sous la forme de la multiplicité (cf. « la *fable* ne contient qu'un seul & unique fait, renfermé dans un certain espace déterminé, & achevé dans un seul temps [...]; au lieu qu'il n'y a dans le *conte* ni unité de temps, ni unité d'action, ni unité de lieu »).

Pour conclure, nous croyons utile d'ajouter aux observations de Nicole Gueunier une dernière remarque : il est une différence de caractère entre le conte et la fable. Alors que le conte se distingue à travers la recherche d'un style apportant ingéniosité et mouvement au récit (cf. « variété & la vérité des peintures, la finesse de la plaisanterie, la vivacité & la convenance du style, le contraste piquant des événements »), la fable semble se caractériser par un fond de naïveté. Du moins c'est l'avis de Marmontel, qui écrit :

[l]e caractère du fabuliste est la naïveté, parce qu'il raconte des choses dont le merveilleux exige toute la crédulité d'un homme simple ou plutôt d'un enfant. [...] Le sujet du conte ne suppose pas la même simplicité de caractère⁹³.

Avec le même mot de « caractère », on peut donc faire référence tantôt au style du texte, tantôt à l'attitude du conteur et/ou de son public. Ce qu'il est important de noter, c'est que l'on pressent déjà une distinction marquée entre le conte et la fable (mais aussi à d'autres classes de récits) : le conte exigeant une vision réfléchie, voire désabusée du monde. On verra par la suite combien l'énorme place faite au narrateur et au lecteur dans les récits courts de Diderot a partie liée avec cette caractéristique du conte.

Pour l'instant, on va se limiter à résumer la dernière opposition générique analysée par Nicole Gueunier, à savoir celle du « conte/roman ». Comme on l'avait déjà

⁹³ J.-F. MARMONTEL, *Éléments de littérature*, cit., p. 303.

approchée, nous ne rapporterons que des informations nouvelles. Or, même dans ce cas, la méthode comparative des syntagmes nominaux donne ses fruits. Nicole Gueunier parvient à démontrer qu'il y a une symétrie parfaite entre les séries syntagmatiques définissant le conte et le roman. En d'autres termes :

il n'est pas un seul de ces groupes où le mot conte ne puisse commuter avec le mot roman. [...] Le conte et le roman semblent donc être perçus comme deux sous-classes du récit [...]. La seule différence entre eux se situerait au plan formel dans l'opposition *récit bref/récit long*.

On sait maintenant que la brièveté du conte n'est pas un caractère accessoire de cette typologie de récit, mais qu'elle est, au contraire, l'un des fondements de son originalité. C'est pourquoi on l'utilisera comme un critère permettant de trier les récits de fictions, plus ou moins courts, de Diderot.

Il est évident que le propre du conte à l'âge des Lumières ne s'épuise pas dans les quelques considérations que nous venons d'exposer : il est d'autres aspects et plus attachants à découvrir au delà des idées reçues, mais nous allons laisser aux contes de Diderot la tâche de nous les illustrer mieux que toute définition qui soit.

1.2. LE « CONTE » SELON DIDEROT

Dans ce qui suit, notre analyse se limitera à enregistrer les différentes dénominations que Diderot utilise dans ses écrits – notamment ses écrits de fiction – pour désigner les récits narratifs, plus ou moins longs, y compris ceux qu’il écrit lui-même. Pour ce faire, nous avons choisi de citer les occurrences terminologiques, qui nous ont paru les plus significatives⁹⁴.

On verra ainsi que le mot « conte » et le mot « roman » chez Diderot sont reliés par la même acception négative de « récit de fiction », ce qui explique qu’il refuse de les employer pour désigner ses propres ouvrages. Toutefois il est un fait qui mérite d’être souligné, c’est que Diderot ne propose aucun autre terme au lieu de ceux qu’il décline. Il affirme, pour ainsi dire, au négatif, mais il n’arrive pas pour autant à assumer une attitude vraiment constructive : il ne propose aucun terme nouveau, même s’il le souhaiterait⁹⁵. En dépit de ses nombreuses déclarations de rejet, le mot « conte » désignant les récits courts de Diderot n’est donc pas incorrect, puisque notre écrivain ne présente dans son œuvre aucune autre alternative valable et qu’il préfère définir ses récits au négatif : « Ceci n’est pas un conte ».

⁹⁴ Pour repérer ces occurrences nous avons eu recours à des sites Internet, comme Gallica ou Abu, nous permettant de consulter en ligne les textes de certains ouvrages de Diderot et de lancer une recherche d’un mot dans son corpus. Ce choix méthodologique a été pourtant limité par le nombre réduit des ouvrages disponibles sur le serveur. En particulier sur Abu, le site de la bibliothèque universelle qui donne libre accès au texte intégral d’œuvres du domaine public francophone sur Internet depuis 1993, nous avons pu feuilleter les textes de *Jacques le fataliste et son maître*, du *Neveu de Rameau*, des *Pensées sur l’interprétation de la nature* et du *Supplément au Voyage de Bougainville* (cf. URL: <http://abu.cnam.fr/BIB/auteurs/diderotd.html>).

Le restant des occurrences que nous avons repérées dans les autres ouvrages de Diderot est simplement le fruit d’une lecture attentive des textes imprimés. Il se peut donc que quelque occurrence nous ait échappée.

⁹⁵ Cf. l’incipit de l’*Éloge de Richardson* : « Par un roman on a entendu jusqu’à ce jour un tissu d’événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu’on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, [...] qu’on appelle aussi des romans », (DIDEROT, l’*Éloge de Richardson*, dans *Contes et Romans*, cit., p. 897-911) ; c’est nous qui soulignons.

1.2.1. LE « CONTE » OU LES INCONVÉNIENTS D'ÊTRE UN RÉCIT DE FICTION

Force est de constater que le plus grand nombre des occurrences du mot « conte » dans les écrits de Diderot témoignent de son adhésion à la critique du romanesque. Le conte est rejeté en tant que pur et simple récit de fiction, car on redoute l'excessive dépendance de l'objet de la narration de la volonté narrative de l'auteur. La matière d'un conte apparaît comme assujettie aux fantaisies du narrateur et à la merci de sa droiture professionnelle. Il en est ainsi, par exemple, pour le narrateur de *Jacques le fataliste et son maître* :

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? Qu'il est facile de faire des contes ! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.

(Jacques, p. 670.)⁹⁶

La matière qui constitue l'objet d'un conte est donc étroitement subordonnée à la volonté du narrateur. Si bien que le conte pourrait indiquer l'enveloppe formelle propre à toute sorte de fadaises, d'histoires cocasses ou de réflexions improvisées que l'auteur se réjouit d'imaginer :

Lecteur, si je faisais ici une pause, et que je reprisse l'histoire de l'homme à une seule chemise, parce qu'il n'avait qu'un corps à la fois, je voudrais bien

⁹⁶ Nous signalons ici que nous allons employer des sigles et des abréviations pour les ouvrages auxquels nous nous référons le plus souvent. La liste de ces sigles et abréviations est donnée à la fin de cette étude, à page 266. En outre, nous signalons aussi que nous avons recours au soulignage et au caractère gras à l'intérieur des extraits textuels que nous avons choisi de citer, afin de mettre en relief les mots ou les phrases représentant les concepts-clés sur lesquels nous allons appuyer notre analyse. En revanche, les mots en italique se trouvent en italique même dans l'original.

savoir ce que vous en penseriez? – Que je me suis fourré dans une « impasse » à la Voltaire, ou vulgairement dans un cul-de-sac, d'où je ne sais comment sortir, et que je me jette dans un conte fait à plaisir, pour gagner du temps et chercher quelque moyen de sortir de celui que j'ai commencé.

(Jacques, p. 731.)

C'est pourquoi, lorsqu'il ne s'agit pas de raconter une histoire de fantaisie, mais de relater des événements historiques, Diderot refuse d'appeler « conte » son récit. Il en est de même pour les personnages de ses ouvrages narratifs, dont la vision du monde et le moyen d'approcher les problèmes reflètent, plus ou moins directement, la pensée et l'attitude de l'auteur. Lorsque ces personnages prennent la parole, on assiste alors à une sorte de mise en abyme des choix terminologiques du philosophe. Voyons-en quelques exemples :

LE PREMIER ÉMIR. – [Le prince Génistan, sous forme d'oiseau blanc, raconta : «] Je pris mon vol par une fenêtre, résolu de gagner le séjour de Vérité, et de me faire désenchanter ; mais je ne pus jamais reprendre le chemin de son séjour : plus j'allais, plus je m'égarais. Ce serait abuser de votre patience que de vous raconter le reste de mes voyages [...]. D'ailleurs, [...] j'aime mieux que ce soit Vérité qui vous achève elle-même mes aventures. »

LA SULTANE. – Ce sera la première fois qu'elle se mêlera de voyages.

LE PREMIER ÉMIR. – « Mais il faut bien qu'elle fasse quelque chose pour vous et pour moi qui l'aimais de si bonne amitié et qui avons tant fait pour elle », dit Génistan.

LA SULTANE. – Ce conte est ancien, puisqu'il est du temps où les rois aimaient la vérité.

(Oiseau, p. 256.)

En d'autres termes, on remarque que les choix lexicaux des personnages et leurs opinions à l'égard de ce qu'ils vont raconter sont ceux-là mêmes qu'affiche Diderot dans ses interventions métanarratives.

C'est bien le cas d'un des dialogues qu'échangent les personnages nommés « A » et « B » du *Supplément au Voyage de Bougainville*. On sait qu'il existe deux versions de ce texte : l'une compte quatre parties, l'autre (présente tant dans le fonds Vandeul que dans le fonds de la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg) en compte cinq. La différence majeure entre les deux versions consiste en l'ajout, à l'intérieur de celle qui compte cinq parties, d'une anecdote qu'on appelle l'« histoire de Polly Baker ». Nous rappelons ici la partition

de la version la plus longue du *Supplément*. Les cinq parties sont les suivantes : I. Jugement du *Voyage* de Bougainville ; II. Les adieux du vieillard ; III. et IV. L'entretien de l'aumônier et d'Orou ; V. Suite du dialogue entre A et B.

Le lien entre ces diverses parties est assuré par le biais d'une structure narrative à emboîtement. Pour résumer, le *Supplément* se construit comme un dialogue entre deux locuteurs (tels A et B dont nous ne savons rien, en dehors de ce qu'ils affirment dans leurs répliques) au sujet du *Voyage* de Bougainville⁹⁷. Le locuteur B feint même d'avoir lu

⁹⁷ Louis-Antoine de Bougainville (1729-1811), navigateur et explorateur, parvient à la notoriété à la suite de son voyage autour du globe (Brest 1766-Saint-Malo 1769), qu'il raconte dans sa *Description d'un voyage autour du monde par la frégate du Roi La Boudeuse et la flûte l'Étoile en 1766, 1767, 1768, et 1769* (publié en mai 1771), connu aussi tout simplement comme le *Voyage* de Bougainville. Ce livre a tout de suite le plus grand succès et cela se doit notamment aux parties du récit concernant la description des paysages et de la population de la Patagonie et de Tahiti. En fait, nombre d'autres explorateurs ont contribué, dans les mêmes années, à créer par les récits de leurs aventures le mythe de « La Nouvelle Cythère ». C'est ainsi qu'on appelait à l'époque l'île de Tahiti, car ses paysages paradisiaques, la douceur du climat et surtout les mœurs des habitants – qu'on pourrait qualifier de libertines à cause du culte de l'amour physique – , ont apparemment rappelé aux navigateurs européens l'île grecque dédiée à Aphrodite, déesse de l'amour, des plaisirs et de la beauté. Mais c'est surtout le récit à Bougainville, du fait de son insistance sur la richesse géophysique de l'île et sur le caractère enjoué de la population, qui fonde le mythe polynésien de Tahiti : « Cette habitude de vivre continuellement dans le plaisir donne aux Tahitiens un penchant marqué pour cette douce plaisanterie, fille du repos et de la joie. Ils en contractent aussi dans le caractère une légèreté dont nous étions tous les jours étonnés. » (L. A. de BOUGAINVILLE, *Voyage autour du monde*, Ch. X, URL : http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Voyage_autour_du_monde_CHX&oldid=33055, (Page consultée le septembre 06, 2009). En fait, Bougainville dans son *Voyage* a même atténué les tons enthousiastes qu'il avait choisis dans la rédaction de son journal de bord. Trois ans, à peu près, séparent d'ailleurs l'expérience tahitienne de Bougainville de la publication de son *Voyage*. Il mouille à Tahiti le 6 avril 1768 et y reste pendant 9 jours et, jusqu'à son retour en France, il croit avoir abordé dans une île nouvelle (en réalité Samuel Watts l'avait découverte un an auparavant). Il est toutefois le seul à emmener avec lui à Paris un jeune Tahitien, Aotourou, comme le rappelle Diderot – de manière parodique – dans son *Supplément* : « A : [...] Avez-vous vu l'Otaïtien que Bougainville avait pris sur son bord et transporté dans ce pays-ci ? B : Je l'ai vu, il s'appelait Aotourou. À la première terre qu'il aperçut, il la prit pour la patrie du voyageur, soit qu'on lui en eût imposé sur la longueur du voyage, soit que trompé naturellement par le peu de distance apparentes des bords de la mer qu'il habitait, à l'endroit où le ciel semble confiner avec l'horizon, il ignorât la véritable étendue de la terre. L'usage commun des femmes était si bien établi dans son esprit qu'il se jeta sur la première Européenne qui vint à sa rencontre, et qu'il se disposait très sérieusement à lui faire la politesse d'Otaïti. Il s'ennuyait parmi nous. L'alphabet otaïtien n'ayant ni *b*, ni *c*, ni *d*, ni *f*, ni *g*, ni *q*, ni *x*, ni *y*, ni *z*, il ne put jamais apprendre à parler notre langue qui offrait à ses organes inflexibles trop d'articulations étrangères et de sons nouveaux. Il ne cessait de soupirer après son pays, et je n'en suis pas étonné. [...] Bougainville a renvoyé Aotourou après avoir

un appendice prétendu du *Voyage*, qui s'intitulerait – justement ! – le *Supplément* et qui aurait été rédigé toujours par M. de Bougainville⁹⁸ :

A : Est-ce que vous donneriez dans la fable d'Otaïti ?

B : Ce n'est point une fable, et vous n'auriez aucun doute sur la sincérité de Bougainville, si vous connaissiez le *Supplément* de son *Voyage*.

A : Et où trouve-t-on ce *Supplément* ?

B : Là, sur cette table.

A : Est-ce que vous ne me le confierez pas ?

B : Non, mais nous pourrions le parcourir ensemble, si vous voulez.

A : Assurément, je le veux. [...].

B : Tenez, tenez, lisez. Passez ce préambule qui ne signifie rien, et allez droit aux adieux que fit un des chefs de l'île à nos voyageurs.

(Suppl., p. 546.)

pourvu aux frais et à la sûreté de son retour. », (DIDEROT, *Supplément au Voyage de Bougainville*, dans CR, cit., p. 545). En fait, ce pauvre Tahitien, après avoir assouvi la curiosité des Parisiens assidus des salons et des autres milieux mondains, repart pour son île natale, mais il meurt au cours du voyage.

Entre-temps, d'autres explorateurs commencent à publier des récits ayant pour objet la Nouvelle Cythère. C'est pourquoi les temps sont mûrs pour que le grand public lise d'un trait le livre de Bougainville dès sa parution. C'est du moins ce qu'a fait Diderot, sans doute intéressé à cet ouvrage à la suite de sa collaboration à l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal. Il est certain seul que dans la même année de la publication du livre de Bougainville, Diderot en rédige un compte rendu pour la *Correspondance littéraire*. Grimm, pourtant, choisit – peut-être faute de place – de ne pas publier ce texte, dont nous avons aujourd'hui trois copies. Mais ce « papier de Bougainville », comme l'appelle Diderot dans une lettre à Grimm, sera le point de départ pour la rédaction du *Supplément*.

⁹⁸ Il est important de remarquer qu'il ne s'agirait pas d'une suite du *Voyage*, mais d'un addenda de documents supplémentaires que Diderot suppose avoir été censurés par Bougainville au moment de la rédaction de son livre. La publication postérieure de ces passages taillés aurait donc l'avantage de montrer aux Européens qu'il n'existe aucune « fable de La Nouvelle Cythère », mais une réalité bien plus redoutable car en l'analysant il devient impossible de ne pas s'interroger sur les incohérences de la civilisation occidentale.

Cf. l'échange des réflexions entre A et B à la suite de leur « lecture » supposée de la harangue au peuple du vieillard Tahitien (discours soulignant les scélératesses des Européens) : « À peine eut-il achevé, que la foule des habitants disparut, un vaste silence régna dans toute l'étendue de l'île, et l'on n'entendit que le sifflement aigu des vents et le bruit sourd des eaux sur toute la longueur de la côte. On eut dit que l'air et la mer sensibles à la voix du vieillard se disposaient à lui obéir. B : Eh bien, qu'en pensez-vous ? A : Ce discours me paraît véhément [...]. Je ne vois que trop à présent pourquoi Bougainville a supprimé ce fragment. », (Suppl., p. 551).

Il s'agit là d'un monologue d'un vieillard de Tahiti, auquel s'ajoute un dialogue entre le Tahitien Orou et l'aumônier de la frégate *La Boudeuse*⁹⁹, son hôte¹⁰⁰. On assiste, ainsi, à une mise en abyme dialectique, où les remarques que s'échangent A et B sur le dialogue entre Orou et l'aumônier arrivent parfois à s'intégrer et à s'enchâsser les unes dans les autres. Autrement dit, l'instance de discours se fait de plus en plus métamorphique au fur et à mesure que l'histoire se déroule. Si bien qu'on ne sait plus à qui attribuer la responsabilité du discours.

Or, dans cette structure complexe, l'histoire de Polly Baker est greffée, en guise de charnière, entre la troisième et la quatrième partie. Ainsi, à l'intérieur d'un paragraphe qui devrait être consacré au dialogue entre l'aumônier et le Tahitien Orou, est inséré, tout à fait impromptu, un échange ultérieur entre A et B. Par conséquent, la linéarité diégétique en est compromise de par la fluctuation des niveaux narratifs différents. De plus, la réapparition des personnages A et B – après un passage où l'histoire se déroulait à Tahiti – n'est qu'étroitement fonctionnelle à l'introduction dans le texte de l'histoire de Polly Baker, qui est relatée dans le conte par B.

⁹⁹ La frégate *La Boudeuse* est l'une des deux vaisseaux aux ordres du capitaine Bougainville. L'autre s'appelle *L'Étoile* et est une flûte, à savoir un navire de charge. Tous les deux mouillent à Tahiti en avril 1769. Voir note précédente.

¹⁰⁰ Diderot ne laisse pas échapper l'occasion de montrer à son lecteur la charpente fictive du texte. Il le fait, comme d'habitude, par un tour ironique, comme le montre les extraits suivants :

« A : Comment Bougainville a-t-il compris ces adieux prononcés dans une langue qu'il ignorait ? B : Vous le saurez. », (Suppl., p. 546) ; « B : Et bien, qu'en pensez-vous ? A : Ce discours me paraît véhément, mais à travers je ne sais quoi d'abrupt et de sauvage il me semble de retrouver des idées et des tournures européennes. B : Pensez donc que c'est une traduction de l'otaïtien en espagnol et de l'espagnol en français. L'Otaïtien s'était rendu la nuit chez cet Orou qu'il a interpellé et dans la case duquel l'usage de la langue espagnole s'était conservé de temps immémorial. Orou avait écrit en espagnol la harangue du vieillard, et Bougainville en avait une copie à la main, tandis que l'Otaïtien la prononçait. », (Suppl. p. 551). « A : J'estime beaucoup cet aumônier poli. B : Et moi beaucoup davantage les mœurs des Otaïtiens et le discours d'Orou [...]. A : Quoiqu'un peu modelé à l'européenne. B : Je n'en doute pas. », (Suppl., p. 571-572). Cf. aussi Stéphane PUJOL, « Notice » du *Supplément*, dans CR, cit., p. 1105 : « [...] Diderot fait ainsi son autocritique, à moins qu'il ne lance un clin d'œil amusé à son lecteur. Est-ce un trait d'ironie de la part d'un auteur conscient de sa propre manipulation ? La démarche est pourtant assez rare pour être soulignée. Le plus souvent, dans les dialogues de fiction, l'Européen s'adresse spontanément à son interlocuteur sauvage sans que la différence linguistique paraisse faire obstacle ».

Après cette note de L'Aumônier, Orou continue.

A : Avant qu'il reprenne son discours, j'ai une prière à vous faire, c'est de me rappeler une aventure arrivée dans la Nouvelle-Angleterre.

B : La voici. Une fille, Miss Polly Baker [...]

(Suppl., p. 562.)

L'histoire de Polly Baker est, donc, parfaitement enchâssée à l'intérieur du texte par une métalepse narrative¹⁰¹ qui porte sur le changement inattendu des narrateurs.

¹⁰¹ Nous employons ici le terme de métalepse pour indiquer la contamination de niveaux narratifs différents que Genette, dans *Figures III*, décrit de la manière suivante : « Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément 'à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive. [...] Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, [...] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative*. » (G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1972, p. 243-244). Cf. aussi G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 58-59 : « cette transgression délibérée du seuil d'enchâssement [...] nous [l']appelons *métalepse* : lorsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux. Mais ce trouble est si fort qu'il excède de beaucoup la simple « ambigüité » technique : il ne peut relever que de l'humour (Sterne, Diderot) ou du fantastique (Cortazar, Bioy Casares), ou de quelque mixte des deux (Borges, bien sur), à moins qu'il ne fonctionne comme une figure de l'imagination créatrice ».

Mais il est intéressant de remarquer que celui de la métalepse est un concept fécond qui peut fructifier dans un cadre transdisciplinaire, comme le montrent les études les plus récentes qui font sortir la métalepse du champ de la narratologie pour l'appliquer en tant que méthode d'investigation à tout phénomène représentationnel. Voire, par exemple, les contributions au colloque international intitulé « La métalepse, aujourd'hui » (Paris, 29 et 30 novembre 2002), ensuite réunies dans *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, publié sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer aux éditions de l'EHESS, en 2005. De sa contribution à ce colloque Gérard Genette tira ensuite le célèbre *Métalepse. De la figure à la fiction* (Paris, Seuil, « Poétique », 2004), dont nous rapportons ici de suite un extrait de la quatrième de couverture : « La Rhétorique classique définissait la métalepse comme la désignation figurée d'un effet par sa cause ou *vice versa*, et plus spécifiquement la métalepse « de l'auteur » comme une figure par laquelle on attribue à l'auteur le pouvoir d'entrer lui-même dans l'univers de sa fiction, comme lorsqu'on dit que Virgile "fait mourir Didon" au IV^e livre de l'*Énéide*. De cette façon de dire, la narratologie moderne s'est autorisée pour explorer sous ce terme les diverses façons dont le récit de fiction peut enjamber ses propres seuils, internes ou externes : entre l'acte narratif et le récit qu'il produit, entre celui-ci et les récits seconds qu'il enchâsse, et ainsi de suite ».

Mais que recèle cet ajout textuel ? Or, le fait d'étoffer ses textes par des adjonctions successives n'est pas une nouveauté pour Diderot, comme l'a fait remarquer Paul Vernière :

C'est un travail d'intégration et d'absorption où de nouveaux textes, récits et anecdotes, d'inspiration souvent différente, mais liés par quelque connotations à l'ouvrage principal, sont insérés et absorbés non sans quelque risque de disparate. Le rôle de Diderot est alors de prévoir le lieu exact d'insertion et surtout de ménager des transitions et des points de suture qui ne soient pas trop visibles¹⁰².

Il est donc permis de penser qu'il s'agit d'un procédé choisi pour accorder un effet de spontanéité et de cohésion au récit. Car il ne faut pas négliger que l'aventure d'Orou à Tahiti est censée être racontée par le personnage nommé « B », alors que la division en parties risque de faire oublier au lecteur l'unité du conte, où les dialogues entre A et B sont aussi importants – étant responsables du sens de l'histoire – que les parties du récit où l'histoire est située à Tahiti, à savoir le discours du vieillard et le dialogue entre l'aumônier et Orou. Ainsi, l'échange d'opinions entre A et B ne doit pas être envisagé comme un simple récit-cadre, dont la seule fonction narrative serait d'introduire l'histoire tahitienne. Bien au contraire, on pourrait considérer les anecdotes de Tahiti comme la ressource événementielle nécessaire au développement de la réflexion chez A et B.

D'ailleurs, il faut rappeler que, lors de sa parution dans la *Correspondance littéraire* en 1773-1774, l'unité du conte avait été encore plus compromise par la division obligée du texte en quatre livraisons, qui ne correspondent pas aux quatre ou aux cinq parties dont il a été question plus haut.

Nous pouvons donc en conclure que l'addition de l'histoire de Polly Baker, étant postérieure à la publication dans la *Correspondance littéraire*, peut être tenue comme

¹⁰² P. VERNIÈRE, *Le choix du meilleur texte dans l'édition des œuvres de Diderot*, dans *Diderot. Autographes, copies, éditions*, Paris, PUV (Université de Paris VIII, Saint-Denis), « Manuscrits modernes », dir. Béatrice Didier et Jacques Neefs, 1986, p. 15.

une annexe fonctionnelle à l'unité diégétique d'un texte complexe. Paradoxalement, le fait divers de Polly Baker, de par sa totale étrangeté à la situation énonciative de A et B, tout comme à la réalité tahitienne, apparaît comme une greffe audacieuse sur un tissu narratif déjà assez hétérogène.

Mais il existe un lien logique, assurant une proximité et une continuité narrative entre l'histoire de Polly Baker et celle des mœurs tahitiennes. Il s'agit du jugement que B porte sur les deux cas. Jugement que l'on pourrait résumer en citant le sous-titre du conte : « *Dialogue entre A et B sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas* ». En réalité, cette phrase est un extrait du commentaire de l'histoire de Polly Baker que Diderot écrit pour l'*Histoire des deux Indes* (édition de 1780). Car ce qui est intéressant ici, c'est que cette anecdote, qu'elle soit vraie ou non, est relatée la première fois en 1747 par B. Franklin dans les pages de la *London Magazine*, où elle est présentée comme un fait divers¹⁰³. Après, on la retrouve dans l'édition de 1770 de l'*Histoire des deux Indes* et encore dans l'édition de 1780 mais remaniée, cette fois, par Diderot, qui ne laisse pas échapper l'occasion d'établir un lien avec le sujet du *Supplément au Voyage de Bougainville*.

Mais pourquoi tant d'intérêt pour cette addiction textuelle en relation aux diverses connotations du mot « conte » dans les écrits de Diderot ? La raison en est que, une fois l'histoire de Polly Baker terminée, le personnage A reprend la parole ainsi :

A : Et ce n'est pas là un **conte** de votre invention ?

B. Non.

A : J'en suis bien aise.

B : Je ne sais si l'abbé Raynal ne rapporte pas le fait et le discours dans son « histoire du commerce des deux Indes ».

A : Ouvrage excellent et d'un ton si différent des précédents qu'on a soupçonné l'abbé d'y avoir employé des mains étrangères.

¹⁰³ Il est néanmoins intéressant que Diderot croit à la vérité de cette anecdote inventée, comme l'a fait remarquer Béatrice Didier : « [...] la célèbre histoire de Polly Baker ; au départ il s'agit d'un texte de Franklin (mystification que Diderot a prise au pied de la lettre, lui qui, pourtant, adorait mystifier). » ; cf. B. DIDIER, *Manuscrits du XVIII^e siècle : interroger le cas de Diderot*, dans *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles*, cit., p. 99.

B : C'est une injustice.

A : Ou une méchanceté [...]

(Suppl. p. 562-564.)

N'est-ce pas un véritable clin d'œil de Diderot à son lecteur ? Si bien qu'il n'est pas possible de négliger le ton et le tour ironiques de cet échange. Il est permis, en effet, de considérer le personnage B comme l'alter ego de Diderot. Celui-ci nie avoir inventé des histoires, au contraire, il affirme avoir tout simplement relaté des faits. Il n'en reste pas moins que, du même coup, il revendique – de par l'allusion ironique à l'*Histoire des deux Indes* – une certaine responsabilité narrative, en tant qu'auteur du remaniement.

Or, ce qui nous intéresse à la lumière de ces considérations sur le mode dont Diderot emploie, ou mieux, réemploie des éléments, réels ou fictifs, à l'intérieur de ses textes, c'est que le terme choisi pour définir cette opération d'appropriation, de remaniement et d'addition est précisément le mot « conte ». Il semble même qu'il l'introduit dans le seul but de revendiquer la paternité des histoires que racontent ses personnages. Mais cela ne dure que l'espace d'un cillement : une fois le terme « conte » prononcé par le personnage A, son interlocuteur s'empresse de le repousser, sans expliquer davantage sa négation. Car aucun doute ne doit peser sur sa sincérité et sa fiabilité. Encore une fois, donc, ce mot est employé par Diderot pour définir un récit que l'on soupçonne être le fruit de la pure et simple imagination de celui qui le raconte.

Mais peut-on alors affirmer que tout raisonnement tenu ou reçu comme peu vraisemblable sera pris pour un conte ? Les occurrences que nous avons trouvées paraissent aller précisément dans ce sens.

Il en est ainsi, par exemple, dans *Les Bijoux indiscrets*, alors que Mirzoza esquisse en quelques mots quel pourrait être le destin du courtisan Sélim, s'il allait se résoudre à vouloir faire parler le bijou de son amante, telle Fulvia :

- [...] Rassurez-vous, madame ; puisque le sort en est jeté, j'entendrai Fulvia ; le pis qui puisse en arriver, c'est de perdre une infidèle ; - Et de mourir de regret de l'avoir perdue, ajouta la sultane. - Quel conte ! dit Mangogul ; vous croyez donc que Sélim est devenu bien imbécile ? Il a perdu la tendre Cydalise, et le voilà tout plein de vie ; et vous prétendez que, s'il venait à reconnaître Fulvia pour une infidèle, il en mourrait ? Je vous le garantis éternel, s'il n'est jamais assommé que de ce coup-là.

(Bijoux, chap. XLIII, p. 194.)

Le jugement de Mangogul sur la prévision néfaste de Mirzoza à l'égard du sort du pauvre Sélim est donc tranchant : l'hypothèse de Mirzoza est un « conte » car elle est complètement dénuée de vraisemblance. Ce qui est expliqué en détail dans la suite du raisonnement de Mangogul. Ainsi, le mot « conte » ne désigne pas seulement un simple récit de fiction, mais également un récit carrément invraisemblable.

Nous avons repéré un autre exemple de cette acception du terme « conte » dans l'« Addition aux *Pensées philosophiques* ¹⁰⁴», dont la pensée numéro 60 dit : « Que Jésus-Christ qui est Dieu ait été tenté par le diable, c'est un conte digne des mille et une nuits ».

Cette occurrence ultérieure nous semble remarquable pour l'importance du nœud logique enfin indiqué noir sur blanc : l'acception négative du mot « conte » chez Diderot est intimement liée au rapport que ce terme entretient avec la tradition romanesque au XVIII^e siècle. En particulier, avec le foisonnement d'une tradition de contes d'un niveau médiocre, dont le ressort premier fut le succès gigantesque que connut le conte oriental, depuis la « traduction-adaptation » de Galland des *Mille et une nuits*.

En effet, comme l'écrit Jacques Voisine, le terme « conte » connut un dédoublement d'emploi à la suite du succès des *Mille et une nuits*, dont le titre prévu, dans un premier temps par Galland, était « **contes** des Arabes mis en français » :

¹⁰⁴ DIDEROT, *Addition aux Pensées philosophiques*, dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. IX, cit., p. 369.

Si la critique a longtemps passé sous silence un ouvrage qu'elle jugeait frivole (Marmontel n'en fait pas mention), le succès a été durable et les imitations nombreuses. En France, ce succès a contribué à la faveur du mot conte : contre une dizaine de titres commençant par ce mot, enregistrés par la Bibliographie de S. P. Jones (1939) pour la période 1700-1750, on en compte soixante pour la période 1750-1800 dans celle de Martin, Mylne et Frautschi (1977) – dont une dizaine se réclame de l'Orient¹⁰⁵.

Mais, en fin de compte, le jugement de valeur diderotien ne porte pas seulement sur le conte oriental, mais sur la tradition romanesque tout entière, qui inspira nombre d'imitateurs dépourvus d'intelligence et de fantaisie. D'où il s'ensuit que la riche tradition du genre romanesque au XVIII^e siècle compte nombre d'écrits médiocres et peu d'ouvrages de valeur. La production de ces épigones grossissant les rangs des romanciers est un creuset de poncifs romanesques. Il suffit de revenir un instant sur l'article « ROMAN » de l'*Encyclopédie*, dressé par Jaucourt, pour lire que « ce fut pendant quelques temps, comme une espèce de débordement sur le Parnasse. [...] [C]es imitateurs [...] tombèrent dans la puérité. [...] Leurs ouvrages néanmoins, ne laissèrent pas de trouver un nombre infini d'admirateurs, et eurent longtemps une fort grande vogue ».

Or, l'un des traits caractéristiques du genre romanesque, dès ses origines, est de choisir comme objet de la narration des histoires d'amour. En effet, déjà en 1670 M. Huet, dans son *Traité sur l'origine des romans*, écrivait que : « ce qu'on appelle proprement romans sont *des histoires feintes d'aventures amoureuses*¹⁰⁶ ». Et comme l'indécidabilité du genre romanesque à l'époque amène à un fourmillement de textes divers du point de vue formel, il s'ensuit que le conte est directement concerné par l'exploitation de la thématique amoureuse. Il nous a semblé intéressant, alors, d'aller repérer l'opinion de Diderot sur ce sujet (ou, du moins, l'opinion qu'il fait exprimer au narrateur de *Jacques le fataliste*) :

¹⁰⁵ J. VOISINE, « Le récit court des Lumières au Romantisme. II – La famille du conte », cit., p. 160.

¹⁰⁶ P.-D. HUET, *Lettre-traité de Pierre Daniel Huet sur l'origine des romans* (1699), Fabienne Gégou (éd.), Paris, Nizet, 1971, p. 46-47.

Et puis, lecteur, toujours des contes d'amour ; un, deux, trois, quatre contes d'amour que je vous ai faits ; trois ou quatre autres contes d'amour qui vous reviennent encore : ce sont beaucoup de contes d'amour. Il est vrai d'un autre côté que, puisqu'on écrit pour vous, il faut ou se passer de votre applaudissement, ou vous servir à votre goût, et que vous l'avez bien décidé pour les contes d'amour. Toutes vos nouvelles en vers ou en prose sont des contes d'amour ; presque tous vos poèmes, élégies, églogues, idylles ; chansons, épîtres, comédies, tragédies, opéras, sont des contes d'amour. Presque toutes vos peintures et vos sculptures ne sont que des contes d'amour. Vous êtes aux contes d'amour pour toute nourriture depuis que vous existez, et vous ne vous en laissez point. L'on vous tient à ce régime et l'on vous y tiendra longtemps encore, hommes et femmes, grands et petits enfants, sans que vous vous en lassiez. En vérité, cela est merveilleux. Je voudrais que l'histoire du secrétaire du marquis des Arcis fût encore un conte d'amour, mais j'ai peur qu'il n'en soit rien, et que vous n'en soyez ennuyé. Tant pis pour le marquis des Arcis, pour le maître de Jacques, pour vous, lecteur, et pour moi.

(Jacques, p. 803-804.)

Si « hommes et femmes, grands et petits enfants » montrent de ne jamais se lasser de tant de clichés romanesques et de variations sur un même thème, Diderot, en revanche, trouve que le recours aux stéréotypes narratifs du genre romanesque ne comporte que des risques d'ennui et de gêne, grandissant de manière directement proportionnelle à la présence du merveilleux. C'est pourquoi les contes deviennent tellement ennuyeux qu'ils inspirent aux auditeurs le désir de dormir :

On était au milieu de l'été : il faisait une chaleur extrême, et Thélis, après le dîner, s'était jetée sur un lit de repos, dans un arrière-cabinet orné de glaces et de peintures. Elle dormait, et sa main était encore appuyée sur un recueil de contes persans qui l'avaient assoupie.

(Bijoux, chap. XXIV, p. 74.)

Diderot se plaît tellement à cette idée du conte favorisant le sommeil, qu'il décide de l'exploiter en l'élevant à principe narratif de l'un de ses récits. C'est le cas de *L'Oiseau blanc, conte bleu*, où l'histoire du prince Génistan (métamorphosé en oiseau blanc) est racontée tour à tour par quatre narrateurs différents, à savoir deux émirs et deux femmes, dans le but d'aider Mirzoza, leur sultane, qui les écoute, à vaincre son insomnie :

La favorite se couchait de bonne heure et s'endormait fort tard. Pour hâter le moment de son sommeil, on lui chatouillait la plante des pieds et on lui faisait des contes ; et pour ménager l'imagination et la poitrine des conteurs, cette fonction était partagée entre quatre personnes, deux émirs et deux femmes.
(Oiseau, *incipit*, p. 223.)

On constate ici le retournement du *topos* oriental de Shéhérazade. La belle favorite, rendue universellement célèbre par Galland, racontait une longue et interminable suite de contes au sultan Schahriar dans le but de le tenir éveillé jusqu'à l'aube, de manière qu'il fût obligé à ne pas la tuer s'il voulait connaître la fin de l'histoire. Dès les *Mille et une nuits*, ce stratagème narratif a été exploité par nombre d'imitateurs, parmi lesquels Crébillon avec son chef-d'œuvre, le *Sofa*. Mais,

[s]i nous désirons établir des influences possibles, au nom de Crébillon fils qui va de soi, ajoutons ceux de Cazotte [...]. Dans *Mille et une fadaïses* [, publié en 1742,] un abbé narre des contes de fées pour endormir des dames. Lorsque ses auditrices commencent « à sentir les premières approches du sommeil », il se retire¹⁰⁷.

En revanche, pour ce qui est de notre analyse, il n'est pas sans intérêt que l'ennui du conte soit imputable, pour l'essentiel, au développement trop prévisible de l'histoire. Ce qui n'empêche pas, dans cette parodie du genre qu'est *L'Oiseau blanc*, d'engendrer des conséquences assez cocasses :

LE SECOND ÉMIR. – Lively portait des jupons courts, et l'oiseau blanc pouvait aisément apercevoir les beautés dont il faisait l'éloge du turban sur lequel il était perché.

LA SULTANE. – Je gage qu'il eut à peine achevé ce monologue qu'il abandonna le lieu où il faisait ses judicieuses observations pour se placer sur le sein de la princesse.

¹⁰⁷ J.-L. LEUTRAT, « Introduction » à *L'Oiseau blanc, conte bleu*, dans DPV, t. III, cit., p. 295. Ce procédé est entièrement repris par Diderot dans *L'Oiseau*, comme le montre l'extrait suivant : « À la suite de cette réflexion, la sultane articula très distinctement son troisième bâillement, le signe de son sommeil ou de son ennui et l'ordre de se retirer ; ce qui s'exécuta avec le moins de bruit qu'il fut possible. », (Oiseau, p. 227).

LE SECOND ÉMIR. – Sultane, il est vrai.

LA SULTANE. – Est-ce que vous ne pourriez pas éviter ces lieux communs ?

LE SECOND ÉMIR. – Non, sultane, c'est le moyen le plus sûr de vous endormir.

LA SULTANE. – Vous avez raison.

(Oiseau, p. 227-228.)

Ce qui n'empêche pas non plus d'apprécier les qualités narratives d'un bon conteur, surtout si on a envie de s'endormir au plus tôt :

LA SULTANE. – Ah ! ma bonne, vous êtes délicieuse, je ne connais pas d'insomnie qui tienne là contre ; vous filez une conversation et l'assoupissement avec un art qui vous est propre ; personne ne sait appesantir les paupières comme vous, chaque mot que vous dites est un petit poids que vous leur attachez ; et quatre minutes de plus, je crois que je ne me serais réveillée de ma vie. Continuez.

(Oiseau, p. 235.)

Notons, au passage, que s'il est vrai que le romanesque a désormais le seul mérite d'ennuyer le lecteur ou l'auditeur, il en est de même pour ce qui est de la littérature engagée, la pensée spéculative étant tellement dénouée de réalité qu'elle risque d'être prise pour une fable compliquée :

C'était donc au second émir à parler, ce qu'il fit après que la sultane eut remarqué que rien n'appelait le sommeil plus rapidement que le souvenir des premières années de la vie, ou la prière à Brama, ou les idées philosophiques. « Si vous voulez que je dorme promptement, dit-elle au second émir, suivez les traces du premier émir et faites-moi de la philosophie »

(Oiseau, p. 232.)

D'ailleurs, s'ils n'arrivent pas à vous endormir, les contes soulagent et relaxent, comme tout ce qui est déjà connu et qui apaise l'esprit. C'est en ce sens qu'il faut alors envisager le recours aux contes, dans le traitement des troubles et des divers maux féminins connus sous le nom de « vapeurs ».

C'est une drôle d'idée, que celle d'un récit ne revêtant aucun autre intérêt, si ce n'est d'apaiser une femme en proie aux « vapeurs ». L'utilité de ce type de texte se réduisant ainsi, selon Diderot, à ses propriétés relaxantes. On trouve cette suggestion dans le roman impertinent et amusant des *Bijoux indiscrets* :

Mangogul sourit, et se détermina sur-le-champ à visiter quelques-unes de ces vaporeuses. Il alla droit chez Salica. Il la trouva couchée, la gorge découverte, les yeux allumés, la tête échevelée, et à son chevet le petit médecin bègue et bossu Farfadi, qui lui faisait des contes. Cependant elle allongeait un bras, puis un autre, bâillait, soupirait, se portait la main sur le front et s'écriait douloureusement : « Ahi... Je n'en puis plus... Ouvrez les fenêtres... Donnez-moi de l'air... Je n'en puis plus ; je me meurs... »

(Bijoux, Chap. XXIII, p. 72.)

La même idée est exprimée aussi en clair dans la correspondance : « romans [...] bons pour les vapeurs¹⁰⁸ ». Il est vrai que dans ce cas Diderot parle de « romans » et non pas de « contes », mais nous allons voir que les deux types de narration – mais peut-on effectivement les distinguer ? – ont beaucoup d'affinités.

1.2.2. LE « ROMAN » OU EN ATTENDANT (D'ÊTRE SAUVÉS PAR) RICHARDSON

En feuilletant les pages de *l'Essai sur la vie de Sénèque*, nous avons l'occasion de lire : « [...] dans tes romans et tes contes, pleins de chaleur, de raison et d'originalité, j'entrevois partout la sage Minerve, sous le masque de Momus ». On pourrait s'imaginer que Sénèque ait distingué ses contes de ses romans, mais il est plus raisonnable de considérer « tes romans et tes contes » comme un hendiadys. Notre conviction repose sur le fait que dans les textes de Diderot le mot « roman » ne revient pas souvent¹⁰⁹, mais, quand il apparaît, il a toujours le sens de fable trop prévisible. Autant dire que notre philosophe ne pouvait pas laisser échapper l'occasion de tourner en ridicule ce trait romanesque ! C'est donc dans ce sens qu'il faudrait lire des phrases telles que : « J'écrivis donc à la belle Espagnole une lettre d'adieux fort touchants que je tirai de

¹⁰⁸ DIDEROT, *Correspondance inédite*, t. II, A. Babelon (éd.), Paris, Gallimard, 1931, p. 271.

¹⁰⁹ Cf. R. JEAN, « Diderot ou le romancier introuvable », *La Nouvelle critique*, n. 19 (200) n.s., déc. 1968, p. 23 : « Comme auteur de romans, sa grande préoccupation est de dire qu'il n'écrit jamais de roman ».

quelque **roman** du pays, et je partis pour la France¹¹⁰ », ou bien comme : « Le bon sultan que ce fut ! et il n'eut jamais de pareils que dans quelques **romans** français¹¹¹ ».

Mais le terme « roman » n'est pas le seul que Diderot utilise pour se moquer de la prévisibilité de certains récits. Dans *L'Oiseau blanc, conte bleu*, par exemple, le philosophe est tellement frappé par cet aspect du romanesque, qu'il en fait le moteur de la narration. Certes, le retournement du personnage de la belle conteuse Shéhérazade aboutissant à la belle sultane Mirzoza – qui, nous l'avons vu, a besoin de contes pour s'endormir – est déjà une réponse ironique faite à la tradition du conte oriental. Mais Diderot ne se contente pas d'exploiter le thème des propriétés soporifiques du conte. Son jugement critique réapparaît sous la forme d'une intention moqueuse ayant pour cible la prévisibilité du conte. Si bien que, l'enchaînement des événements racontés par les quatre narrateurs étant parfaitement prévisible, c'est Mirzoza même, c'est-à-dire l'auditeur du conte, qui – excédée par la prévisibilité du récit qu'on lui fait – prend parfois le relais et continue l'histoire :

LE SECOND ÉMIR. – [...] On pressait le moment de l'entendre chanter, car on avait conçu la plus haute opinion de son ramage. L'oiseau s'en aperçut et la princesse fut satisfaite. Aux premiers accents de l'oiseau...

LA SULTANE. – Arrêtez, émir... Lively se renversa sur une pile de carreaux [...]. Il n'en revint [l'oiseau] que pour chanter une deuxième fois [...]. Lively [...] le pri[a] de chanter souvent [...]. Elle ne fut que même que trop obéie [...]. Émir, n'est-ce pas cela?...

(Oiseau, p. 229.)

On a repéré non un seul, mais plusieurs endroits dans le texte où Mirzoza prend la parole et devient narratrice à son tour. Par exemple, au cours des pages suivantes, l'histoire de l'oiseau blanc est racontée alternativement par la sultane et par la « seconde femme ».

¹¹⁰ Bijoux, chap. XLIV, p. 169.

¹¹¹ *Ibid.*, chap. II, p. 8.

Mais Diderot est loin d'avoir épuisé les ressorts comiques de sa critique amusée du romanesque. Ainsi, il peut même arriver que l'enchaînement des événements racontés soit tellement typique et stéréotypé, à tel point parlant que Mirzoza en infère subitement le développement logique de l'histoire et, de plus, qu'elle croit par la suite que ce développement lui a été raconté par l'un de ses quatre conteurs. Ce qui ne manque pas d'avoir des effets amusants pour le lecteur réel, mais ce qui évidemment rend l'intrigue d'autant plus ennuyante pour la sultane. C'est le cas, par exemple, de l'identité secrète de l'oiseau blanc. Dès le début de la narration, cet étrange animal est incontestablement présenté comme le héros de l'histoire. En effet, si la favorite avait donné pour instruction aux deux émirs et aux deux femmes de continuer tour à tour le même récit, chacun donnant libre cours, donc, à sa propre imagination dans les limites du respect d'un fil rouge commun, il n'empêche que les efforts de ces quatre conteurs convergent tout de suite vers l'établissement de la situation suivante : ce seront les diverses aventures d'un oiseau blanc à essayer d'ensommeiller la sultane sept soirées durant. Mais ce n'est qu'au cours de la deuxième soirée que le second émir enrichit son récit de détails fondamentaux pour le développement successif de l'histoire : il s'agit de données qui apparemment ne sont pas en relation entre elles, cependant on comprend très vite qu'elles constituent les éléments-clé permettant de reconstruire l'histoire passée de l'oiseau blanc :

LE SECOND ÉMIR. – [L'oiseau blanc arriva] chez l'empereur des Indes qui prenait le frais dans ses jardins et se promenait sur le soir avec ses femmes et ses eunuques. [...] La princesse Lively, c'est ainsi que s'appelait la fille du grand Kinkinka, [...] s'écria qu'elle n'avait jamais rien vu de si beau. [...] Lively se fit apporter un panier, y renferma l'oiseau et l'envoya coucher. [À son réveil,] elle le prit sur son sein [et] le baisa. [...] L'oiseau [...] la pigeonnait avec ardeur, au grand étonnement de ses femmes qui s'en tenaient les côtés. Cette image de volupté fit soupirer Lively. L'héritier de l'empire du Japon devait être incessamment son époux. Kinkinka en avait parlé. On attendait de jour en jour les ambassadeurs qui devaient en faire la demande et qui ne venaient point. On apprit enfin que le prince Génistan, ce qui signifie dans la langue du pays le prince Esprit, avait disparu sans qu'on sût ni pourquoi ni comment ; et la triste Lively en fut réduite à verser quelques larmes et à souhaiter qu'il se retrouvât.

[Entre temps] elle se consolait avec l'oiseau blanc, faute de mieux [...]. [...] Si [le prince Génistan] employait bien son temps dans les lieux de sa retraite, l'oiseau blanc ne perdait pas le sien auprès de la princesse.

(Oiseau, p. 227-229.)

Il est donc question d'un oiseau entreprenant auprès d'une princesse languissante dans l'attente des ambassadeurs de son époux désigné, le soi-disant *prince Esprit*, héritier de l'empire du Japon, dont personne n'a plus de nouvelles et qui semble, donc, avoir littéralement disparu. Quoiqu'il soit arrivé à ce pauvre prince, Lively n'eut pas le temps de trop s'attarder à s'inquiéter de son sort, car

[...] un matin, à son réveil, [elle] trouva un petit esprit à ses côtés. Elle appela ses femmes, les interrogea sur le nouveau-né: « Qui est-il ? d'où vient-il ? qui l'a placé là ? ». Toutes protestèrent qu'elles n'en savaient rien. Dans ces entrefaites arriva Kinkinka. À son aspect les femmes de la princesse disparurent, et l'empereur demeuré seul avec sa fille lui demanda d'un ton à la faire trembler, qui était le mortel assez osé pour être parvenu jusqu'à elle ; et sans attendre sa réponse, il court à la fenêtre, l'ouvre, et saisissant le petit esprit par l'aile il allait le précipiter dans un canal qui baignait les murs de son palais, lorsqu'un tourbillon de lumière se répandit dans l'appartement, éblouit les yeux du monarque, et le petit esprit s'échappa. Kinkinka revenu de sa surprise, mais non de sa fureur, courait dans son palais en criant comme un fou qu'il en aurait raison, que sa fille ne serait pas impunément déshonorée ; pardieu ! qu'il en aurait raison... L'oiseau blanc savait mieux que personne si l'empereur avait tort ou raison d'être fâché, mais il n'osa parler dans la crainte d'attirer quelque chagrin à la princesse.

(Oiseau, p. 229-230.)

Or, nul doute que Mirzoza n'ait subitement compris jusqu'à quel point ce bon vivant de l'oiseau était impliqué dans cette étrange progéniture ailée. Il reste tout de même que le second émir ne parle point de « petit oiseau », mais plutôt de « petit esprit », une bizarrerie qui ne manquerait pas d'éveiller le soupçon chez le lecteur le plus distrait et le moins avisé. Et pourtant, le conteur décide de différer encore le moment de l'agnition du héros. Cette démarche n'est pas sans conséquences, parce qu'entre temps la logique du récit amène la seconde femme à fournir d'autres importantes informations sur l'oiseau blanc. Entre autres, il suffit d'un petit passage pour confirmer une fois pour toutes que l'oiseau n'est pas tel :

[...] L'oiseau gagnait les champs, peu satisfait de sa vengeance et ne se consolant de l'ingratitude de Lively que par l'espérance de lui plaire un jour sous sa forme naturelle et de ne la point aimer. Voici donc les raisonnements qu'il faisait dans sa tête d'oiseau : « J'ai de l'esprit. Quand je cesserai d'être oiseau, je serai fait à peindre. Il y a cent à parier contre un qu'elle sera folle de moi ; c'est où je l'attends, chacun à son tour. [...] Et je la trouverais encore charmante ? Non, non, cette noirceur efface à mes yeux tous ces charmes. Qu'elle est laide ! Que je la hais !

(Oiseau, p. 230.)

Enfin, assez d'éléments dans cette sorte de monologue intérieur pour comprendre aisément que, non seulement le héros du conte n'est pas un véritable oiseau, car il est plutôt un homme transformé en oiseau, mais encore qu'il est de cette typologie d'hommes à pouvoir espérer un jour épouser une princesse. Or, la conclusion logique de ces prémisses est tellement évidente et escomptée, que Mirzoza ne peut s'empêcher de se mettre « à rire en bâillant pour la première fois » (Oiseau, p. 230). En effet, peut-on s'imaginer une intrigue plus typiquement romanesque que celle mettant en scène un prince métamorphosé en animal, auquel il arrive – juste sous cette forme bestiale – de rencontrer la princesse de ses rêves ? Il s'agit bien là de l'un des stéréotypes qui fondent les attraits rassurants du romanesque dont Mirzoza a si besoin pour vaincre son insomnie.

Diderot, d'ailleurs, ne tient pas quitte pour autant le lecteur de l'illustration de la médiocrité du conte. Ainsi, il ne se contente pas de choisir l'une des thématiques les plus exploitées des contes de fées, à savoir la transformation du héros en animal, mais il veut encore bien mettre en lumière, par d'autres procédés, jusqu'à quel point les contes peuvent manquer de suspense. C'est pour cette raison que nous croyons que la seconde femme, ne juge pas nécessaire conclure son intervention par une affirmation telle que « En effet c'était bien le prince Génistan qu'un jour à son réveil s'était trouvé complètement métamorphosé en volatile, sans savoir pourquoi ». En revanche, c'est bien à cette conclusion que Mirzoza en est déjà arrivée depuis longtemps, ou du moins depuis le monologue de l'oiseau que nous avons rapporté ci-dessus. Ce décalage entre les événements effectivement racontés et ceux que Mirzoza a déjà compris donne lieu à la scène suivante :

LE PREMIER ÉMIR. – L’oiseau blanc allait sans cesse. Son dessein était de gagner le pays de la fée Vérité. [...] On y arrive par une infinité de chemins, mais tous sont difficiles à tenir. [...] Il lui fallait donc attendre du hasard des éclaircissements, et il n’aurait pas été en cela plus malheureux que le reste des voyageurs, si son désenchantement n’eût pas dépendu de la rencontre de la fée, rencontre difficile qu’on doit plus communément à une sorte d’instinct dont peu d’êtres sont doués qu’aux plus profondes méditations.

LA SULTANE. – Et puis ne m’avez-vous pas dit qu’il était prince ?

LE PREMIER ÉMIR. – Non, madame, nous ne savons encore ce qu’il est ni ce qu’il sera ; ce n’est encore qu’un oiseau. L’oiseau suivit son instinct.

(Oiseau, p. 231.)

La sultane ne réplique même pas : à tel point elle s’est assouvie au manque de tout suspense propre du romanesque. Tout bien considéré, ce n’est pas un hasard si Diderot insiste tellement sur ce sujet : nous allons voir dans la suite de notre étude que son œuvre est hantée par la nécessité de réussir à éveiller (et à maintenir éveillée au cours de la narration) l’attention de son interlocuteur.

Ce procédé de moquerie de la prévisibilité du conte n’est d’ailleurs pas illimité, la fable la plus fantaisiste ne devant pas décevoir les attentes du lecteur. Car l’exagération démesurée risquerait de compromettre le pacte narratif implicite entre l’auteur et le lecteur :

LA SECONDE FEMME. – [...] Un matin l’oiseau blanc se mit à chanter, mais d’une façon si mélodieuse que toutes les vierges en tombèrent en extase.

LA SULTANE. – Je vois cette scène [...]. Je voudrais bien savoir ce qu’il en arriva.

LA SECONDE FEMME. – Ce qu’il en arriva ? Un prodige, un de plus étonnants prodiges dont il soit fait mention dans les annales du monde.

LA SULTANE. – Premier émir, continuez.

LE PREMIER ÉMIR. – Il en naquit nombre de petits esprits, sans que la virginité de ces filles en souffrît.

LA SULTANE. – Allons donc, émir, vous vous moquez. Je veux bien qu’on me fasse des **contes**, mais je ne veux pas qu’on me les fasse aussi ridicules.

(Oiseau, p. 225.)

LE PREMIER ÉMIR. – À peine l’oiseau blanc eut-il frappé les yeux du berger, que celui-ci médita d’en faire un présent à sa bergère ; c’est ce que l’oiseau comprit à merveille aux précautions dont on usait pour le surprendre.

LA SULTANE. – Que votre oiseau dissolu n’aille pas faire un petit esprit à cette jeune innocente, entendez-vous ?

(Oiseau, p. 231.)

En d'autres termes, comme l'a fait remarquer le marquis d'Argens : « une fiction ne doit pas mettre la crédulité du Lecteur à une trop rude épreuve¹¹² ».

À cet égard, Georges Blin écrivait que : « il n'y a point d'illusion de la réalité, mais d'un coté une illusion qui ne trompe personne, et de l'autre la réalité ; le roman est fondé sur un pacte de mauvaise foi [...]. Chacun ici, auteur ou lecteur, fait semblant¹¹³ ». Il s'ensuit que toute allusion à la réalité du monde est hors de propos lorsqu'on a affaire à un texte de fiction. Voyons-en, alors, une explicitation cocasse :

LA SULTANE. – Un prince élevé sous les yeux de Vérité ! Émir, êtes-vous bien sûr de ce que vous dites là ? Cela n'est pas assez absurde pour faire rire, et cela l'est trop pour être cru.

(Oiseau, p. 233.)

Ainsi, nous avons vu que le terme « roman » semble désigner chez Diderot le genre romanesque dans son acception la plus large de récit de fiction (et il est dans ce sens apparenté au « conte »). Et que, par conséquent, il est presque toujours lié à la critique de la diffusion de la vogue du romanesque. Vogue qui devra attendre l'avènement des auteurs anglais, tels Richardson et Sterne, pour pouvoir être enfin partiellement rachetée. Encore une fois Diderot est en ligne avec le savoir encyclopédique. Peu importe, à la vérité, que ce soit Jaucourt qui signe l'article « ROMAN » de l'*Encyclopédie*, son jugement sur l'aventure romanesque des Lumières étant le même que celui de notre auteur :

Enfin, les Anglais ont heureusement imaginé depuis peu de tourner ce genre de fictions à des choses utiles ; & de les employer pour inspirer en amusant l'amour des bonnes mœurs & de la vertu, par des tableaux simples, naturels & ingénieux, des événemens [sic] de la vie. C'est ce qu'ont exécuté avec beaucoup de gloire & d'esprit, MM. Richardson & Fielding. [...]

¹¹² J.-B. de Boyer marquis d'ARGENS, *Lectures amusantes*, cit., p. 33.

¹¹³ G. BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954, p. 6 et suiv.

Les *romans* écrits dans ce bon goût, sont peut - être la dernière [sic] instruction qu'il reste à donner à une nation assez corrompue pour que tout autre lui soit inutile. Je voudrais [sic] qu'alors la composition de ces livres ne tombât qu'à d'honnêtes gens sensibles, & dont le cœur se peignît dans leurs écrits [...].

Mais voyons maintenant quelques occurrences où le « roman » est taxé de former, parmi les lecteurs, des précurseurs de Mme Bovary.

Dans l'œuvre de Diderot, l'une des victimes de cette éducation romanesque est un personnage de *Jacques le fataliste*. Il s'agit de l'hôtesse, qui entretient le héros et son maître en leur débitant diverses anecdotes et la longue histoire de Mme de la Pommeraye. Toutefois, le maître remarque que cette femme aubergiste, si bavarde lorsqu'il s'agit de relater des histoires d'autrui, est en revanche très réservée quand elle parle d'elle-même :

L'HÔTESSE : [...] Je raconte volontiers les aventures des autres, mais non pas les miennes. Sachez seulement que j'ai été élevée à Saint-Cyr, où j'ai peu lu l'Évangile et beaucoup de romans. De l'abbaye royale à l'auberge que je tiens il y a loin.

(Jacques, p. 765.)

Mais quels seront les fruits d'une éducation si faite ? La réponse est dans les pages des *Bijoux indiscrets* :

Mangogul jeta la conversation sur les raisons qu'on a d'aimer. Mirzoza, montée sur les grands principes, et entêtée d'idées de vertu qui ne convenaient assurément, ni à son rang, ni à sa figure, ni à son âge, soutenait que très souvent on aimait pour aimer, et que des liaisons commencées par le rapport des caractères, soutenues par l'estime, et cimentées par la confiance, duraient très longtemps et très constamment, sans qu'un amant prétendît à des faveurs, ni qu'une femme fût tentée d'en accorder.

« Voilà, madame, répondit le sultan, comme les **romans** vous ont gâtée. Vous avez vu là des héros respectueux et des princesses vertueuses jusqu'à la sottise ; et vous n'avez pas pensé que ces êtres n'ont jamais existé que dans la tête des auteurs.

(Bijoux, chap. LIII, p. 213.)

En résumé, la responsabilité qu'on reconnaît au genre romanesque est de véhiculer de fausses croyances et, de plus, de posséder les moyens stylistiques propres à la mémorisation de ces mêmes croyances. « Gardez-vous bien d'ouvrir ces ouvrages enchanteurs, lorsque vos aurez quelques devoirs à remplir ¹¹⁴» écrit Diderot dans son *Éloge de Richardson*. Également, ce qui est encore plus redoutable dans le roman, c'est le fait que ces procédés de mémorisation ne doivent pas passer par une analyse du texte, mais qu'ils s'activent d'autant mieux que le lecteur jouit du récit romanesque de manière passive, c'est-à-dire en s'arrêtant à la lettre du texte. Comme l'écrit Jaucourt dans l'article « ROMAN » de l'*Encyclopédie*, « [...] les *romans* sont des ouvrages plus recherchés, plus débités, et plus avidement goûtés, que tout ouvrage de morale, et autres qui demandent une sérieuse application d'esprit. En un mot, tout le monde est capable de lire des *romans*, presque tout le monde les lit [...] ».

Quels sont, alors, les inconvénients d'une telle facilité de lecture et d'appréhension de la matière romanesque ? Diderot répond qu'elle est responsable de nous graver dans la mémoire des superstitions, des craintes sans fondement, bref, toute sorte de croyances faisant le jeu du Roi et de l'Église :

JACQUES : Et vous, monsieur, y croyez-vous ?

LE MAÎTRE : J'y crois ; mais je n'y croirais pas que ce serait sans conséquence.

JACQUES : Et pourquoi ?

LE MAÎTRE : C'est qu'il n'y a du danger que pour ceux qui parlent ; et je me tais.

JACQUES : Et aux pressentiments ?

LE MAÎTRE : J'en ris, mais j'avoue que c'est en tremblant. Il y en a qui ont un caractère si frappant ! On a été bercé de ces contes-là de si bonne heure !

(Jacques, p. 724.)

Ce n'est pas sans raison, donc, que le mot « roman » dans l'œuvre de Diderot – exception faite pour les occurrences où il a une acception ironique – apparaît presque

¹¹⁴ DIDEROT, *Éloge de Richardson*, dans CR, p. 900.

toujours s'opposer aux mots « vérité » et « histoire » (ce dernier terme désignant une narration d'un fait historique, ou du moins d'un fait qui est tenu pour vrai).

Il faut reconnaître, d'ailleurs, que Diderot est parfaitement en ligne avec les positions et les sensations des autres écrivains de son temps. Ainsi, comme l'écrit Henri Lafon :

En accord avec les dictionnaires du temps où 'romancier' 'se dit des auteurs des anciens romans' (*Académie*), '[...] et par moquerie des auteurs de romans modernes' (Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, 1787-1788), la pratique du romancier est réduite à l'emploi systématique de certains procédés qui font du roman une fable trop prévisible. Ainsi les auteurs pendant longtemps n'admettront pas volontiers « faire un roman ». Pas plus Rousseau : « [...] vous jugez ce que vous avez lu comme un roman. Ce n'en est point un » (*La Nouvelle Héloïse*, « Préface de *La Nouvelle Héloïse* ou Entretien sur les romans », H. Coulet (éd.) Gallimard, Coll. « Folio », 1993, t. II, p. 396.)¹¹⁵

Après avoir lu la déclaration d'intentions de Rousseau, allons donc voir de quelle teneur sont celles de Diderot. On part d'un niveau d'ironie légère et contrôlée :

Je ne manquerai pas, madame, [...] de vous décrire la tempête la plus effrayante que vous ayez jamais rencontrée dans aucun **roman**, si je ne vous faisais une **histoire**.

(Bijoux, chap. XLIV, p. 168.)

À ce propos, il nous semble intéressant de citer le commentaire de Jean-Christophe Abramovici : « Le *topos* de la tempête est lui-même l'un des plus souvent repris et dénoncés ¹¹⁶ ». Aussi, Diderot ne perd pas l'occasion de profiter de tout élément lui donnant la possibilité de tourner en ridicule le romanesque. Du même coup, il ne manque pas non plus de déclarer sa non-implication à cet égard, en insistant sur l'idée qu'il n'écrit pas de romans ni de contes :

¹¹⁵ H. LAFON, note I qui fait référence à la page 678 de Jacques, dans CR, p. 1212.

¹¹⁶ J.-C. ABRAMOVICI, note II qui fait référence à la page 168 des Bijoux, dans CR, p. 960-961.

Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques : et vous vous tromperez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore.

(Jacques, p. 697.)

Et en voilà la preuve :

Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable.

(Jacques, p. 678.)

À la lumière de ces revendications, il devient de plus en plus évident que ce qui fait défaut au romanesque est, selon Diderot, son rapport (mystifiant) à la vérité :

Quel parti un autre n'aurait-il pas tiré de ces trois chirurgiens, de leur conversation à la quatrième bouteille, de la multitude de leurs cures merveilleuses, de l'impatience de Jacques, de la mauvaise humeur de l'hôte, des propos de nos Esculapes de campagne autour du genou de Jacques, de leurs différents avis, l'un prétendant que Jacques était mort si l'on ne se hâtait de lui couper la jambe, l'autre qu'il fallait extraire la balle et la portion du vêtement qui l'avait suivie, et conserver la jambe à ce pauvre diable Cependant on aurait vu Jacques assis sur son lit, regardant sa jambe en pitié, et lui faisant ces derniers adieux, comme on vit un de nos généraux entre Dufouart et Louis. Le troisième chirurgien aurait gobe-mouché jusqu'à ce que la querelle se fût élevée entre eux, et que des invectives on en fût venu aux gestes. Je vous fais grâce de toutes ces choses, que vous trouverez dans les romans, dans la comédie ancienne et dans la société.

(Jacques, p. 679-680.)

Pour résumer, dans cette longue citation le narrateur de *Jacques le fataliste* montre au lecteur, en le lui racontant par le menu, de quelle manière il aurait pu développer l'anecdote des trois docteurs réunis au chevet (du genou) de Jacques. Ne fût-ce que, pour le faire, il aurait dû renoncer à tout souci de vérité, comme il l'explique plus en détail dans le morceau suivant :

Tandis que Jacques vide à terre sa gourde, son maître regarde à sa montre, ouvre sa tabatière, et se dispose à continuer l'histoire de ses amours. Et moi, lecteur, je suis tenté de lui fermer la bouche en lui montrant de loin ou un vieux militaire sur son cheval, le dos voûté, et s'acheminant à grands pas ; ou une jeune paysanne en petit chapeau de paille, en cotillons rouges, faisant son chemin à pied ou sur un âne. Et pourquoi le vieux militaire ne serait-il pas ou le capitaine de Jacques ou le camarade de son capitaine ? – Mais il est mort. – Vous le croyez...? Pourquoi la jeune paysanne ne serait-elle pas ou la dame Suzon, ou la dame Marguerite, ou l'hôtesse du Grand-Cerf, ou la mère Jeanne, ou même Denise, sa fille ? Un faiseur de romans n'y manquerait pas ; mais je n'aime pas les romans, à moins que ce ne soit ceux de Richardson. Je fais l'histoire, cette histoire intéressera ou n'intéressera pas : c'est le moindre de mes soucis. Mon projet est d'être vrai, je l'ai rempli. Ainsi, je ne ferai point revenir frère Jean de Lisbonne ; ce gros prieur qui vient à nous dans un cabriolet, à côté d'une jeune et jolie femme, ce ne sera point l'abbé Hudson : Mais l'abbé Hudson est mort ? – Vous le croyez ? Avez-vous assisté à ses obsèques ? – Non : Vous ne l'avez point vu mettre en terre ? – Non : Il est donc mort ou vivant, comme il me plaira. Il ne tiendrait qu'à moi d'arrêter ce cabriolet, et d'en faire sortir avec le prieur et sa compagne de voyage une suite d'événements en conséquence desquels vous ne sauriez ni les amours de Jacques, ni celles de son maître ; mais je dédaigne toutes ces ressources-là, je vois seulement qu'avec un peu d'imagination et de style, rien n'est plus aisé que de filer un roman. Demeurons dans le vrai, et en attendant que le mal de gorge de Jacques se passe, laissons parler son maître.

(Jacques, p. 847-848.)

Il est temps alors de chercher à faire le point sur un autre terme qui se présente sur scène, dès que le discours métanarratif du narrateur porte sur le rapport à la vérité propre au récit de fiction. Examinons donc les occurrences du mot « histoire » dans les écrits de Diderot.

1.2.3. LA VÉRITÉ DE L' « HISTOIRE »

Premièrement, il faut noter que le mot « histoire » revient très souvent dans les textes du Philosophe. Il indique presque toujours un compte rendu véridique, ou bien que l'on tient pour vrai, ou encore qui est censé être vrai. Et cela indépendamment de son statut de récit ! Par exemple, « l'histoire des amours de Jacques » est considérée comme une histoire vraie, du moins à l'intérieur de la fiction narrative. Dans *Jacques le fataliste*, on compte maintes occurrences du terme « histoire » ayant cette valeur. Nous nous limitons à proposer des extraits en suite rapide :

– Non, non, l'histoire du poète de Pondichéry. – Le chirurgien s'approcha du lit de Jacques... – L'histoire du poète de Pondichéry, l'histoire du poète de Pondichéry. – Un jour, il me vint un jeune poète, comme il m'en vient tous les jours... Mais, lecteur, quel rapport cela a-t-il avec le voyage de Jacques le fataliste et de son maître?... – L'histoire du poète de Pondichéry.

(Jacques, p. 695.)

Mais, monsieur, si je laissais là l'histoire de frère Jean et que je reprenne celle de mes amours, cela serait peut-être plus gai.

(Jacques, p.700.)

Jacques était à entamer l'histoire de son capitaine, lorsqu'ils entendirent une troupe nombreuse d'hommes et de chevaux qui s'acheminaient derrière eux.

(Jacques, p. 707.)

LE MAÎTRE : [...] Ton capitaine est vivant, je n'en doute pas ; mais ne sais-tu rien de son camarade ?

JACQUES : L'histoire de son camarade est une belle ligne du grand rouleau ou de ce qui est écrit là-haut.

(Jacques, p. 715.)

Mais c'est l'histoire de Gousse avec sa femme qui est excellente...

(Jacques, p. 718.)

Lecteur, si je faisais ici une pause, et que je reprenne l'histoire de l'homme à une seule chemise, parce qu'il n'avait qu'un corps à la fois, je voudrais bien savoir ce que vous en penseriez ?

(Jacques, p. 731.)

LE MAÎTRE : Et si nous suspendions un moment l'histoire de Mme de La Pommeraye...

(Jacques, p. 765.)

Je voudrais que l'histoire du secrétaire du marquis des Arcis fût encore un conte d'amour, mais j'ai peur qu'il n'en soit rien

(Jacques, p. 804.)

Voilà l'histoire de Desglans

(Jacques, p. 865.)

Il en est de même pour les occurrences du mot « histoire » que nous avons repérées dans d'autres textes diderotiens. En voici quelques exemples :

LUI : [...] –Et mon confesseur ?

– Vous ne le verrez plus ; ou si vous persistez dans la fantaisie d'aller lui faire l'histoire de vos amusements ; il vous en coûtera quelques livres de sucre et de café.

(Rameau, p. 599.)

Voici l'histoire d'une de nos soirées, et un modèle d'emploi des autres

(Entretien, p. 469.)

Parfois il arrive que le terme « histoire » se réfère à un événement dont le narrateur n'est pas en mesure d'affirmer l'historicité, car il s'agit d'un fait passé que l'on ne connaît que parce qu'il a été raconté dans d'autres livres. C'est pourquoi, cet événement ne devrait pas être apparenté à un fait historique, mais plutôt au mythe ou à la légende. Il en est ainsi, par exemple, lorsque le maître de Jacques raconte à son valet la mort de Socrate :

LE MAÎTRE : [...] Jacques, savez-vous l'histoire de la mort de Socrate?

JACQUES : Non.

LE MAÎTRE : C'était un sage d'Athènes.

(Jacques, p. 723.)

Le mot « histoire » à cet endroit nous donne à comprendre que Diderot tient pour historiquement vrai ce que Platon nous raconte de la mort de Socrate dans les pages de son *Phédon*.

Mais ailleurs le terme « histoire » est employé par Diderot, dans ses propres écrits narratifs¹¹⁷, pour désigner ses « romans » ou ses « contes ». C'est le cas, par exemple, des *Bijoux indiscrets*, dont le troisième chapitre porte comme titre la phrase ci-dessous :

CHAPITRE III QU'ON PEUT REGARDER COMME LE PREMIER DE CETTE
HISTOIRE.

(Bijoux, chap. III, p. 9.)

En fait, le même terme avait été déjà utilisé dans la page précédente avec la même signification :

Je ne m'amuserai point à détailler les qualités et les charmes de Mirzoza ;
l'ouvrage serait sans fin, et je veux que cette histoire en ait une.

(Bijoux, chap. II, p. 8.)

On remarque ici que le mot « histoire » désigne dans ce cas un récit s'inspirant de la tradition du conte oriental, à savoir un récit qui est manifestement invraisemblable de par son recours au merveilleux. Sous cet angle, la valeur de récit vrai – ou du moins vraisemblable – reconnue jusqu'à présent au terme « histoire », tiendrait alors du paradoxe. Toutefois, lorsqu'il est question de choix terminologiques, il ne faut pas non plus négliger le poids de l'usage littéraire du temps. Et il est un fait qu'« [a]u XVIII^e siècle, dans les titres des ouvrages que nous classons aujourd'hui comme "romans", "histoire" est le plus fréquent ¹¹⁸». Ce choix lexical « pose un problème, car [...] il a à la fois le sens de l'anglais "story" (récit fictif) et de "history" (récit d'un fait historique)¹¹⁹ ». Cependant, au-delà de l'ambiguïté due à sa parenté linguistique avec deux termes anglais de valeur presque opposée, il reste que les écrivains français décident de nommer « histoires » leurs ouvrages notamment dans le but d'éviter le terme « roman ». En fait, à travers le rejet d'un mot, on signale – de manière métonymique – que c'est toute une tradition que l'on vise et dont on veut prendre ses distances. Car,

¹¹⁷ La précision est de rigueur, car on verra par la suite que le lexique de sa correspondance est tout à fait différent.

¹¹⁸ M. DELON, « Notice » de Jacques, dans CR, note 8 p. 1188.

¹¹⁹ N. GUEUNIER, *Pour une définition du conte*, cit., p. 425.

[s]i les écrivains français n'emploient guère le terme « roman », c'est en raison de sa connotation péjorative : équivalent du *romance* anglais, il désigne les grands romans baroques [...]. Pour se dégager de ces références gênantes, les auteurs préfèrent appeler leurs ouvrages Contes, Dialogues. Mémoires ou Lettres. L'anglais distingue le *novel* (c'est-à-dire le roman au sens moderne)[...] du *romance*, avatar de l'épopée en prose et du roman courtois. [...] [L]e Don Quichotte marquait le passage du *romance* au *novel* (symboliquement, le héros brûle ses livres de chevalerie, signant ainsi la ruine du romanesque extravagant)¹²⁰.

On pourrait donc avancer que Diderot, en choisissant d'employer le mot « histoire », veut signifier tantôt que ses textes narratifs diffèrent de la tradition romanesque, tantôt qu'ils racontent la vérité des faits. D'ailleurs, il n'est pas le seul à l'époque à attacher cette valeur au mot « histoire »¹²¹. En effet, en étendant l'horizon de notre analyse terminologique à l'ensemble des récits de l'âge des Lumières, on constate

qu'à tous « romans », « nouvelles » et « contes » s'oppose alors surtout l'« histoire », par la même antinomie religieusement fondée de fausseté/vérité¹²².

Mais indépendamment du but dans lequel il est employé, il reste que le mot « histoire » chez Diderot est proche du mot « vérité » et qu'il est utilisé souvent en opposition aux mots « roman » et « conte », comme nous allons le voir dans les exemples suivants. C'est le tour de *Jacques le fataliste* d'être dénommé une « histoire » :

¹²⁰ Cf. article « ROMAN » du *Dictionnaire européen des Lumières*, cit., p. 950.

¹²¹ Par exemple, c'est toujours par l'adoption du mot « histoire » (*history*) que le narrateur de *Tom Jones* revendique la (prétendue) vérité des événements qu'il raconte. Cf. Henri Lafon, note n. 3 des « Notes et variantes » de *Jacques le fataliste et son maître*, dans CR, cit., p.1245 : « Le narrateur de Tom Jones (1749), roman que Diderot a mis au même niveau que ceux de Richardson (voir lettre à Sophie Volland, 20 octobre 1760 ; *Correspondance*, t. III, p. 174), a la même revendication de vérité : "[...] les choses se passèrent ainsi, [...] je n'y puis rien. Je rappellerai simplement à ceux-ci que je n'écris pas un système mais une histoire" (Henry Fielding, *Tom Jones*, XII, VIII ; *Romans*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1180-1181) ».

¹²² Cf. article « CONTE » du *Dictionnaire européen des Lumières*, cit., p. 251.

Tandis que je vous faisais cette histoire, que vous prendrez pour un conte...
(Jacques, p. 733.)

Il est aussi une occurrence du texte où l'on comprend que le mot « récit » est apparenté au mot « histoire », et peut être tenu pour son synonyme :

[...] il ne tiendrait qu'à moi que tout cela n'arrivât ; mais adieu la vérité de l'histoire, adieu le récit des amours de Jacques.

(Jacques, p. 678.)

Nous retrouvons la même acception dans *Ceci n'est pas un conte*, alors que le lecteur dit au narrateur : « – Continuez votre récit. » (Ceci, p. 502.). Or, il est évident que, dans ce texte plus qu'ailleurs, le narrateur refuse le mot « conte » et il lui préfère celui d'« histoire » :

Si l'histoire est courte, les préliminaires sont longs. [E]t je dis : Ceci n'est pas un conte.
(Ceci, p. 500.)

Enfin, nous croyons utile de signaler que Diderot utilise parfois le terme d'« historiette ». Terme qui, tout en gardant la signification de « récit vrai » ou, du moins, de « récit vraisemblable », a toutefois une connotation péjorative. Car Diderot indique par ce mot des anecdotes amusantes, mais qui manquent d'épaisseur. Il s'agit plutôt de récits dont l'utilité est d'être parfaits pour animer une conversation plaisante:

– Mais il me semble que nous lui devons pourtant une soirée assez agréable, et que cette lecture a amené...

– Quoi ? Une litanie d'historiettes usées qu'on se décochait de part et d'autre, et qui ne disaient qu'une chose connue de toute éternité, c'est que l'homme et la femme sont deux bêtes malfaisantes.

(Ceci, p. 499.)

- Et je crois qu'il est à propos que je réserve mon historiette pour un moment plus favorable.
- C'est-à-dire que vous attendrez que je n'y sois pas.
- Ce n'est pas cela.
- Ayez donc pour agréable de me dire ce que c'est.
- C'est que mon historiette ne prouve pas plus que celles qui vous ont excédé.
- Eh, dites toujours.

(Ceci, p. 500¹²³.)

En résumé : nous avons vu que Diderot refuse à la fois le mot « conte » et le mot « roman », ces deux termes désignant dans son œuvre un récit de fiction relevant de la pire dérives et exploitation du genre romanesque. Ainsi, tout comme les autres écrivains de la seconde moitié du siècle, préfère-t-il utiliser le mot « histoire », moins connoté en sens péjoratif.

Or, le ressort qui fait que le récit de fiction s'apparente au mensonge, est le pouvoir de la fiction de se donner comme vérité :

LA SULTANE. – Ne m'avez-vous pas dit que Rousch signifiait dans la langue du pays *Menteur* ?

LA PREMIÈRE FEMME. – Je crois que oui. [...]. Il était [...] grand parleur [...] faisant des **nouvelles**, apprêtant des **contes**, imaginant des aventures scandaleuses qu'il nous débitait comme des **vérités** [...].

LA SULTANE. – Ne fut-ce pas ce même personnage qui inventa le grand art de persifler ?

(Oiseau, p. 243.)

¹²³ Nous croyons utile de rapporter ici entièrement la note rédigée sur ce sujet par Michel Delon, dans CR (cf. n. I à la page 1084) : « Si l'on prend pour modèle le recueil de Tallemant des Réaux (1619-1692) paru en 1834-1835, les historiettes sont des anecdotes historiques méconnues, brochant sur des thèmes amoureux et licencieux. Tallemant des Réaux s'explique en tête de ses *Historiettes* : "Mon dessein est d'écrire tout ce que j'ay appris et que j'apprendray d'agréable et de digne d'estre remarqué, et je prétends dire le bien et le mal sans dissimuler la vérité, et sans me servir de ce qu'on trouve dans les histoires et mémoires imprimez. Je le fais d'autant plus librement que je sçais bien que ce ne sont pas choses à mettre en lumière, quoyque peut-estre ne laissassent pas d'estre utiles" (*Historiettes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 1) ».

Ce qui signifie qu'en dernière analyse, il ne revient qu'à l'auteur de décider de quelle manière s'adresser à son lecteur : il peut le mystifier ou choisir d'être plus sincère. La véridicité du pacte narratif entre narrateur et lecteur ne dépend que de sa volonté. Comme l'écrit Jean Catrysse dans son essai sur la mystification diderotienne, « [p]uisque l'art de conter permet de faire passer pour réels des faits imaginaires, cela signifie que le bon conteur est en somme un menteur, ou tout au moins un menteur en puissance¹²⁴ ».

Cela dit, Diderot semble prendre position pour une narration qui, au moins, ne soit pas carrément mystifiante et invraisemblable. Ce faisant, il va s'aligner sur une exigence de « modération de l'invention » que l'on pressent en littérature dès la fin du XVII^e siècle :

[c]e n'est pas que celui qui raconte une aventure plaisante ne puisse laisser agir son imagination, en y jouant quelques circonstances agréables, mais il faut qu'elles viennent *naturellement* au sujet, et qu'elles ne soient citées que pour en relever le prix, et non pas pour y faire briller de l'esprit pas des ornements hors d'œuvre.¹²⁵

Pareillement, Diderot, dans *l'Essai sur la vie de Sénèque*, s'exprime ainsi :

¹²⁴ J. CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, cit., p. 133. À ce propos il est intéressant de remarquer que les bijoux dont il est question dans le conte du même nom sont traités de menteurs lorsqu'ils prennent la parole et qu'ils racontent leur vérité. Cf. Bijoux, p. 29 : « J'entends tous les jours tant d'aventures incroyables dévoilées, attestées, détaillées par des bijoux, qu'en retranchant les trois quarts, le reste suffirait pour déshonorer : si le mien était seulement la moitié assez menteur que tous ceux-là, je serais perdue [...] – Quant à moi, répondit vivement Ismène, [...] je laisse aller les choses leur train. Si c'est Brama qui fait parler les bijoux, comme mon bramine me l'a prouvé, il ne souffrira point qu'ils mentent » ; voir aussi p. 30 : « *Peut-être* répondit la voix inconnue – Comment peut-être ? reprit Ismène piquée de ce doute injurieux [...] Ai-je eu des affaires de cœur ? – *Non*. – Monsieur l'imposteur, vous voilà donc à bout ? – *Pas tout à fait* [...] *vertueuse Ismène, ne vous souvient-il plus du jeune Osmin, du sangiac Zégris, de votre maître de danse Alaziel, de votre maître de musique Almoura ?* – Cela est d'un ridicule si extravagant et si grossier, répondit Ismène, qu'on en est dispensée de le repousser ».

¹²⁵ F. de CALLIÈRES, *Des bons mots et des bons contes*, cit., p. 267. L'italique est de nous : il nous paraît intéressant de fixer notre attention sur le « sens du naturel » qui revient toujours lorsqu'il est question de modérer l'imagination (nous avons déjà abordé ce sujet, cf. chapitre I « Le "conte" à l'âge des Lumières », paragraphe intitulé « Le conte au XVIII^e : le sens du naturel »).

Mais lorsque l'on cherche la preuve de ces faits dans l'histoire, on trouve que ce sont autant de fictions, et que S. Réal s' est amusé à écrire un roman : or, l' on ne réfute point un roman ; on désirerait seulement qu' un écrivain ne s'affranchît pas de la vérité, au point de défigurer les caractères, de prêter des actions malhonnêtes à un homme de bien, et d' imputer des vues insensées, à un homme sage. Rien ne peut excuser cette altération de la vérité ; et l'on ne peut pas faire un plus coupable abus de ses talents. S'il est moins dangereux, il est plus lâche, de calomnier ceux qui ne sont plus et qui ne peuvent se défendre : plus on met d'art et de vraisemblance dans ses impostures, plus on est criminel ; ce qui m'inclinerait à croire que le roman historique est un mauvais genre : vous trompez l'ignorant ; vous dégoûtez l'homme instruit : vous décriez la vérité par la fiction, et la fiction par la vérité. Le poète dramatique, qui peut disposer des faits jusqu' à un certain point, garde un respect scrupuleux pour les caractères.

D'où vient que notre philosophe essaie à maintes reprises de rassurer son lecteur quant à la bonté de ses « histoires » ; le rejet des termes « conte » et « roman » ne lui paraissant pas assez tranchant pour que le lecteur croit en la bonne foi du narrateur.

1.2.4. EXCUSATIO NON PETITA, ACCUSATIO MANIFESTA

En conséquence, les récits de Diderot sont parsemés de maintes déclarations, que nous pourrions définir à juste titre comme des protestations de sincérité :

Après quelques moments de silence ou de toux de la part de Jacques, disent les uns, ou après avoir encore ri, disent les autres, le maître s'adressant à Jacques, lui dit : « Et l'histoire de tes amours ? » – Jacques hocha de la tête et ne répondit pas. Comment un homme de sens, qui a des mœurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité ? – Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère. Cependant vous lisez Suétone, et vous ne lui faites aucun reproche. Pourquoi ne fronchez-vous pas le sourcil à Catulle, à Martial, à Horace, à Juvénal, à Pétrone, à La Fontaine et à tant d'autres ? Pourquoi ne dites-vous pas au stoïcien Sénèque : Quel besoin avons-nous de la crapule de votre esclave aux miroirs concaves ?

(Jacques, p. 834-835.)

Encore une fois, nous devons reconnaître que Diderot n'est pas le seul écrivain ayant recours à ce stratagème narratif. Dans l'une des notes à son édition de *Jacques le fataliste*, Michel Delon rappelle qu'Henry Fielding insère dans les pages de son *Tom Jones* « la même revendication de vérité¹²⁶ », en expliquant que ce n'est pas de sa faute si les événements qu'il a choisis de relater sont bizarres, il n'en demeure pas moins qu'ils sont tout aussi vrais.

Mais ce qui nous intéresse à présent, c'est moins d'essayer de pénétrer le problème du rapport des textes narratifs de Diderot au réel, que de cerner la relation qui unit ces protestations de sincérité au mot « conte ».

Il nous semble, en premier lieu, que le « conte » est rejeté aussi à cause de sa parenté proche avec le conte de fées, qui, dès les années soixante-dix du XVII^e siècle avait connu un renouveau et un succès durable. Toutefois, force est de constater qu'il est des récits brefs de Diderot débutant par des formules semblables à l'*incipit* du conte de fées, c'est-à-dire « Il était une fois ». Par exemple, lorsque le narrateur de *Jacques le fataliste* s'apprête à raconter l'histoire de Gousse, il juge nécessaire de souligner qu'il ne s'agit pas d'un conte :

Eh bien, lecteur, vous vous abusez de tout point. Je sais comment Jacques sera tiré de sa détresse, et ce que je vais vous dire de Gousse, l'homme à une seule chemise à la fois, parce qu'il n'avait qu'un corps à la fois, n'est point du tout un conte.

(Jacques, p. 731.)

Et pourtant, juste après il commence l'histoire de cette manière :

C'était un jour de Pentecôte, le matin, que je reçus un billet de Gousse, par lequel il me suppliait de le visiter dans une prison où il était confiné.

(Jacques, p. 731.)

¹²⁶ Cf. M. DELON, note 3 qui fait référence à la page 834 de Jacques, dans CR, p. 1245.

Certes, « c'était un jour » n'est pas le synonyme parfait de « il était une fois ». Il reste, tout de même, que la perception d'une temporalité indéfinie – et donc non situable historiquement – passe principalement par l'emploi de l'imparfait indicatif.

On peut dire la même chose à propos de l'*incipit* du conte *Les Deux Amis de Bourbonne*, qui propose un inouï « il y avait ici » au lieu du plus célèbre « il était une fois » :

Il y avait ici deux hommes qu'on pourrait appeler les Oreste et Pylade de Bourbonne.
(Deux, p. 439.)

Mais il nous semble que le changement du verbe et l'introduction du déictique « ici » ne peuvent rien contre la puissance évocatrice de l'imparfait, nous ramenant inexorablement à l'indéfini temporel. De plus, le fait de présenter les personnages en les comparant à des héros mythiques ne peut que nuancer la proposition d'in vraisemblance¹²⁷.

Le rejet du caractère fictif du « conte » est tellement présent dans les récits de Diderot qu'il pourrait éveiller des soupçons : c'est pourquoi son ami et disciple Naigeon, qui était le légataire de ses œuvres posthumes, jugea excessives ses déclarations

¹²⁷ Il nous semble juste de signaler que les mêmes éléments, ou presque, des *Deux Amis de Bourbonne*, auxquels nous nous appuyons pour démontrer la persistance de traits d'indéfinité propres aux contes de fées, ont été interprétés d'ailleurs par autrui comme des marques de réalisme narratif. C'est le cas, notamment, de l'analyse proposée par Herbert Dieckmann dans son article « The presentation of reality in Diderot's tales » [*Diderot Studies*, III, 1961, p. 101-128], dont nous rapportons ci-après un extrait tiré de sa traduction italienne : « Il racconto comincia quasi come un racconto di fate ; ma in luogo del vago, fittizio il y avait une fois", troviamo lo specifico "il y avait ici". Diderot procede dicendo che si potrebbero soprannominare i due protagonisti "les Oreste et Pylade de Bourbonne". Ma i loro nomi erano Olivier et Félix, e li conservano durante tutta la narrazione, poiché sono due persone reali di origini semplici e di rinomanza strettamente locale. La prospettiva ideale o leggendaria è subito eliminata, insieme con la favolosa lontananza del racconto di fate. Luogo dell'azione è una ben definita regione della Francia, ove il narratore si trova o è appena stato, e il tempo della storia è il passato recente e il presente; quell'"il y avait" – come veniamo a sapere nel corso della narrazione – è giustificato soltanto dal fatto che uno dei protagonisti è morto nel momento in cui la storia diventa nota » (cf. H. DIECKMANN, *Il realismo nei racconti di Diderot*, dans *Il realismo di Diderot*, texte présenté par Paolo Casini, trad. par Anna Paszkowski et Paolo Casini, Roma-Bari, Editori Laterza, « Universale Laterza » 348, 1977, p. 4-5).

métaréflexives dans *Ceci n'est pas un conte*. Selon Naigeon, il n'était absolument pas nécessaire de répéter cette formule pour introduire la seconde partie :

[...] et ce que je vais ajouter n'est pas plus un conte que ce qui précède.
– *J'en suis convaincu.*

(Ceci, p. 504¹²⁸.)

Naigeon donc, lors de l'édition des *Œuvres* du Philosophe en 1798, estimait que l'excessive insistance sur l'historicité de deux anecdotes racontées dans *Ceci n'est pas un conte* aurait pu produire l'effet contraire, et paraître par cela même suspecte. Car, comme l'a fait remarquer Marmontel, « l'unique moyen de persuader est de paraître de bonne foi ¹²⁹ ». Mais, en réalité, ce n'est pas la protestation de sincérité en elle-même qui pourrait sonner faux. Ce qui fait problème c'est plutôt que Diderot dans ses ouvrages paraît n'avoir recours au mot « conte » que dans l'intention de le renier. Et pourtant « nommer » c'est déjà faire exister, d'où le jugement négatif de Naigeon : si l'on veut vraiment séparer un concept d'un autre, il vaudrait mieux ne jamais les mettre en relation, même si le but de cette comparaison est de rejeter l'un des deux concepts. Toutefois, force est de constater que Diderot semble beaucoup apprécier cette relance métanarrative du terme « conte ».

Ainsi, cette attitude provocante, consistant à « nommer pour rejeter », nous semble-t-elle assez significative. Si bien que nous y voyons une deuxième raison de garder le terme « conte » lorsqu'il s'agit de désigner les récits brefs de Diderot. La première raison étant le fait que ce dernier ne propose pas de manière claire un autre

¹²⁸ Il ne faut pas identifier la deuxième partie de *Ceci n'est pas un conte* avec le « second conte » dont parle Diderot dans une lettre à Grimm du 23 septembre 1772. En effet, ce « second conte » correspond sans doute au récit intitulé aujourd'hui *Mme de la Carlière*, alors que le conte auquel fait référence le narrateur dans la citation ci-dessus n'est que la deuxième anecdote qui compose *Ceci n'est pas un conte*, à savoir l'histoire de Mlle de la Chau. Nous signalons aussi que, bien que *Ceci n'est pas un conte* ait été publié dans la *Correspondance littéraire* en deux livraisons, « la coupure ne passait pas entre l'histoire de Tanié et celle de Mlle de la Chau. Elle passait entre le prologue de la seconde histoire et la description des travaux faits par Mlle de la Chau et Gardeil pour M. d'Hérouville » (cf. « Introduction » à « Les trois contes », dans DPV, t. XII, 1978, p. 499).

¹²⁹ J.-F. MARMONTEL, *Éléments de littérature*, cit., entrée « VRAISEMBLANCE », p. 1172.

terme (le recours au mot « histoire » nous paraissant plutôt en ligne avec les choix lexicaux des autres écrivains, et donc, peu original).

Il s'agira, alors, de pénétrer davantage la relation entre les déclarations métanarratives portant sur l'authenticité du récit et le recours, dans ces mêmes déclarations, au mot « conte ». Et cela, notamment, parce que nous croyons que les stratégies adoptées par le narrateur, afin de garantir la vérité de ce qu'il raconte, sont tributaires des caractéristiques du conte oral.

Premièrement nous allons analyser la stratégie de cautionnement de l'historicité de la matière narrative qui passe par l'évocation d'un témoin oculaire¹³⁰ :

Vous allez prendre l'histoire du capitaine de Jacques pour un conte, et vous aurez tort. Je vous proteste que telle qu'il l'a raconté à son maître, tel fut le récit que j'en avais entendu aux Invalides, je ne sais en quelle année, le jour de la Saint-Louis, à table chez un M. de Saint-Étienne, major de l'hôtel ; et l'historien qui parlait en présence de plusieurs autres officiers de la maison qui avaient connaissance du fait, était un personnage grave qui n'avait point du tout l'air d'un badin. Je vous le répète donc pour ce moment et pour la suite, soyez circonspect si vous ne voulez pas prendre cet entretien de Jacques et de son maître le vrai pour le faux, le faux pour le vrai. Vous voilà bien averti,

¹³⁰ En fait, un narrateur prenant la parole à la première personne pour garantir la vérité de son histoire mais qui, après tout, préfère faire assumer à un tiers la responsabilité des événements qu'il affirme tout simplement rapporter, est assez bizarre, voire incohérent. C'est bien ce que dénonce Jean Catrysse dans son livre *Diderot et la mystification*, cit., p. 189 : « Le procédé qui consiste à s'abriter derrière un informateur ou une source d'information est un artifice formel, somme toute assez paradoxal : l'auteur ne manifeste sa présence au lecteur que pour le prévenir de son absence ». Il faut reconnaître, en effet, que tous les écrits narratifs de Diderot sont parsemés de plusieurs typologies d'incohérences textuelles qu'on ne peut pas entièrement imputer à la pratique du remaniement continu des textes ou à une écriture insoucieuse d'adhérence logique. C'est bien pour cette raison que nous semble d'autant plus convaincante l'explication psychologique proposée par Catrysse : à son avis, Diderot est un colérique, c'est-à-dire un émotif primaire. Or, lorsqu'une personne de ce type se heurte à une réalité frustrante, « il en souhaite la modification ; ce désir la produit au détriment de la vérité » (p. 68). Cependant, le fait d'avoir conscience de ce procédé, amène le sujet à produire tantôt des protestations de sincérité tantôt à d'autres dispositifs, probablement inconscients, qui vont saper les fondements de l'artifice à peine inventé. En analysant sous cet angle les ouvrages narratifs de Diderot, Catrysse affirme donc que : « L'intention du romancier est de tromper le lecteur [car] à la réalité objective [...] il préfère la sienne propre. [Mais] toute sorte de malheurs d'abattent sur cette fiction [...] : nous nous demandons s'ils sont réel ou provoqués, s'ils sont l'effet de la maladresse ou de la volonté de l'auteur » (p. 187).

et je m'en lave les mains.

(Jacques, p. 715.)

Celui qui garantit, donc, sinon l'authenticité, du moins la vraisemblance du récit, paradoxalement n'est pas le narrateur, mais un informateur quelconque, bien que sérieux et, par conséquent, digne de foi. Certes, il faudrait songer que ce n'est pas le fait du hasard si Hérodote, à savoir, le père des historiographes, désignait par le nom de « mythe » le récit rapporté par des témoins¹³¹. Néanmoins, chez Diderot, le fait même que parfois ce témoin est aussi l'un des personnages du conte, semble ne rien enlever à sa fiabilité :

Un soir que nous allions à la promenade selon notre usage, nous vîmes au – devant d'une chaumière une grande femme debout avec quatre petits enfants à ses pieds [...]. C'est à cette occasion que nous avons appris l'histoire de son mari Olivier, et de Félix, son ami.

(Deux, p. 441.)

Je vais vous raconter la chose, comme je la tiens de la charbonnière, qui est décédée ici il n'y a pas longtemps.

(Deux, p. 442.)

Au contraire, ce procédé qui consiste à s'abriter derrière un informateur, devient utile même lorsque le narrateur semble ne pas vouloir assumer la responsabilité de l'histoire qu'il relate :

On prétend qu'il était fier de cette blessure : pour moi, je n'en crois rien.

(Mystification, p. 239-240.)

Il est alors évident que la garantie de vérité exprimée par le narrateur pose ses fondements dans le recours à un informateur. Ce qui signifie, d'ailleurs, qu'en fait le narrateur n'assume pas directement la responsabilité de ce qu'il raconte. L'introduction

¹³¹ Cf. article « NOUVELLE » du *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, cit., p. 523 : « μύθος (*récit confirmé par témoins*, selon le même Hérodote, avant d'être chez Platon un *récit fabuleux*) ».

d'un témoin se révélant être, en fin de compte, un procédé de distanciation par rapport à la matière narrative, car, comme l'écrit Voisine : « la matière du conte transmis par la tradition orale est un bien commun ; le narrateur n'est pas auteur¹³² ». Ce qui ne cesse pas d'être quelque peu paradoxal si l'on songe que Diderot prétend avoir vécu (ou entendu à la première personne) les faits qu'il raconte dans ses textes. Cette impasse devait être claire à ses yeux, puisqu'il décida – peut-être dans le but de la surmonter – de bien montrer les bornes de cet artifice formel du témoin oculaire. De quelle manière ? En ayant recours à l'ironie. Tantôt, il choisit de thématiser directement le procédé de cautionnement

LA SECONDE FEMME. – « La fée [Vérité] fit publier pour la centième fois les anciennes lois contre la calomnie. [...] Elle redoubla de sévérité, et s'il nous arrivait quelquefois de médire, elle nous arrêtait tout court et nous demandait brusquement : « Est-ce à vous que le fait est arrivé ? Ce que vous racontez, l'avez-vous vu ? » Elle était rarement satisfaite de nos réponses. Elle m'interdit une fois sa présence pendant quatre jours pour avoir assuré au Tongut tandis que j'y étais, mais à laquelle je n'avais eu aucune part et que je n'avais apprise que par le bruit public.

(Oiseau, p. 247.)

tantôt, il se montre conscient du fait que l'existence d'un témoin oculaire ne garantit pas la véridicité de ce qu'il raconte :

Nous avons quelquefois l'ami Robbé. Il nous régale de ses contes cyniques, des miracles des convulsionnaires dont il a été le témoin oculaire ; et de quelques chants de son poème sur un sujet qu'il connaît à fond. Je hais ses vers ; mais j'aime à l'entendre réciter. Il a l'air d'un énergame. Tous s'écrient autour de lui : « voilà ce qu'on appelle un poète ». Entre nous, cette poésie-là n'est qu'un charivari de toutes sortes de bruits confus, le ramage barbare des habitants de la tour de Babel.

(Rameau, p. 624-625.)

¹³² J. VOISINE, « Le récit court des Lumières au Romantisme. II – La famille du conte », cit., p. 153.

tantôt, encore, il a recours à des références intertextuelles qui déprécient la fiabilité du témoin devant être le garant de la véridicité de l'histoire racontée :

LUI. – Au demeurant, de ces mauvais contes, moi, je n'en invente aucun ; je m'en tiens au rôle de colporteur. Ils disent qu'il y a quelques jours, sur les cinq heures du matin, on entendit un vacarme enragé [...].

(Rameau, p. 633.)

Dans l'extrait ci-dessus, par exemple, est insérée une référence claire à un texte de François Antoine Chevrier, ayant pour titre *Le Colporteur. Histoire morale et critique* et dont le héros est un « marchand de brochures et propagateur de ragots¹³³ ».

D'ici à affirmer qu'à la source de tout conte il est un potin, il n'y a qu'un pas :

LE COMMANDEUR, (*à Monsieur Le Bon*) – Est-ce que vous ne connaissez pas ces femmes-là, et les contes qu'elles savent faire ? Monsieur Le Bon, à votre âge, vous donnez là-dedans¹³⁴ ?

Surtout parce que, on fait souvent des contes rien que pour s'amuser, c'est-à-dire pour sortir d'une situation ennuyeuse, le détail piquant étant l'une de ses caractéristiques principales :

LUI. – Je ferais comme tous les gueux revêtus ; je serais le plus insolent maroufle qu'on eût encore vu. C'est alors que je me rappellerais tout ce qu'ils m'ont fait souffrir ; et je leur rendrais bien les avanies qu'ils m'ont faites. J'aime à commander, et je commanderai. J'aime qu'on me loue et l'on me louera. J'aurai à mes gages toute la troupe villemorienne, et je leur dirai, comme on me l'a dit, « Allons, faquins, qu'on m'amuse », et l'on m'amusera ; « qu'on me déchire les honnêtes gens », et on les déchirera, si l'on en trouve encore ; et puis nous aurons des filles, nous nous tutoierons, quand nous serons ivres, nous nous enivrerons ; nous ferons des **contes** ; nous aurons toutes sortes de travers et de vices. Cela sera délicieux.

(Rameau, p. 610-611.)

¹³³ M. DELON, note 2 qui fait référence à la page 633 de Rameau, dans CR, p. 1165.

¹³⁴ DIDEROT, *Le Père de famille*, dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. X, cit., 1980, p. 297.

De plus, il peut être utile de remarquer, en passant, que lorsque le terme « conte » est employé dans le sens de bavardage malin, il s'accompagne souvent de l'adjectif « mauvais¹³⁵ ». Il en est ainsi, par exemple, dans les extraits suivants :

On m'avait fait dans le Congo tant de mauvais contes sur la liberté des Européennes...

(Bijoux, chap. XLIV, p. 173.)

et, pour rester dans le monde oriental,

Deux fois la semaine il y avait cercle chez la favorite. Elle nommait la veille les femmes qu'elle y désirait, et le sultan donnait la liste des hommes. On y venait fort paré. La conversation était générale, ou se partageait. Lorsque l'histoire galante de la cour ne fournissait pas des aventures amusantes, on en imaginait, et l'on s'embarquait dans quelques mauvais contes, ce qui s'appelait continuer *Les Mille et une Nuits*. Les hommes avaient le privilège de dire toutes les extravagances qui leur venaient, et les femmes celui de faire des nœuds en les écoutant.

(Bijoux, chap. XXXVI, p. 122.)

En effet, ce dernier extrait nous paraît encore plus intéressant car Diderot choisit d'y insérer une référence intertextuelle explicative à l'égard de ces « mauvais contes ». Encore une fois, c'est la tradition même du conte oriental qui est mise en cause, ce qui équivaut à une prise de position nette par rapport au statut du conte : il est bon pour les vapeurs ou pour un moment de détente, mais il nous remplit l'esprit d'idées fausses et déviantes.

C'est qu'en fait il n'est pas aisé de juger de la vérité de nos idées. Le doute cartésien n'épargne pas Diderot, qui dans ses *Pensées sur l'interprétation de la nature*, reconnaît que :

¹³⁵ Cf. J.-C. ABRAMOVICI, note I qui fait référence à la page 122 des Bijoux, dans CR, p. 950-951 : « l'expression *mauvais contes* désign[e] les médisances colportées à plaisir par les petits-mâtres ».

Tant que les choses ne sont que dans notre entendement, ce sont nos opinions ; ce sont des notions qui peuvent être vraies ou fausses, accordées ou contredites. Elles ne prennent de la consistance qu'en se liant aux êtres extérieurs¹³⁶.

Sur ce fond, le pire est que la volonté de faire vrai n'intéresse pas seulement les idées vraies. Bien au contraire, son défaut est de pouvoir se lier à des opinions complètement fausses :

Ces hypothèses, étant toutes également fausses, nous auraient paru toutes à peu près également vraisemblables¹³⁷.

1.2.5. IL NE SUFFIT PAS DE FAIRE VRAI, IL FAUT ENCORE (LE) FAIRE PLAISANT

Sous cet angle d'incertitude et de manque de repères certains, auxquels faire confiance dans le but de juger de la bonté de nos opinions, que recèle alors le « recours-rejet au/du conte » ? Quelle est la cause de tant d'intérêt pour un texte narratif qu'on ne juge que trop stéréotypé et qui appartient à ce que la critique allemande appelle la *Trivalliteratur* ? Pourquoi ce désir d'évoquer les caractéristiques d'un (petit) genre, si ce n'est pour en montrer les atouts et les attraits, encore qu'à côté des limites ?

En réalité, bien que le terme de *Trivalliteratur* n'ait pas de correspondant précis dans la langue française, on pourrait néanmoins songer, pour l'âge des Lumières, à la production grossière de la Bibliothèque bleue de Troyes, production qui était

véhiculée par les colporteurs et les almanachs [...]. Elle ne s'embarrasse pas des distinctions entre les genres, accueille indistinctement vers ou prose, et reprend depuis des siècles les mêmes motifs sacrés ou profanes [...]. Comme

¹³⁶ DIDEROT, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Paris, GF Flammarion, 2005, pensée n. VII, p. 66.

¹³⁷ *Ibid.*, pensée n. LVIII, p. 115.

des réglementations sévères, tendant à protéger le monopole des libraires, réduisent le nombre de pages de ces humbles brochures, les adaptations se présentent à peu près comme des contes populaires. Peu soucieuses du mode de présentation, elles mettent l'accent sur l'événementiel¹³⁸.

Diderot se réfère directement à la tradition de la Bibliothèque bleue, lorsqu'il choisit de donner au conte oriental, qu'il écrivit après *Les Bijoux indiscrets*, le titre d'*Oiseau blanc, conte bleu*. En effet, la précision « conte bleu », très fréquente à l'époque, ne serait qu'une allusion au couleur de la couverture du livre :

[l]'expression *conte bleu* désigne, selon Littré, les « contes de fées et autres récits de ce genre, ainsi dits parce qu'ils étaient d'ordinaire couverts d'un papier bleu ; et par extension, récits imaginaires, raisons sans fondement, billevesées ». En somme il n'y a pas loin de *L'Oiseau blanc* à la Bibliothèque bleue de Troyes¹³⁹,

les volumes publiés par la *Bibliothèque bleue* ayant tous des couvertures bleues. Il s'ensuit que, dès le titre, Diderot lance des allusions pas vraiment voilées à une tradition dont il se propose de se détacher mais qu'il garde toujours vive, tant par son besoin de la tourner en ridicule que dans le but de s'approprier certains de ses traits distinctifs. Or, on a vu plus haut comment notre écrivain récupère le procédé narratif consistant à introduire la présence d'un témoin oculaire. Mais il est un autre élément propre du conte que Diderot choisit de garder, à savoir la nécessité que la narration soit jugée intéressante par le lecteur. Sans cela, personne ne lirait des contes, ou, inversement, si on n'est pas en mesure de rendre captivant ce que l'on raconte, on n'est pas de bons conteurs :

Je vous ai ébauché le patron. Mademoiselle commence à devenir pesante ; il faut entendre les bons contes qu'ils en font. » [...] « LUI. – Mais si les personnages n'étaient pas ridicules par eux-mêmes, on n'en ferait pas de bons contes. Et puis est-ce ma faute s'ils s'encaillent ? Est-ce ma faute lorsqu'ils

¹³⁸ J. VOISINE, « Le récit court des Lumières au Romantisme. II – La famille du conte », cit., p. 154.

¹³⁹ J.-L. LEUTRAT, « Introduction » à *L'Oiseau blanc, conte bleu*, cit., p. 295.

se sont encanaillés, si on les trahit, si on les bafoue ? Quand on se résout à vivre avec des gens comme nous, et qu'on a le sens commun, il y a je ne sais combien de noirceurs auxquelles il faut s'attendre. [...] Si Bertinhus vivait doucement, paisiblement avec sa maîtresse ; si par l'honnêteté de leurs caractères, ils s'étaient fait des connaissances honnêtes ; s'ils avaient appelé autour d'eux des hommes à talents, des gens connus dans la société par leur vertu ; s'ils avaient réservé pour une petite compagnie éclairée et choisie, les heures de distraction qu'ils auraient dérobées à la douceur d'être ensemble, de s'aimer, de se le dire, dans le silence de la retraite ; croyez-vous qu'on en eût fait ni bons ni mauvais contes.

(Rameau, p. 631.)

Aussi, faute de détails piquants, ou tout simplement amusants, vaudrait-il mieux se taire, car, comme l'écrit le marquis d'Argens, « [u]n défaut qu'on ne pardonne point à l'auteur d'un Roman ou d'une Nouvelle, c'est celui d'ennuyer son Lecteur¹⁴⁰ ». Diderot partage son opinion :

Je voudrais bien me rappeler la chose comme elle s'est passée, car elle vous amuserait. Commençons à tout hasard, sauf à laisser là mon récit, s'il m'ennuie.

(Mystification, *incipit*, p. 419.)

Le risque, auquel ce choix de poétique pourrait amener, est que le narrateur décide de rehausser les côtés les plus banals des événements qu'il veut raconter, afin de les rendre plus attachants, comme l'enseigne Marmontel, si d'une part « tout ce qui est possible n'est pas vraisemblable », il n'en reste pas moins que « tout ce qui est vraisemblable n'est pas intéressant ¹⁴¹ » :

LE SECOND ÉMIR. – [...] le prince Génistan [...] lui raconta ses aventures [...]. La fée le soupçonna d'ajouter à son récit quelques circonstances qui lui manquaient pour être tout à fait plaisant, et d'en retrancher d'autres qui

¹⁴⁰ J.-B. de Boyer marquis d'ARGENS, *Lectures amusantes*, cit., p. 49-50.

¹⁴¹ J.-F. MARMONTEL, *Éléments de littérature*, cit., entrée « INVENTION POÉTIQUE », p. 673.

l'auraient déparé ; mais comme elle avait de l'indulgence pour ces faussetés innocentes...

LA SULTANE. – Innocentes ! Émir, cela vous plaît à dire. C'est à l'aide de cet art funeste que d'une bagatelle on en fait une aventure malhonnête, indécente, déshonorante...

(Oiseau, p. 233.)

On peut donc avancer que la distinction subtile entre le récit bref tel que le propose Diderot et le conte appartenant à la tradition romanesque, porte sur la manière de s'y prendre de la part du narrateur pour rendre intéressant ce qu'il raconte. En d'autres termes, il y a une sorte de gradation sur laquelle on pourrait juger les choix stylistiques et poétiques d'un narrateur. En résumé, essayer de rendre intéressant un récit ne signifie pas l'étoffer par des détails inauthentiques ou invraisemblables. Ce serait agir comme les auteurs médiocres, qui ont reproposé maintes fois, en l'appauvrissant, les stéréotypes du genre romanesque. Il est vrai que l'attention du lecteur n'est captée que lorsqu'on lui donne en pâture quelques détails réveillant son intérêt, mais il faut aussi songer au fait que « rien ne nous touche que ce qui nous approche¹⁴² ».

On a déjà eu l'occasion de montrer que le fait de proposer toujours les mêmes *topoi* produit le résultat opposé, à savoir engendrer et amener le sommeil. De plus, il n'est nullement dit que l'embellissement romanesque de la réalité l'emporte sur l'esprit de discernement du lecteur :

[...] Irocilla [cf. p. 248 : « On l'appelait Irocilla, comme qui dirait Bizarre »] et Rousch [cf. p. 243 : « Ne m'avez-vous pas dit que Rousch signifiait dans la langue du pays Menteur ? »] se connaissaient de longue main, et ils avaient toujours été passablement ensemble. C'était de concert avec elle qu'il ébauchait tous ses récits scandaleux ; il inventait le fond, elle mettait de l'originalité dans les détails, d'où il arrivait qu'on les écoutait avec plaisir, qu'on les répétait partout, qu'on paraissait y croire, mais qu'on n'y croyait pas.

(Oiseau, p. 255.)

¹⁴² *Ibid.*, p. 673.

Si le but, alors, est de retenir l'attention du lecteur, il devient nécessaire de rejeter les artifices narratifs propres au conte populaire et au conte de fées, tout en en gardant un, à savoir la recherche du côté amusant des choses.

La vérité, la vérité ! – La vérité, me direz-vous, est souvent froide, commune et plate ; par exemple, votre dernier récit du pansement de Jacques est vrai, mais qu'y a-t-il d'intéressant ? Rien. – D'accord. – S'il faut être vrai, c'est comme Molière, Regnard, Richardson, Sedaine ; la vérité a ses côtés piquants, qu'on saisit quand on a du génie ; mais quand on en manque ? – Quand on en manque, il ne faut pas écrire.

(Jacques, p. 695.)

En résumé, le style narratif d'un écrivain prétendant faire vrai doit donc garder l'une des caractéristiques d'un genre mal vu à force d'avoir recours à l'imagination de manière inconsidérée. En revanche, il est des détails vrais que l'on devra maintenir dans la narration, pour ne pas perdre une occasion de rendre les anecdotes encore plus intéressantes et réalistes à la fois :

Hudson, impatienté de ces questions, et bien convaincu que Richard ne le prendrait pas pour un saint, lui dit brusquement : « Mon cher Richard, vous vous foutez de moi, et vous avez raison. » Mon cher lecteur, pardonnez-moi la propriété de cette expression ; et convenez qu'ici comme dans une infinité de bons contes, tels, par exemple, que celui de la conversation de Piron et de feu l'abbé Vatri, le mot honnête gêterait tout

(Jacques, p. 213.)

Enfin, une narration captivante ne suffit encore pas. Car, comme le déclare le narrateur de *Jacques le fataliste*,

il ne s'agissait pas seulement d'être vrai, mais qu'il fallait encore être plaisant [...].

(Jacques, p. 680.)

Une question se pose : serait-il possible que cette recherche du plaisant l'emporte sur l'exigence de vérité, qui, selon Diderot, devrait être le but dernier du récit ?

Certains passages semblent appuyer cette hypothèse :

JACQUES : Ils gagnèrent le portier, qui était un vieux coquin comme eux. Ce vieux coquin accusa le jeune Père d'avoir pris des libertés avec une de ses dévotes dans le parloir et assura, par serment, qu'il l'avait vu. Peut-être cela était-il vrai, peut-être cela était-il faux : que sait-on ? Ce qu'il y a de plaisant, c'est que le lendemain de cette accusation, le prier de la maison fut assigné au nom d'un chirurgien pour être satisfait des remèdes qu'il avait administrés et des soins qu'il avait donnés à ce scélérat de portier dans le cours d'une maladie galante.

(Jacques, p. 700-701.)

Hypothèse qui ferait du conte un simple dérivatif à l'ennui :

Rien qu'une aventure qu'il a eue ces jours passés avec une dame de Banza, seule comme vous, dévote comme vous, retirée du monde comme vous. Mais je vais vous en faire le conte : cela vous amusera peut-être ?

(Bijoux, chap. XLIII, p. 161.)

Mais là, encore une fois, Diderot ne cesse de nous surprendre. Si de longues années durant les critiques ont tenu pour mineure sa production de récits narratifs brefs, il s'agit d'un jugement sans doute quelque peu précipité. Jacques Proust, à qui va le mérite d'avoir amené le grand public à connaître l'existence de ces récits courts, a écrit que :

Diderot [...] en [...] écrivant [ses contes] cherchait d'abord à se distraire des tâches plus ingrates qui l'avaient absorbé tant d'années¹⁴³.

Une telle affirmation repose sur la donnée irréfutable que la plupart des textes dont il est question, ont été effectivement rédigés par Diderot dans les années suivant la conclusion de la tâche encyclopédique. Elle aurait quand même la responsabilité de passer sous silence le fait que Diderot parvient à ménager les atouts du conte, à savoir,

¹⁴³ J. PROUST, « Préface », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. IX.

d'une catégorie textuelle déconsidérée à cause de son appartenance au genre romanesque¹⁴⁴.

En résumé, on pourrait affirmer que, s'il rejette le conte d'un point de vue terminologique, il le réintègre néanmoins en partie en adoptant certains de ses traits distinctifs. La raison en est que le conte, tout en partageant avec le roman le mépris dont il est frappé, est toutefois dépositaire d'attraits narratifs retenant et réveillant l'intérêt du lecteur. C'est pourquoi Diderot décide d'emprunter au conte ces procédés narratifs, tout en voulant se détacher de la tradition romanesque. Sa conduite, somme toute, n'est qu'une tentative de refonder à nouveau le « pacte de mauvaise foi », comme l'a défini Georges Blin¹⁴⁵. Il faut que le lecteur soit intéressé à l'histoire fictive qu'on va lui raconter, mais – à la suite de la tradition romanesque – il devient nécessaire aussi que le lecteur ne croie pas qu'on lui fait un roman. Sinon, il s'attendrait à des banalités maintes fois reproposées et son attention diminuerait page après page. Au contraire, Diderot veut la maintenir vive, puisqu'il a besoin d'un interlocuteur solide pour mettre en représentation (et par là, mettre à la preuve aussi) sa vision du monde.

¹⁴⁴ Sur le jugement restrictif porté longtemps sur les contes voir aussi H. DIECKMANN, *Il realismo nei racconti di Diderot*, cit., p. 24-25: « Ci si potrebbe chiedere come mai Diderot con la sua ricca e varia esperienza abbia scritto così pochi *contes*. La risposta è, credo, che non considerava il racconto realistico – come noi diremmo – un genere letterario importante, né riteneva che scrivere pagine di narrativa fosse un'occupazione altrettanto seria quanto la speculazione e la ricerca filosofica, o l'osservanza dei doveri del filosofo verso l'umanità. Cominciò a scrivere storie e novelle piuttosto tardi, e a quanto sembra le considerò scritti un po' marginali. Troviamo raramente citati i racconti nella corrispondenza; si ha l'impressione che li abbia scritti per il piacere proprio e dei suoi amici ». Nous signalons au passage que Dieckmann, tout comme Proust, estime que Diderot commence à écrire des contes à l'âge mûr et plus précisément à cinquante-six ans (d'après sa correspondance avec Sophie Volland on sait qu'il termine son conte *Mystification* en 1769). Par conséquent, ni Dieckmann ni Proust – mais avec eux beaucoup d'autres hommes de lettres – attachent de la valeur littéraire à *L'Oiseau blanc*, qui pourtant avait été « pré-publié » dans la *Correspondance littéraire* en 1777-1778 (tout comme les autres ouvrages narratifs de Diderot) et dont la rédaction, d'ailleurs, remonte aux années 1749-50. De plus, affirmer que Diderot arrive avancé en âge à choisir la forme du conte c'est aussi oublier que « des *Bijoux indiscrets* au *Neveu de Rameau*, toutes les œuvres romanesques de Diderot contiennent des anecdotes qui sont en puissance autant de contes ou de nouvelles » (J. PROUST, « Introduction », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. XI).

¹⁴⁵ Pour une citation plus étendue cf. note n. 113, p. 79.

C'est pour cette raison que le modèle auquel il fait référence pour ses récits courts est sans doute ce conte historique dont il écrit à la fin des *Deux Amis de Bourbonne* :

Et puis il y a trois sortes de contes. – Il y en a bien davantage, me direz-vous. –

À la bonne heure...Mais je distingue

1)¹⁴⁶ le conte à la manière d'Homère, de Virgile, du Tasse, et je l'appelle le conte merveilleux. La nature y est exagérée ; la vérité y est hypothétique. [...] En entrant dans son poème, vous mettez le pied dans une terre inconnue, où rien ne se passe comme dans celle que vous habitez [...].

2) Il y a le conte plaisant, à la façon de La Fontaine, de Vergier, de l'Arioste, de Hamilton ; où le conteur ne se propose pas ni l'imitation de la nature, ni la vérité, ni l'illusion [...]. Dites à celui-ci : [...] séduisez-moi par les détails : que le charme de la forme me dérobe toujours l'in vraisemblance du fond [...].

3) Il y a enfin le conte historique, tel qu'il est écrit dans les nouvelles de Scarron, de Cervantès, etc. – Au diable le conte et le conteur historique ! C'est un menteur plat et froid. – Oui s'il ne sait pas son métier. [...] Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? Le voici : il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces choses-là.

(Deux, p. 448-449.)

Ce qui est à retenir du « conte historique » n'est pas seulement le recours aux détails vrais, mais le but dans lequel ces détails sont employés. Car, comme l'écrit Jean Catrysse, « tout ce qui rend le récit vraisemblable, tout ce qui, d'une certaine manière cautionne aussi bien la fiction que la réalité [n'est que l'expédient pour] entraîne[r] l'adhésion du lecteur¹⁴⁷. »

Sous cet angle, on ne s'étonnera pas de savoir que Grimm a toujours appelé contes, tout simplement, les récits courts que son ami Diderot lui envoyait pour les éditer dans la *Correspondance littéraire*. C'est pourquoi dans le préambule qui sert d'introduction à *Ceci n'est pas un conte*, Grimm écrit que « le conte qu'on va lire est de M.

¹⁴⁶ Nous avons choisi de distribuer la citation selon une liste numérotée afin d'en rendre plus rapide et plus claire la lecture.

¹⁴⁷ J. CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, cit., p. 135.

Diderot, il sera suivi de plusieurs autres du même auteur. On ne verra qu'à la fin du dernier la morale et le but secret qu'il s'est proposé¹⁴⁸ ». De plus, comme le conte *Madame de La Carlière* est publié en deux livraisons, Grimm choisit d'en présenter la première par le titre « second conte ». Et conformément à ce principe, la deuxième tranche de ce récit est précédée par le titre : « suite du second conte ». Certes, ces précisions n'ont pour but que de rendre évident le lien logique entre *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de La Carlière*. Il n'en reste pas moins vrai qu'il s'agit tout de même d'un choix lexical intéressant, car il renchérit sur le statut générique de *Ceci n'est pas un conte*. N'en déplaise à Diderot, son ami Grimm est d'avis que ce récit est un conte.

Mais alors, quelle confiance accorder aux protestations de Diderot, affirmant ne pas faire de contes, ni de romans ?

À la conclusion de notre aperçu terminologique, nous sommes convaincues qu'on ne peut pas trancher sur ce sujet sans tenir compte du fait que le plan des définitions a une importance somme toute relative et plutôt changeante. En effet, il n'est pas aisé de sortir d'une ambiguïté que le philosophe s'est plu à alimenter. On a pu constater que certains procédés narratifs du conte sont récupérés. Toutefois l'indécidabilité demeure lorsqu'il est question de simples emplois lexicaux. Peut-être vaut-il mieux l'assumer à notre tour. Car, voilà comment Diderot s'adresse à son ami Grimm pour lui communiquer qu'il vient de terminer la rédaction de *Ceci n'est pas un conte* et de *Madame de La Carlière* :

[...] je serai chez vous ce soir entre cinq et six, plus proche de six. Tachez de vous y trouver. Vous me donnerez mon argent, si cela vous convient. Je vous répète, mon ami, que je n'en suis pas pressé. Je vous porterai les deux contes, et cætera¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Ce conte parut dans la *Correspondance littéraire* sans titre. L'affirmation « ceci n'est pas un conte » par laquelle on le désigne couramment aujourd'hui est tirée du corps du récit : elle se trouve à la fin du prologue métanarratif du narrateur.

¹⁴⁹ DIDEROT, *Correspondance inédite*, t. I, cit., p. 150.

Il ne s'agit pas d'un hasard, ou bien l'on devrait songer que toutes les fois qu'il écrit à Grimm, Diderot n'accumule que lapsus sur lapsus :

Nous avons employé quelques moments doux de nos soirées à faire des contes à Naigeon, mais des contes quelquefois si vrais qu'on y pouvait donner sans être un imbécile. Parmi ces contes, vous en verrez un, où sous les noms d'Olivier et de Félix, je fais une critique des *Deux Amis* de Saint-Lambert¹⁵⁰ ;

Je dînais hier chez Mgr de Vilna. [Il] me retint jusqu'à neuf heures du soir ; je ne vis même pas mes enfants de toute la journée. Je rentrai. Je me mis en robe de chambre et je regrattai un peu le troisième conte qui était fait. Ainsi, le papier sur Bougainville est venu à temps. Si je savais où vous prendre dans le courant de la journée, vous auriez la lecture de ce troisième morceau qui vous ferait plaisir, parce qu'il m'en a fait. Il est à lui seul plus étendu que les deux autres¹⁵¹ ;

J'étais en beau train de faire la suite de ces contes, je touchais à la fin du préambule, lorsque votre commissionnaire est venu¹⁵².

¹⁵⁰ D. DELAFARGE, « Une lettre inédite de Diderot à Grimm », *Revue d'histoire littéraire de la France*, XIII, 1906, p. 304.

¹⁵¹ DIDEROT, *Correspondance inédite*, t. I, cit., p. 151-152.

¹⁵² DIDEROT, *Correspondance*, cit., t. XII, (janvier 1772- juin 1773), 1965, lettre du 9 décembre 1772, p. 178. Nous croyons utile de signaler, entre autres, que dans ses lettres à Sophie Volland Diderot insère souvent des contes, qu'il ne se soucie pas d'ailleurs de désigner par une appellation univoque. Cf. J. PROUST, *De l'« exemple » au « conte » : la correspondance de Diderot*, dans *L'objet et le texte : pour une poétique de la prose française du XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1980, p. 206-217.

Nous en proposons ci-après un extrait : « Je voudrais seulement jeter ici les bases d'une étude renouvelée de la *Correspondance* en tant que pratique scripturaire spécifique, et formuler aussi précisément que possible les problèmes que s'y pose le sujet écrivant, lorsqu'il s'y fait conteur. [...] Diderot ne se soucie naturellement pas de savoir à quel genre constitué appartiennent les contes qu'il fait dans ses lettres. Lorsqu'il les nomme, il veut marquer la différence qui sépare ce qui suit de ce qui précède : le discours change, ou a changé d'objet, et ce nouvel objet est d'une manière ou d'une autre un récit emprunté ou rapporté [...]. Diderot donne à ces récits intercalaires des noms variés, et on pourrait s'amuser à en faire l'inventaire, en calculer même la fréquence relative. Il dit *conte*, *fable*, *mot*, *trait*, *histoire* (ou *historiette*), *texte*, *exemple*, *aventure*, *récit*, *scène*, *apologue*, *idylle*, *question* (ou *cas*), *anecdote* [...] ». C'est nous qui soulignons.

On l'aura compris à la lecture de ces quelques extraits : « lapsus » appelle « lapsus ». C'est ce qui explique que le mot conte, encore qu'il ne soit que rarement utilisé par le philosophe dans ses ouvrages, est précisément le terme choisi par le narrateur des *Deux Amis de Bourbonne* pour désigner son propre... conte :

Et puis un peu de morale, après un peu de poétique ; cela va si bien ! Félix était un gueux qui n'avait rien ; Olivier était un autre gueux qui n'avait rien : dites-en autant du charbonnier, de la charbonnière et des autres personnages de **ce conte**, et concluez qu'en général il ne peut guère y avoir d'amitiés entières et solides qu'entre des hommes qui n'ont rien [...].

(Deux, p. 450.)

On peut donc en conclure que Diderot refuse les mots « conte » et « roman » lorsque ces termes coïncident pour lui avec l'idée de récits ou d'histoires fictives frustes et usés, derniers rejetons d'une tradition narrative rebattue dont l'homme des Lumières doit nécessairement s'émanciper.

En revanche, le mot « conte » est paisiblement utilisé lorsque, à travers son emploi, le philosophe n'a l'intention d'indiquer qu'un récit court, indépendamment de son degré de fiction.

D'ailleurs, la preuve la plus évidente de l'impossibilité de trancher de manière objective, conséquente et immuable sur les textes narratifs de Diderot est constituée par la tradition éditoriale de son œuvre, où les mêmes écrits se trouvent parfois réunis ensemble, mais parfois irrémédiablement disjointes et où les définitions se multiplient sans apporter aucune suggestion éclairante.

C'est pourquoi, au terme de notre analyse nous nous sentons autorisées à recouvrir le terme « conte » pour désigner sept courts ouvrages du nôtre, dont le caractère narratif est loin d'être le trait essentiel, comme nous allons voir dans la deuxième partie de notre étude.

1.3. UN CORPUS HOMOGENÈNE ET DIFFÉRENT À LA FOIS

On a observé que Diderot semble donc être en contradiction avec lui-même. C'est pour cette raison qu'on estime qu'il existe assez de raisons plausibles d'utiliser le mot « conte » pour désigner ses récits courts¹⁵³. Aussi, nous semble-t-il recevable d'adopter le critère de la brièveté¹⁵⁴, afin de trier ses écrits narratifs, qui s'apparentent en partie au roman et en partie au conte.

Toutefois, il faut envisager ce partage comme un simple choix méthodologique, opéré dans l'espoir de pénétrer davantage la valeur des contes diderotiens. Toujours est-il que cette hypothèse pourrait se révéler erronée dans la suite de notre étude. Donc, il importe de mettre en évidence que, le fait de répartir les textes selon leur étendue n'abrite nullement l'intention de les classer de manière systématique et définitive. Bien au contraire, notre projet serait de dégager ces récits courts de l'ombre projetée sur eux, du fait qu'ils ont toujours été tenus pour des compositions disparates et hétérogènes. Il se peut, qu'en leur reconnaissant une identité pour ainsi dire essentielle, l'on arrive à en distinguer des caractères passés inaperçus jusqu'à présent. Les frontières entre le roman, le conte et les autres typologies de récits courts doivent demeurer floues, parce que c'est ainsi que ces textes ont été conçus. Néanmoins, force est de constater que

¹⁵³ Nous trouvons qu'il vaut mieux adopter le terme de « récit court » plutôt que celui de « récit bref », la *brevitas* étant en rhétorique un concept bien marqué, qui va au-delà de la seule étendue textuelle, « à commencer par la densité » qui « l'emporte sur celui de la brièveté formelle », comme l'écrit Franck Salaün dans son article *Diderot et la brièveté. Quelques remarques à propos des textes brefs de la dernière période ou non*, dans *L'édition du dernier Diderot. Pour un Diderot électronique*, G. Goggi et D. Kahn (éd.), Paris, Hermann, 2007, p. 25. Cf. aussi Jean Lafond – cité à son tour par Salaün – qui écrivait : « Pour la rhétorique, la brièveté ne s'est jamais définie par la seule dimension de l'énoncé. [Mais] elle se signale surtout par la densité d'une forme qui dit beaucoup en peu de mots » (J. Lafond, « Des formes brèves de la littérature morale aux XVI^e et XVII^e siècles », *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu XVI^e – XVII^e siècles*, J. Lafond (éd.), Paris, Vrin, 1984, p. 101-102).

¹⁵⁴ Que le conte se caractérise, entre autres, de pas sa brièveté, c'est ce qu'affirme, d'ailleurs, le narrateur de *Ceci n'est pas un conte* : cf. p. 499 : « Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure [...] » ; p. 500 : « Je tâcherais d'être court ».

l'indistinction générique caractérisant les écrits narratifs de Diderot a engendré comme conséquence le fait que ses textes les plus longs et les plus complexes ont pris le devant de la scène. En fait, il ne nous déplairait pas d'envisager une inversion de tendance. Car, au bout du compte, comme le dit Jacques Voisine :

peut-on appeler roman une œuvre comme *Tristram Shandy*, qui eut tant d'influence sur les romanciers ? C'est plutôt de la structure du conte que relèvent son découpsu, sa technique capricieuse, son goût de la mystification¹⁵⁵.

Au fond, Diderot ne devrait qu'en être intimement persuadé, du moment que d'après l'*Encyclopédie*, le « *conte* est une histoire fausse & courte qui n'a rien d'impossible, ou une *fable* sans but moral ; & [le] *roman* un long *conte*¹⁵⁶ ».

1.3.1. LE CORPUS

Examinons, à présent, quels sont les récits courts de Diderot que l'on a choisi de classer sous le nom de « contes », selon les critères cités.

Le corpus se compose des textes suivants :

- 1) *L'Oiseau blanc, conte bleu* ;
- 2) *Mystification ou Histoire des portraits* ;
- 3) *Les Deux Amis de Bourbonne* ;
- 4) *Entretien d'un père avec ses enfants* ;
- 5) *Ceci n'est pas un conte* ;
- 6) *Madame de La Carlière* ;
- 7) *Supplément au Voyage de Bougainville*.

¹⁵⁵ J. VOISINE, « Le récit court des Lumières au Romantisme. II – La famille du conte », cit., p. 170.

¹⁵⁶ Cf. article « CONTE, FABLE, ROMAN » de l'*Encyclopédie*, rédigé par d'Alembert.

Par souci de clarté, nous présentons tout de suite, mais succinctement, les trames narratives de ces sept contes¹⁵⁷. Nous aurons l'occasion d'en approfondir l'analyse dans la deuxième partie de notre étude.

L'Oiseau blanc, conte bleu

Ce conte, entièrement fictif, a été écrit à la même époque que le roman *Les Bijoux indiscrets* et on y retrouve les mêmes personnages, à savoir le sultan Mangogul et sa favorite Mirzoza. La sultane a du mal à s'endormir. D'où le recours à deux émirs et à deux femmes qui lui racontent des histoires le soir pour lui provoquer le sommeil. Les conteurs improvisent tour à tour, chacun poursuivant le récit commencé par le précédent. C'est l'histoire du prince Génistan, héritier de l'empire du Japon, qui a été transformé en un pigeon blanc par le génie Rousch, suite à un différend amoureux pour la même femme. Sous ses fausses apparences animales, Génistan fait nombre d'expériences amoureuses avant de gagner le pays de la fée Vérité, qui lui redonne sa forme naturelle et l'accompagne chez son père. Le prince, à la suite de son éducation sentimentale sous forme de pigeon, finit par épouser deux femmes et il accueille à la cour ses nombreux fils, fruit de ses péripéties amoureuses.

¹⁵⁷ Voici la liste abrégée des abréviations que nous avons choisies pour désigner les sept contes dans notre texte lorsque nous en citons des extraits :

Oiseau	→	<i>L'Oiseau blanc, conte bleu.</i>
Mystification	→	<i>Mystification ou Histoire des portraits.</i>
Deux	→	<i>Les Deux Amis de Bourbonne.</i>
Entretien	→	<i>L'Entretien d'un père avec ses enfants ou du danger de se mettre au-dessus des lois.</i>
Ceci	→	<i>Ceci n'est pas un conte.</i>
Mme	→	<i>Madame de La Carlière.</i>
Suppl.	→	<i>Supplément au Voyage de Bougainville ou Dialogue entre A et B sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas.</i>

Nous rappelons que la liste complète des abréviations employées dans cette étude (et des indications bibliographiques qu'elles résument) est donnée à page 266.

Mystification ou Histoire des portraits

Diderot part ici d'une anecdote d'inspiration réelle, qu'il vient de relater aussi dans sa correspondance à Sophie Volland. Le prince de Galitzine, nouveau marié, est désireux de récupérer un portrait de lui qu'il a laissé autrefois à son ancienne maîtresse, Mlle Dornet, mais il ne veut pas que cette dernière en prenne ombrage. Son ami Diderot monte alors une mystification pour récupérer la toile avec la complicité d'un certain Desbrosses et de Madame Therbouche, chez qui habite Mlle Dornet après sa rupture d'avec le prince. Desbrosses, déguisé en médecin turc, doit persuader Mlle Dornet que la conservation de certains objets peut être nuisible à la sante : si elle veut guérir de sa dépression, elle doit donc se défaire des portraits. Mais la mystification n'a pas de suite car Desbrosses se tire un coup de pistolet.

Les Deux Amis de Bourbonne

Il s'agit d'une histoire complètement fictive, même si dans un premier temps elle fut l'objet d'une mystification au détriment de Naigeon, à qui le philosophe et ses amis la firent passer pour une anecdote réelle. En effet, ce conte se présente comme l'extrait d'une correspondance entre plusieurs personnages au sujet de l'histoire de Félix et Olivier, deux jeunes très pauvres et unis depuis toujours par une amitié grande et inébranlable. Ils aiment la même femme, mais à la fin c'est Olivier qui épouse et Félix devient contrebandier par chagrin. Capturé, il est condamné à mort. Son ami court à l'endroit où l'exécution doit avoir lieu et suscite une véritable émeute au cours de laquelle il trouve la mort, mais Félix peut s'enfuir. S'étant réfugié dans les bois, il provoque involontairement la mort d'un charbonnier ancien compagnon d'Olivier. Tombé dans un abattement immense, il est soigné par la femme du charbonnier et par celle d'Olivier, qui ne se quitteront plus. Tandis que lui, rongé par un sentiment de culpabilité, continue à mener une vie aventureuse, même s'il n'oublie jamais d'envoyer des secours aux veuves des deux hommes qui se sont sacrifiés pour lui.

Entretien d'un père avec ses enfants

Diderot met en scène son père, sa sœur, son frère prêtre et lui-même. Sans doute le philosophe part-il de souvenirs réels mais le cadre qu'il arrange est totalement idéal, sinon idyllique. Par un soir d'hiver, au coin du feu, le père confie à ses enfants un épisode de sa vie qui mit sa conscience dans un cruel embarras. C'est l'histoire du testament du curé de Thivet. Le père avait été appelé par les parents, fort pauvres, du défunt, afin d'être l'arbitre de la succession qui, selon toute vraisemblance devait leur échoir. Pendant la nuit, en dépouillant les papiers du curé, le père avait trouvé un testament autographe en faveur d'un riche commerçant parisien. Tout laissait supposer que le défunt, au cours de sa longue vie, avait oublié ce testament et, entre-temps, avait changé d'idée. Le père avoue avoir été tenté de brûler le testament. Finalement, il choisit de le respecter. Mais le fait d'avoir suivi la loi n'arrive pas à apaiser sa conscience, car il sait qu'il a rendu encore plus malheureux les parents indigents du curé. Sur cette anecdote se greffe naturellement une discussion, à laquelle vont s'ajouter les interventions d'autres personnages rendant visite à la famille Diderot. La question au centre du débat est le problème des rapports entre le code civil et le code naturel, c'est-à-dire entre la loi et le sens inné de la justice chez tous les hommes. Selon le philosophe, le sage peut se passer des lois, puisque ses valeurs morales sont plus assurées que les valeurs artificielles créées par le législateur. Cependant, son père ne partage point cette opinion, car il la juge inadaptée à un bon fonctionnement social.

Ceci n'est pas un conte

Ce conte, entièrement fictif quoique les noms des personnages a fait croire longtemps qu'il s'agissait d'anecdotes réelles, est constitué par deux histoires d'amour malheureux, qui sont présentées en chiasme. La première est celle de Tanié, un jeune d'humble naissance, qui, follement épris de Mme Reymer, une femme aride de cœur et avide de richesses et d'amours légers, part pendant de longues années aux colonies pour augmenter ses ressources. À son retour, rien n'a changé. Ainsi, pour satisfaire la cupidité de sa maîtresse, Tanié accepte un poste au Canada et meurt peu de temps après. La deuxième histoire est celle de Mlle de La Chaux, jeune femme qui va jusqu'à

compromettre sa propre santé, en plus de sa réputation, pour aider son aimé, un certain Gardeil, dans ses études de médecine. Il arrive pourtant que cet homme un beau jour se lasse d'elle et qu'il ne maîtrise pas son dégoût pour les marques de désespoir qu'elle affiche. Sans doute est-il un ingrat, pourtant il n'est pas coupable puisqu'il ne peut pas imposer à son cœur des sentiments qu'il n'éprouve pas. Mlle de La Chaux se consume de chagrins jusqu'à la fin de ses jours. Aimée par le docteur Le Camus, elle n'est pas capable de partager son amour, malgré l'estime et la reconnaissance qu'elle ressent envers lui. Elle non plus donc, comme son ancien amoureux, n'est pas en mesure de contraindre ses sentiments.

Madame de La Carlière

Comme c'était le cas pour le précédent, même ce conte n'est qu'apparemment fondé sur une histoire réelle. Mme de La Carlière est une jeune veuve qui accepte d'épouser l'homme dont elle s'est éprise, le chevalier Desroches, à condition qu'il s'engage, devant leurs parents et leurs amis, à lui rester fidèle. Desroches, bien qu'il ait mené auparavant une vie de libertinage, est tellement amoureux d'elle qu'il le promet. Après des années de bonheur, pour aider un ami dans ses affaires, il renoue une relation avec une femme qu'il avait fréquentée. Sa femme découvre son infidélité et ne lui dit rien, mais le répudie publiquement lors d'un dîner en présence de leurs amis et parents. Ce chagrin l'empêche de nourrir au sein son bébé, qui meurt, et elle-même s'éteint peu après. Desroches, pour sa part, est abandonné de tout le monde et risque même d'être lynché à l'occasion des funérailles de sa femme. Cela n'empêche que le narrateur et son interlocuteur songent à une fin différente, qui aurait été possible si les parents et les amis du couple n'avaient pas consenti à s'associer à une promesse aussi bizarre que celle que Mme de La Carlière avait exigée de son mari, et s'ils ne s'étaient pas ingérés dans les affaires d'autrui.

Supplément au Voyage de Bougainville

Le *Supplément*, conte entièrement fictif quoique fondé sur les réflexions de Diderot engendrées par la lecture du vrai livre de Bougainville, se construit comme un dialogue entre deux locuteurs, A et B, au sujet du *Voyage* de Bougainville, dont B affirme avoir lu une prétendue suite, qui s'intitulerait le *Supplément*. B raconte alors à son interlocuteur quelques événements qui y sont relatés : entre autre il rapporte le discours d'un vieillard de Tahiti et le dialogue entre le Tahitien Orou et l'aumônier de « L'Étoile », que ce dernier héberge dans sa cabane. Tous ces morceaux de dialogues, y compris les réflexions qu'échangent A et B, portent sur la moralité de la conduite sexuelle à Tahiti, confrontée aux mœurs occidentales. À première vue, la conduite tahitienne paraît suivre l'impératif d'une jouissance sexuelle déliée de toute inhibition et commandée par le seul désir. Mais il n'en est pas ainsi, selon A et B. Tahiti n'est pas l'état de nature, mais une société, avec ses règles, à part entière, même si elle est différente de la société occidentale.

1.3.2. LA TRADITION ÉDITORIALE

Nous signalons que les éditions principales les plus récentes des écrits narratifs de Diderot ont suivi des critères différents pour la répartition de ses ouvrages. Le groupement que nous proposons ne reflète aucun de ces choix éditoriaux. C'est pourquoi nous croyons utile de donner un aperçu de la distribution des œuvres suivant les diverses éditions :

1) chez Gallimard est paru en 2004, dans la « Bibliothèque de la Pléiade », le volume *Contes et romans*, sous la direction de Michel Delon. Cette édition regroupe six des sept contes que nous avons insérés dans notre corpus, à l'exception de *L'Oiseau blanc*. Mais avec ces récits, on trouve aussi *Les Bijoux indiscrets*, *La Religieuse*, *Le Neveu de Rameau*, *Jacques le fataliste* et *l'Éloge de Richardson*. De plus, c'est en vain qu'on cherchera dans l'apparat critique une explication claire du titre *Contes et romans*. On

n'indique nulle part dans le volume quels ouvrages les lecteurs devraient tenir pour des contes et lesquels pour des romans ;

2) chez Laffont est paru en 1994 le deuxième tome des *Œuvres* de Diderot, sous la direction de Laurent Versini. Or, le titre qui a été choisi pour désigner ce volume est celui de *Contes*. Nous allons voir de quelle manière Versini explique ce choix terminologique dans son introduction : « Pouvait-on retenir pour ce volume le titre d' " Œuvres romanesques " ? Sûrement non, Diderot nous répète assez souvent que *Jacques* n'est pas un roman, ou que " ceci n'est pas un conte ". Peut-être le dit-il même trop souvent, et cela doit nous mettre la puce à l'oreille. Alors, œuvres d'imagination ? Encore moins, on verra que le philosophe invente peu. [...] On pouvait songer à une section entière de " Dialogues " [...]. On s'en tient finalement à un groupement assez traditionnel, sous un titre fidèle à la terminologie de l'auteur » (p. 4). C'est ce qui explique que dans ce volume on trouve les mêmes ouvrages présents dans l'édition de « La Pléiade », auxquels vont s'ajouter néanmoins *L'Oiseau blanc*, *La Vision de M. de Bignicourt* et *la Satyre Première* ;

3) le Comité de publication des *Œuvres complètes de Diderot* en cours de publication depuis 1975 chez Hermann (édition DPV) a choisi de répartir l'œuvre de notre auteur suivant différents critères : d'une part l'ordre chronologique de rédaction, de l'autre le plan du contenu. Il en résulte des groupements thématiques – *idées, fiction, critique, beaux-arts, encyclopédie* – s'alternant sur le plan chronologique. Or les sept contes que nous proposons de rassembler dans un même corpus sont repartis ici dans deux volumes inclus dans le groupement « fiction ». *L'Oiseau blanc*, comme il arrive souvent, est publié séparément des autres contes : on le trouve dans le tome III (*Fiction I*) qui, pour le reste, est complètement dédié aux *Bijoux Indiscrets*. Le critère adopté dans ce cas est donc à la fois chronologique et de parenté thématique, ces deux ouvrages répondant à la vogue du conte oriental. En revanche, les six autres contes sont publiés ensemble dans le tome XII (*Fiction IV*) avec aussi, *la Satyre Première* et le compte rendu du *Voyage autour du monde* de Bougainville ;

4) au cours des années 50 et 60 est parue chez Garnier l'une des éditions les plus répandues des *Œuvres complètes* de Diderot. Mais dans cette édition les sept contes que nous présentons à l'intérieur d'un même groupement ont été publiés en partie dans les *Œuvres romanesques* (édition Henri Bénac, 1962, revue par Lucette Pérol, 1981), et en partie dans les *Œuvres philosophiques* (édition P. Vernière, 1956). En particulier, *Les Deux Amis de Bourbonne*, *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de La Carlière* figurent dans les *Œuvres romanesques* (de même que *Les Bijoux indiscrets*, *La Religieuse*, *Le Neveu de Rameau* et *Jacques le fataliste*). Tandis que *L'Entretien d'un père avec ses enfants* et le *Supplément* sont insérés dans les *Œuvres philosophiques* ;

5) on ne peut pas faire abstraction, enfin, du groupement proposé par Jacques Proust dans son édition des *Quatre contes*, qui a paru en 1964 chez Droz. Même s'il ne s'agit pas d'une édition récente, nous l'estimons digne d'attention parce qu'elle a fait école et qu'elle réunit des contes publiés souvent séparément : *Mystification*, *Les Deux Amis de Bourbonne*, *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de La Carlière*. Proust estime, en effet, qu'il existe une affinité entre eux : « [...] il y a [...] entre ces quatre contes une parenté, et même une unité profonde. [...] Il s'agit [...] d'une analogie de facture. Une même recherche de concentration dans le temps, et d'économie dans l'effet » (« Préface », p. IX). Et pourtant, ce qu'il est intéressant de remarquer n'est pas tellement le fait qu'ils soient publiés ensemble, mais plutôt qu'ils soient séparés d'autres contes qui leur répondent sous plusieurs aspects. Par exemple, ce n'est guère fréquent que *Les Deux Amis de Bourbonne* soient publiés indépendamment de *L'Entretien d'un père avec ses enfants*. Cela n'est pas moins vrai pour *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de La Carlière*, auxquels la plupart des éditeurs font suivre le *Supplément au Voyage de Bougainville*, du fait qu'ils ont été conçus tels une trilogie. Néanmoins, dans sa préface, Proust explique son choix par le recours à un critère que l'on pourrait définir « d'économie éditoriale ». En fait, il préfère s'appliquer à des ouvrages n'ayant pas encore été l'objet de plusieurs rééditions ou d'éditions critiques soignées, comme c'était le cas de *L'Entretien* et du *Supplément* « alors que [d'autres textes] attendaient depuis longtemps une édition critique que rendaient indispensable la découverte du fonds Vandeul, et la possibilité d'accéder aux diverses collections de manuscrits de Stockholm,

de Leningrad, de Gotha, de Coppet, de Naples, où l'on trouve une copie » (« Préface », p. VIII).

En résumé, il s'agit donc manifestement de textes ayant rencontré un succès très variable, jadis comme de nos jours. Cela se doit, en partie, à l'histoire de leurs éditions et de leur réception. Il suffit de songer que, des siècles durant, on ignorait jusqu'à l'existence du conte *Mystification* : il fallut attendre la découverte du fonds Vandeul pour en retrouver une copie manuscrite. Il est donc l'un des rares contes ne faisant pas partie de l'ensemble des ouvrages que Diderot fit recopier pour la collection de Catherine II. Ainsi, sa première publication, aux Éditeurs français réunis, date de 1954. C'est pourquoi *Mystification* n'est guère connue du grand public. En fait, ce récit n'a même pas été publié dans la *Correspondance littéraire* de Grimm, comme c'est le cas pour les six autres. Son histoire exceptionnelle n'est donc pas entièrement le fait du hasard, mais elle est due aussi à une intention éditoriale autre de la part de Diderot.

D'autres différences relevant de la genèse et de l'essence du texte, ont également déterminé la fortune de ces ouvrages. Par exemple, *L'Oiseau blanc, conte bleu*, ce conte libertin à la manière orientale, a été longtemps négligé par la critique. La cause en est que – nous l'avons déjà vu dans l'introduction –, lors de son emprisonnement au château de Vincennes, en 1749, Diderot ne cessa jamais de nier la paternité de ce récit. Alors qu'après quelques jours de son arrestation il avouait avoir bien écrit les autres ouvrages qu'on lui contestait, à savoir, *La Promenade du sceptique*, les *Pensées philosophiques*, la *Lettre sur les aveugles* et *Les Bijoux indiscrets*. De plus, il imputa la responsabilité de *L'Oiseau* à Mme de Puisieux, avec qui il eut une relation pendant quelques années. Or, il semble que cette femme a joué un rôle important dans la rédaction des *Bijoux*, en ce sens qu'elle aurait incité Diderot à les écrire. Mais pour ce qui est de *L'Oiseau*, elle serait impliquée moins dans l'élaboration de l'intrigue, que dans la rédaction du texte¹⁵⁸. C'est

¹⁵⁸ Cf. J.-L. LEUTRAT, « Introduction » à *L'Oiseau blanc, conte bleu*, cit., p. 293-294 : « On sait que l'arrestation de Diderot le 24 juillet 1749 était motivée par le caractère subversif de la totalité de ses écrits, et plus particulièrement par la publication de la *Lettre sur les aveugles*. La police connaissait avec précision les titres de ses autres ouvrages : les *Pensées philosophiques*, *Les Bijoux indiscrets*, *La Promenade du sceptique* et *L'Oiseau blanc*. Au lieutenant-général Berryer qui l'interrogea le 31 juillet, Diderot ne dit

ce qui explique que, faute de ne pouvoir préciser le degré de son intervention, et en raison aussi d'un style manifestement inférieur à celui des derniers écrits de Diderot¹⁵⁹, nombre d'éditeurs contemporains aient préféré ne pas publier ce conte oriental avec les autres œuvres de fictions.

En revanche, on aurait tendance à ne pas faire de distinction entre les sept récits que nous mettons au nombre des contes et les autres écrits de fictions, tels *Le Neveu de Rameau*, *La Religieuse*, *Jacques le fataliste et son maître* et *Les Bijoux indiscrets*. En effet, il arrive souvent qu'ils soient publiés dans un même livre, ou bien dans des volumes différents se regroupant sous la classification d'« ouvrages de fiction »¹⁶⁰. De plus, dans de nombreux cas, le titre donné au recueil est celui d'un des quatre textes ci-dessus, mais jamais celui d'un « conte ». On constate donc une sorte d'inégalité de traitement par rapport à une présumée homogénéité essentielle, car il faut que l'on reconnaisse des analogies fondées pour que l'on publie ensemble des ouvrages dont la différence d'ampleur est parfois criante.

être l'auteur que de la seule *Promenade*. Le 13 août, revenant sur cette déclaration, il avoua la paternité des *Pensées*, des *Bijoux*, de la *Lettre*, « intempérances d'esprit » qui lui « sont échappées ». Mais il précise : « Quant à *L'Oiseau blanc, conte bleu*, il n'est point de moi. Il est d'une dame que je pourrais nommer, puisqu'elle ne se cache pas. Si j'ai quelque part à cet ouvrage, c'est peut-être pour en avoir corrigé l'orthographe, contre laquelle les femmes qui ont le plus d'esprit font toujours quelque faute. Il n'est point imprimé, et je ne pense pas qu'il le soit jamais. » [...] Mais, comme l'a écrit M. Jean Pommier [dans son livre *Diderot avant Vincennes*], « il dut faire bien davantage » que d'en corriger l'orthographe ».

¹⁵⁹ Nous partageons par contre l'opinion de Laurent Versini, affirmant dans son introduction à *L'Oiseau* que « [*Les Bijoux indiscrets* et *L'Oiseau blanc*, ces] deux contes galants semblent, par rapport à la production narrative plus récente de Diderot, trop assujettis aux modes de 1740 et lorgner plutôt vers le passé ; à y regarder de près, il y a au contraire une continuité dans les jeux narratifs, dans la réflexion sur l'art de conter, qui définit progressivement une nouvelle esthétique, du jeune Marivaux au Diderot âgé en passant par *Les Bijoux indiscrets* et *L'Oiseau blanc* » ; (L. VERSINI, « Introduction » à *L'Oiseau blanc, conte bleu*, dans DIDEROT, *Œuvres*, t. II : *Contes*, cit., p. 220).

¹⁶⁰ Comme c'est le cas notamment des éditions DPV, Laffont et de « La Pléiade » que nous avons examiné dans la note précédente.

1.3.3. RAISONS D'HOMOGENÉITÉ DES CONTES ET DES ROMANS

Par conséquent, nous nous voyons obligées de mieux chercher à pénétrer sur quelles données se fonde la perception d'une cohérence substantielle des sept contes par rapport aux quatre autres écrits de fiction, que nous proposons d'appeler « romans ». Mot que, pour l'instant, il ne faudra que tenir pour le simple équivalent de « longs contes ». D'ailleurs, il nous semble intéressant de reposer les mots « romans » et « contes », cette antinomie terminologique nous signalant qu'il est des récits qui sont perçus comme étant en marge des autres. C'est un fait qu'il s'agit aussi des plus courts¹⁶¹.

¹⁶¹ Pour avoir une idée de la longueur des contes par rapport aux romans, nous donnons ci-après le nombre des pages de ces ouvrages dans l'édition *Contes et romans* de « La Pléiade » (2004).

Les contes :

<i>Mystification ou Histoire des portraits</i>	→	p. 18	(de page 419 à page 436) ;
<i>Les Deux Amis de Bourbonne</i>	→	p. 12	(de page 439 à page 450) ;
<i>L'Entretien d'un père avec ses enfants</i>	→	p. 22	(de page 469 à page 490) ;
<i>Ceci n'est pas un conte</i>	→	p. 18	(de page 499 à page 516) ;
<i>Madame de La Carlière</i>	→	p. 20	(de page 519 à page 538) ;
<i>Supplément au Voyage de Bougainville</i>	→	p. 41	(de page 541 à page 581).

Les romans :

<i>Les Bijoux indiscrets</i>	→	p. 218	(de page 3 à page 220) ;
<i>La Religieuse</i>	→	p. 142	(de page 241 à page 382) ;
<i>Le Neveu de Rameau</i>	→	p. 77	(de page 585 à page 661) ;
<i>Jacques le fataliste et son maître</i>	→	p. 217	(de page 669 à page 885).

N.B. : *L'Oiseau blanc, conte bleu* n'est pas présent dans cette édition de La Pléiade, mais on peut se faire une idée de sa longueur en prenant l'édition Laffont des *Contes* par Laurent Versini (1994), qui est, elle aussi, un format poche, même si un peu plus grand que celui de « La Pléiade ». Ici le texte de *L'Oiseau* s'étend pour 41 pages, plus précisément de page 227 à page 267.

1) Le premier aspect que ces récits plus ou moins étendus ont en commun est le lieu de leur publication. Il saute aux yeux que tous ces textes, exception faite pour *Mystification* et pour *Le Neveu de Rameau*, ont été publiés en livraisons dans la *Correspondance Littéraire* de Grimm. Il est vrai que pour certains de ces ouvrages, il s'agit de leur première publication, tandis que pour d'autres, d'une réédition comportant parfois aussi l'ajout ou la modification de quelques parties. Mais, dans l'ensemble, cela est suffisant pour affirmer que, lorsque Diderot prenait la plume, il avait à l'esprit le public restreint, quoique éclairé, de la douzaine d'abonnés à la revue manuscrite de son ami Grimm. Le fait que certains de ces récits furent l'objet d'autres publications dépendrait tantôt de la spécificité de leur sujet, pouvant intéresser un public plus large, tantôt de l'habitude de l'auteur de donner à Grimm des textes qu'il avait déjà travaillés à plusieurs reprises, ou dont il voulait donner une nouvelle version. Comme si le fait de passer par la publication dans les pages de la *Correspondance littéraire* constituait pour Diderot l'occasion de remanier encore une fois des matériaux auxquels il tenait.

Essayons donc de reconstituer synthétiquement la chronologie de rédaction et de publication des contes.

L'on doit à un rhinocéros la possibilité d'attribuer une date à la rédaction de *L'Oiseau blanc, conte bleu*. Il est, en effet, un moment dans le récit où l'un des personnages s'exclame :

Madame, [...] venez embellir la cour du Japon [...], je ne doute point qu'à votre arrivée il n'y ait un rhinocéros mis à mort, avec un hourvari fort récréatif...

(Oiseau, p. 239.)

Or, il paraît que la première fois qu'on put voir un rhinocéros en France, ce fut à la foire de Saint-Germain, pendant l'hiver 1748-1749. Il est donc admissible que Diderot ait écrit ce conte à ce moment-là. Hypothèse raisonnable, d'autant plus qu'en juillet 1749, Diderot fut arrêté et que *L'Oiseau blanc* faisait partie des ouvrages qu'on lui contestait. On a déjà vu qu'il attribuait la paternité de ce conte à Mme Puisieux. Il n'empêche que, une trentaine d'années après, cet ouvrage parut en feuilletons dans la *Correspondance littéraire*, plus précisément d'octobre 1777 à février 1778. De plus, à la même période, Diderot songea à insérer ce conte parmi les copies de son œuvre qu'il était en train de préparer pour Catherine II. Ce qui, beaucoup plus que d'autres arguments, a poussé de

nombreux critiques littéraires à estimer que *L'Oiseau blanc* est, tout compte fait, un conte de Diderot¹⁶².

Dans le cas de *Mystification*, c'est par contre d'après la correspondance avec Sophie Volland que l'on peut déduire le moment où Diderot prit la plume. S'il faut accorder du crédit à ce qu'il raconte dans ses lettres, il avait déjà écrit un morceau de ce qu'il appelle une « mystification » en septembre 1768. Une vingtaine d'années s'étant écoulée depuis la rédaction du conte oriental qu'il avait renié en prison. Faut-il croire que l'expérience au bastion de Vincennes l'avait marqué au point de ne plus se risquer dans une écriture d'invention ? Ou bien la direction tourmentée de *l'Encyclopédie* avait-elle eu raison de son réservoir d'imagination ? Si l'on n'est pas en mesure d'expliquer pourquoi Diderot abandonna la forme du récit court à cette période, il faut quand même ne pas oublier qu'il continua à écrire des œuvres de fiction. En effet, du moins à partir des années 1760, nous savons qu'il commença à élaborer, sinon à rédiger respectivement *La Religieuse* (1760), *Le Neveu de Rameau* (1760-62) et *Jacques le fataliste* (1765). Il s'ensuit que lorsque, en 1768, il se plut à s'imaginer une tromperie au détriment de Mlle Dornet, à laquelle il prit plaisir de faire suivre sa représentation écrite, Diderot était déjà rompu aux mystifications. N'oublions pas, en effet, qu'il s'était déjà amusé avec ses amis à entretenir une correspondance larmoyante avec le marquis de Croismare. Autant dire qu'il n'avait pas perdu le goût du canular tout comme le plaisir de l'écriture d'invention, plaisir que, par le biais de sa correspondance, nous avons l'occasion d'examiner encore quelques mois durant. Nous savons qu'en octobre 1768 Mme Therbouche (à savoir la dame chez qui habitait Mlle Dornet) déménage et que cela entraîne logiquement un arrêt de la mystification réelle, et par conséquent de sa rédaction. On pourrait donc supposer que Diderot ait terminé ce conte en 1769. Du moins, il doit en avoir écrit l'épilogue après novembre 1769, car c'est à ce moment que

¹⁶² Il faut pourtant signaler que nous n'avons pas de manuscrits autographes de ce conte, mais deux copies exécutées à l'époque de l'arrangement du texte pour Catherine II (à savoir, entre 1780 et 1784). Il s'agit du manuscrit de Leningrad, rédigé par Girbal et de celui du fonds Vandeuil, rédigé par le copiste dénommé C, qui a évidemment copié Girbal. *L'Oiseau blanc* est également présent dans l'édition de Nageon (tome X, p. 417-519).

son ami Desbrosses se tira un coup de pistolet, comme on l'apprend à la fin du conte. Et pourtant, une fois balayées les circonstances de sa rédaction, il reste, comme on l'a déjà constaté, que Diderot n'a pas donné ce conte à Grimm pour le publier dans sa revue. Faute d'espace ? En effet, on sait que Diderot débitait à son ami un grand nombre d'écrits, dont les récits ne représentent qu'une petite partie. Il écrivait des comptes rendus, des articles, des résumés. Mais, en réalité, on ne connaît pas la raison de la « non-publication », condamnant ce conte à l'oubli pendant plus de deux siècles. La correspondance de Diderot ne nous aide pas dans ce sens car elle se limite à suggérer, par les indications données à propos d'un certain paquet, que le manuscrit de *Mystification* avait probablement été envoyé à Sophie Volland. Sans doute lui a-t-elle réservé le même sort que celui de ses propres lettres¹⁶³.

¹⁶³ C'est un fait qu'aucune des lettres que Sophie Volland écrit à Diderot ne subsiste. Le seul texte que l'on ait de sa main est son testament. En effet, quand on parle de la correspondance entre Diderot et Sophie Volland on fait référence à un corpus incomplète, constitué par 187 lettres de Diderot adressées son amante (alors que nous savons qu'il en écrivit 553). Mais il n'y a pas de trace d'une seule lettre de Sophie. C'est pourquoi certains critiques supposent qu'elle ait elle-même détruit ses lettres. Il n'en reste pas moins plausible que ce fût la fille de Diderot, Mme Vandeuil, à faire disparaître les « preuves » écrites de cette liaison importante. Il ne faut pas oublier, en effet, que les lettres de Diderot à son amante manquent à l'appel dans le fonds Vandeuil et qu'elles ne furent surtout pas publiées par Naigeon : cette correspondance, retrouvée en Russie, ne fut publiée qu'en 1830. En tout cas, le manque d'informations sur ce sujet a contribué à élargir l'intérêt des critiques pour cette correspondance : « Les recherches documentaires consacrées à la correspondance ayant surtout porté jusqu'à maintenant sur les principaux correspondants de Diderot, Sophie Volland a bien sûr été celle à qui s'est attaché le plus grand nombre de critiques. Parce que nous ne possédons d'elle aucune lettre, aucun portrait et qu'un seul document écrit (son testament), une aura de mystère entoure la personne de Louise-Henriette Volland — Sophie est le prénom choisi par Diderot — et stimule la curiosité, voire l'imagination, des lecteurs. Georges Clause (1985), Martine Darmon Meyer (1965, 1967), Lydia-Claude Hartmann (1969, 1973), Jacques de Lacretelle (1963), Kathleen Murphy Lambert (1972), Lidia Anoll (1987), Claire Pouget Domp martin (1986), et avant eux Paul Ledieu (1925), ont ainsi tenté, à partir des rares documents historiques la concernant, de faire le portrait de Sophie. Dominique Aury (1975) a même écrit une lettre pour tenter de percer le mystère entourant certaines allusions contenues dans les lettres de Diderot. Jacques Chouillet (1986 a, p. 12) a bien montré toutefois que les matériaux des critiques, qui ne sont souvent que des « renseignements négatifs », ne sauraient tout au plus nous donner qu'un « portrait en creux, une sorte de constat par défaut » de Sophie. Celle-ci est d'abord un « personnage » de la correspondance (ibid., p. 40), une « figure actantielle tirant sa cohérence de l'écriture elle-même » plus que du « personnage référentiel dont il prend le nom » (Seguin, 1978, p. 127). La constitution du destinataire en personnage s'applique également, quoique à des degrés divers, à d'autres correspondants de Diderot : Georges Benrekassa s'est intéressé à

Une autre femme nous sert de point de repère pour situer deux autres contes de Diderot. Il s'agit cette fois de Mme de Maux, troisième liaison adultère, mais avec laquelle notre auteur demeura en très bons termes même après leur rupture. C'est pourquoi en août 1770, lorsqu'il alla aux eaux de Bourbonne et qu'il y rencontra Mme de Maux et sa fille, Mlle de Prunevaux, Diderot s'associa avec enthousiasme au projet qui occupait les deux femmes. Celles-ci s'amusaient à écrire des contes qu'elles envoyaient, à Paris, à Naigeon, ami et disciple de Diderot, en prétendant qu'ils étaient authentiques. Autrement dit, elles soutenaient que ces écrits n'étaient nullement le fruit de leur invention, mais qu'il s'agissait de comptes rendus historiques d'événements réels. Le temps de flairer la mystification et Diderot devint aussitôt partie prenante¹⁶⁴. C'est ainsi qu'il décida d'écrire une sorte de parodie satirique d'un conte du marquis de Saint-Lambert, s'intitulant *Deux Amis, conte iroquois*. Depuis longtemps il avait l'intention de le faire, comme il l'avait déjà confié à son ami Grimm et comme nous le confirme aussi sa correspondance nous donnant les détails de cette mystification de Bourbonne¹⁶⁵. La

Mme Necker (1985) ; Catherine Lafarge (1985) à la « figure triangulaire » (p. 128) dans la correspondance (Diderot-Sophie-Grimm, Diderot-Sophie-Mme Legendre) ; Georges Roth (1956) et Paul Vernière (1967) à l'actrice Marie-Madeleine Jodin; Jean Seznec aux relations entre « Falconet, Voltaire et Diderot » (1956) ; Paul Hoffmann (1987) au « marivaudage » entre Diderot et Mme Legendre. » (M. BENOÎT, « État présent des études sur la correspondance de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, numéro 6, 1989. p. 131-146 ; doi : 10.3406/rde.1989.1009 ; url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rde_0769-0886_1989_num_6_1_1009; consulté le 14 novembre 2009).

¹⁶⁴ Voir la présentation par Grimm des *Deux Amis de Bourbonne* dans la *Correspondance littéraire* (15 décembre 1770), dans CR, p. 463 : « Deux amis, [...] s'en allèrent au mois d'août dernier passer quinze jours aux bains de Bourbonne près de Langres, pour y voir deux amies. [...] Les deux amis, c'était Denis Diderot et moi, trouvèrent les deux amies faisant des contes à leurs correspondants de Paris pour se désennuyer. Parmi ces correspondants il y en avait un d'une crédulité rare ; il ajoutait foi à tous les fagots que ces dames lui contaient, et la simplicité de ses réponses amusait autant les deux amies que la folie des contes qu'elles lui faisaient. Le philosophe voulut prendre part à cet amusement, il fit quelques contes que la jeune amie malade [à savoir, Mlle de Prunevaux] inséra dans ses lettres à son ami crédule qui les prit pour des faits avérés, et assura sa jeune amie qu'elle écrivait comme un ange : ce qui était d'autant plus plaisant qu'une de ses prétentions favorites est de reconnaître entre mille une ligne échappée à la plume de notre philosophe ».

¹⁶⁵ Cf. J. PROUST, « Introduction », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. XLII-XLIII : « L'histoire [des *Deux Amis de Bourbonne*], et sa conclusion, devaient évidemment répondre au roman de Saint-Lambert, qui a

reprise ironique des *Deux Amis* de Saint-Lambert, liée à une réflexion sur la condition des hommes du peuple de la région de Langres donna lieu à deux contes : *Les Deux Amis de Bourbonne* et *L'Entretien d'un père avec ses enfants* (dont on a moins d'informations sur le moment de rédaction, mais tout de même suffisantes).

Mais ce qu'il importe de remarquer ici, à l'égard de ces deux contes, c'est qu'ils ont connu le même destin de publication. En effet, pour ce qu'il en est de la *Correspondance littéraire*, le récit des *Deux Amis de Bourbonne* a été publié en premier en décembre 1770, alors que *L'Entretien* parut en mars 1771. Deux ans plus tard, ces deux récits furent publiés par le Suisse Salomon Gessner, avec ses propres contes moraux. Ainsi furent-ils publiés tout d'abord en allemand (1772), et seulement après, en français, dans le recueil ayant pour titre *Contes et nouvelles idylles moraux de S. Gessner* (1773). Il s'ensuit que ces deux textes connurent une tradition apparentée. On s'intéressa donc à leur composante morale, même si, comme le rappelle Jacques Proust, « l'abbé de Vauxcelles » avait raison lorsqu'il « disait plaisamment que les contes de Diderot faisaient, au milieu des *Idylles* de Gessner, l'effet de "satyres parmi les nymphes"¹⁶⁶ ».

Enfin, c'est toujours grâce aux lettres que Diderot envoyait à Grimm, que l'on est en mesure de situer la rédaction des trois contes qui ont le plus de liens entre eux, à savoir *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de La Carlière* et le *Supplément au Voyage de Bougainville*. Plus précisément, on sait que deux de ces contes sont déjà prêts à être publiés au mois de septembre 1772. Il ne faudra d'ailleurs qu'un seul autre mois pour

été, si l'on veut, l'élément fécondant, l'aventure d'Olivier – ou une aventure similaire – pouvant être de longue date connue de Diderot sans qu'il en ait encore fait usage. Le désir de mystifier Naigeon n'a été, naturellement, qu'un prétexte ». Voir aussi la citation à laquelle se réfère la note n. 244, à la page 142. Il est une autre preuve attestant le fait que Diderot concevait *Les Deux Amis* comme une réponse ironique au conte de Saint-Lambert. Et confirmant aussi, par conséquent, que la mystification conçue au détriment de Naigeon ne lui donna que l'occasion de rédiger cette satire. Il s'agit des indications que Mme d'Épinay donna dans une lettre à l'abbé Galliani, auquel il avait envoyé une copie du conte en 1771 : « [Mme d'Épinay] suggère [...] que la critique du conte de Saint-Lambert a été l'objet principal de l'auteur et que le projet en a été concerté chez elle avant le voyage à Bourbonne » (cf. « Introduction » aux « Contes », dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. XII, cit., 1989, p. 418).

¹⁶⁶ J. PROUST, « Préface », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. XXXII. Pour ce qui est de l'abbé de Vauxcelles, voir note n. 39, p. 25.

que le troisième conte soit également terminé. Il est vrai que l'on ne connaît pas exactement l'ordre de leur rédaction. Il reste que leur publication dans la *Correspondance littéraire* est quasiment immédiate : *Ceci n'est pas un conte* est publié au mois d'avril 1773 ; *Madame de La Carlière* un mois après et le *Supplément* d'octobre 1773 à avril 1774. Cette fois-ci l'écriture semble conçue directement en vue de la publication en revue, comme s'il s'agissait d'articles de faits-divers et non de textes de fiction. Il n'empêche que ces contes ont été par la suite publiés séparément, certains éditeurs n'ayant pas tenu compte du fait que Diderot les donna sans délai à Grimm. Avec ces trois récits se termine la suite des contes diderotiens qui ont paru dans la *Correspondance littéraire*, même si d'un point de vue chronologique c'est *L'Oiseau blanc* qui clôt la série en 1777.

Mais on aurait tort de croire que, une fois achevée la publication des contes, les abonnés de la revue dirigée par Grimm et puis par Meister, n'aient plus eu la possibilité de lire des récits de fiction du philosophe. Au contraire, la publication de ses contes, débutée en 1770 avec *Les Deux Amis de Bourbonne*, paraît ouvrir la voie à celle de ses « romans », nouvellement remaniés dans ce but. Effectivement, c'est au début de janvier 1775 qu'un nouveau chapitre des *Bijoux indiscrets*, « la Vision de Mangogul » peut être lu dans la *Correspondance littéraire*. Il s'agit de la première version du chapitre XVI, l'un des trois chapitres additionnels de ce roman¹⁶⁷. L'écriture diderotienne est, en effet, un chantier toujours ouvert. On ne s'étonne pas, par conséquent, que la première parution de *Jacques le fataliste* date de 1778, alors qu'il existe des documents attestant que

¹⁶⁷ Les autres chapitres additionnels des *Bijoux indiscrets* sont le XVIII « Des voyageurs » et le XIX « De la figures des insulaires et de la toilette des femmes ». Diderot les rédigea, avec le XVI, dans les années 1775-1780, comme le démontre le fait qu'ils présentent plusieurs parentés avec le sujet du *Supplément au Voyage de Bougainville*. En effet Bougainville revint en France en 1769 et son *Voyage* parut en 1771. On sait que Diderot dressa un compte rendu de cet ouvrage pour la *Correspondance littéraire*, mais qu'il ne fut jamais publié. Par la suite il demanda à Grimm de le lui renvoyer et l'employa comme ébauche pour son *Supplément* (à ce sujet, voir aussi la note n. 97, p. 59). Or, il est nombre de liens entre ce conte et les chapitres additionnels des *Bijoux* autorisant l'opinion que « le stade où sont les Tahitiens correspond à l'apogée d'un cycle dont les chapitres ajoutés aux *Bijoux* décrivent la clôture sur lui-même et par conséquent la fin », cf. « Introduction » aux « Contes », dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. XII, cit., 1989, p. 380.

Diderot y travaillait depuis au moins une douzaine d'années. Ce qu'il importe de noter, c'est qu'il commença par le publier dans la revue, dirigée à l'époque par Meister, et cela en 15 livraisons (de 1778 jusqu'à 1780). Ensuite, ce fut le tour de *La Religieuse*, elle aussi à nouveau arrangée pour l'occasion et enfin publiée en livraisons de 1780 à 1782.

Diderot aurait-il continué dans cette opération de remaniement et de publication de ses ouvrages, ou ne doit-on qu'à sa mort le fait que des textes tels *Le Neveu de Rameau* et *Mystification* n'ont pas paru dans la *Correspondance littéraire* ?

En tenant compte la nature de l'invention chez Diderot, qui consiste « dans l'agencement d'anecdotes qu'il a entendues ou dont il a été au moins le témoin et dont il tire un conte, ou par une *contamination* et une concaténation plus complexes, un pot-pourri étincelant comme le *Neveu* ou *Jacques* »¹⁶⁸, nous sommes enclin à croire qu'il aurait remanié à tout jamais ses textes. En toute hypothèse, pour ce qui est de notre analyse, il nous semble que cet aperçu des vicissitudes éditoriales des textes de fiction de l'auteur a le mérite non seulement de montrer les points communs entre les contes et les romans, mais aussi de démontrer l'une des thèses constituant à déprécier les uns par rapport aux autres. C'est qu'en fait certains critiques littéraires – parmi lesquels Jacques Proust – ont jugé la production des contes moins importante sur la seule base de leur moment de rédaction. On constate, en effet, que cinq contes sur sept ont été écrits à partir des années 1770. Toutefois, en élargissant l'analyse à sept contes, on peut constater que deux d'entre eux ont été écrits très tôt, bien que dans une forme beaucoup moins raffinée. De plus, il n'en demeure pas moins vrai que, pendant que ses contes paraissaient dans la *Correspondance littéraire*, Diderot remaniait ses romans les plus connus, tels *Jacques le fataliste* et *La Religieuse*, pour les publier à leur tour. Ainsi, à la lumière de ces considérations, il devient compliqué d'envisager les contes que Diderot écrit pendant ses quinze dernières d'années de vie comme une simple compensation du

¹⁶⁸ L. VERSINI, « Introduction », dans DIDEROT, *Œuvres*, t. II : *Contes*, cit., p. 12.

vide laissé par l'achèvement de l'entreprise encyclopédique¹⁶⁹. Le jugement dépréciatif, que l'on porta sur ces écrits, est donc faux :

Diderot est-il venu au conte – à cinquante-six ans – lorsqu'il ne s'est plus senti la force de faire des romans ? Il faudrait, pour le croire, admettre que le conte, plus court, est plus facile que le roman, ce qui est loin d'être démontré. Il faudrait surtout que Diderot, après la série de ses contes, n'eut pas écrit *Jacques le Fataliste*¹⁷⁰.

2) Le deuxième aspect marquant une homogénéité substantielle entre contes et romans se situe dans la volonté de l'auteur de « faire vrai ». En effet, si l'on excepte les deux ouvrages s'inspirant de la tradition du conte oriental, à savoir *L'Oiseau blanc* et *Les Bijoux indiscrets*, on constate chez Diderot une intention de véridicité narrative qui se traduit par le refus du merveilleux et par le recours à différentes techniques visant au mimétisme du récit. Ce choix poétique dépendrait de la découverte des romanciers anglais : si *l'Éloge de Richardson* date de 1762, on sait en fait que Diderot était un admirateur enthousiaste de ses romans depuis au moins quatre ans. En effet, il

les mentionne avec admiration en 1758 lorsqu'il écrit sur le théâtre, dans le *Discours sur la poésie dramatique* et dans une lettre à Mme Riccoboni du 27 novembre [...]. C'est la lecture de Richardson qui l'a sans doute aidé à « passer progressivement du théâtre au roman »¹⁷¹.

Mais en quoi consiste, au juste, cette révolution richardsonienne ? Il s'agit essentiellement de la volonté de raconter avec véracité. Comme l'écrit Diderot, chez Richardson

¹⁶⁹ Cf. note n. 143, p. 98.

¹⁷⁰ J. PROUST, « Introduction », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. XI. Pour ce qui est de la datation de ce que Proust présume être le premier conte de Diderot, voir aussi la note n. 144, p. 98.

¹⁷¹ H. LAFON, notice de *L'Éloge de Richardson*, dans CR, p. 1259.

[l]e monde où nous vivons est le lieu de la scène ; le fond de son drame est vrai ; ses personnages ont toute la réalité possible ; ses caractères sont pris du milieu de la société ; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées ; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi [...] ¹⁷².

Cependant il serait faux de considérer cela comme le but en soi de cette typologie narrative. Au contraire, le souci réaliste ne devrait être envisagé que comme un moyen permettant d'entraîner l'intérêt du lecteur de même que sa réaction émotive. Si bien qu'il en arrive même à vibrer de tout son être en lisant le destin des personnages fictionnels. Du moins, c'est ainsi que Diderot interprète l'innovation des romanciers anglais. Au fond, ce qui le touche n'est pas tellement le refus de tout élément manifestement fictif, mais plutôt l'effet que le choix de « faire vrai » engendre chez le lecteur :

Ô Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne ¹⁷³.

Autrement dit, comme l'explique très clairement Jean Catrysse,

Richardson renouvelait la matière même du roman en lui assignant comme objet le monde où il vivait [...]. Il renouvelait aussi la technique du récit, en créant dans l'esprit du lecteur l'illusion de la réalité. [...] Il n'est nullement question d'être vrai mais de faire vrai ¹⁷⁴.

Alors,

¹⁷² DIDEROT, *Éloge de Richardson*, dans CR, p. 898.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 898.

¹⁷⁴ J. CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, cit., p. 128.

Diderot poursui[t] le réel [...] tout simplement parce qu'il croit y avoir trouvé une sorte de caution qui garantira au lecteur, sinon l'authenticité complète du récit, du moins sa vraisemblance¹⁷⁵.

Car la vraisemblance du récit ne représente qu'un détour efficace intéressant le lecteur au point de lui faire oublier le caractère fictif de ce qu'il est en train de lire. Ne pouvant pas être vrai lorsqu'on fait un roman ou un conte, « la fiction n'[étant] possible que si le romancier trompe un lecteur consentant¹⁷⁶ », Diderot choisit de détourner l'attention du rapport nécessaire entre fiction et mensonge. Il opère donc un déplacement du caractère de vérité, qui, ne pouvant pas affecter les œuvres de fiction, est néanmoins récupéré par la manière dont elles sont racontées. Il s'ensuit que « ce qui compte c'est l'honnêteté du procédé [...]. C'est au même principe qu'obéit Diderot quand il proteste de la véracité de ses contes¹⁷⁷ ».

On comprend, enfin, pourquoi le narrateur de *Jacques le fataliste* peut s'écrier :

Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable.

(Jacques, p. 678.)

Or, cet effort de cautionnement de la vérité textuelle entraîne, outre l'insertion dans le texte de détails vrais, la prolifération de nombreuses protestations de sincérité. De plus, la présence d'un narrateur intervenant à la première personne dans le récit devient la constante narrative directement redevable du souci de vérité. Par sa présence même, le narrateur garantit la vérité de ce qu'il raconte¹⁷⁸. Sous cet angle, contes et romans se valent. Voyons-en quelques exemples :

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 241.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 138.

¹⁷⁸ Cf. G. BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman*, p. 217 : « Le narrateur [...] peut exploiter la première personne par désir d'attester qu'il se porte garant des faits qu'il relate. Il ne fait, ici, de pas en avant que pour mieux s'effacer, puisque, c'est précisément l'objectivité du récit que son intervention vise à

Je suis une femme, peut-être un peu coquette, que sais-je ? mais c'est naturellement et sans artifice.

(La Relig., fin, p. 382.)

Voici l'histoire d'une de nos soirées, et un modèle de l'emploi des autres.

(Entretien, p. 469.)

Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid ; c'est mon habitude d'aller sur les 5 heures du soir me promener au Palais-Royal.. [...] Un après-dîner, j'étais là, regardant beaucoup, parlant peu, et écoutant le moins que je pouvais ; lorsque je fus abordé par un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n'en a pas laissé manquer.

(Rameau, *incipit*, p. 585.)

Je voudrai bien me rappeler la chose comme elle s'est passée.

(Mystification, p. 419.)

Il [...] dissertait d'une profondeur que je désespère de vous rendre.

(Mystification, p. 430.)

À cet ensemble de techniques narratives engendrant un effet de réel, s'ajoute, par voie de conséquence, le recours massif à la structure dialogique. C'est qu'en fait l'accrochage (fictif) au réel de ce qui est raconté entraîne un effet de contemporanéité, induisant à son tour une simultanée narrative sur le plan du langage¹⁷⁹. Selon Marmontel, un emploi considérable du dialogue est le propre du conte :

protester ». Voir aussi p. 319: « De même que dans le cas d'un conte effectivement entendu, nous ne pouvons faire autrement que de reconnaître à l'orateur un degré de réalité incomparablement supérieur à celui dont nous créditons les êtres qu'il évoque, de même, dans le cas du récit lu, l'existence du narrateur [...] se trouve dotée à nos yeux d'un degré de probabilité, ou, pour mieux dire, d'objectivité historique que nous ne songeons jamais à accorder aux événements soi-disant historiques dont son roman fournit l'argument, il est plus engageant pour nous de n'adhérer à l'imaginaire de la fiction qu'à travers l'imagination de l'auteur feignant ».

¹⁷⁹ Cf. V. BRANCA, « Una chiave di lettura per il *Decameron* », dans G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (éd.), Torino, Einaudi, 1980, p. XVII et suiv.: « Alla contemporaneizzazione, ad ogni livello, delle azioni, dei temi e dei personaggi corrisponde una contemporaneizzazione narrativa altrettanto risoluta sul piano linguistico » (p. VII).

La partie la plus piquante du *conte* sont les scènes dialoguées. C'est là que les mœurs peuvent être vivement saisies [...] ¹⁸⁰.

Et pourtant on constate que chez Diderot le recours au dialogue n'est pas un trait exclusif des contes, puisque il n'est pas un seul de ses romans que l'on puisse définir exempt de dialogue. Nous nous limitons donc pour l'instant à noter que ce phénomène narratif est présent, en proportions différentes, dans la totalité de l'œuvre du philosophe, mais, à titre méthodologique, nous avançons aussi l'hypothèse qu'il existe des différences entre les contes et les romans en ce qui concerne la fonction qu'y recouvre le dialogue. Nous nous promettons alors de vérifier cette supposition au cours de l'analyse des contes à laquelle est consacré la deuxième partie de cette étude ¹⁸¹.

Du même principe de contemporanéité narrative, qu'explique en partie la prédilection diderotienne pour le dialogue, procède également l'emploi de la métalepse, revenant elle aussi assez souvent dans les œuvres de fictions du philosophe. En fait, ce passage subit d'un niveau narratif à un autre est, en premier lieu, l'une des caractéristiques de l'antiroman. Il marque, à la fois, la volonté de se détacher de la tradition et l'intention de révéler le dessous de la fiction narrative car il représente le refus d'une seule instance narrative. Cette crise du référent unique ouvre la voie à une prolifération complexe de voix prenant la parole à l'intérieur du récit. Le réseau des interventions des différents narrateurs qui en découle est on ne peut plus embrouillé. Et c'est précisément en raison de cette pluralité compliquée de points de vue s'entrelaçant à l'intérieur du récit, que le recours à la métalepse représente une technique narrative permettant de rendre de manière mimétique la complexité du réel. Or, il faut constater qu'il s'agit d'un procédé expressif que Diderot emploie déjà lorsqu'il écrit ses premiers ouvrages de fiction. En effet, il ne nous semble pas tout à fait fortuit que l'intrigue de *L'Oiseau blanc* repose sur le changement systématique des narrateurs, auxquels va se joindre la voix de Mirzoza, à qui le conte est raconté. De plus, à cet entrecroisement

¹⁸⁰ J.-F. MARMONTEL, *Éléments de littérature*, cit., p. 303.

¹⁸¹ Cf. paragraphe 2.1.6., en particulier nos considérations finales sur ce sujet à p. 225.

manifeste de voix, vont se superposer les échanges des personnages du conte, au point qu'il n'est pas toujours aisé de reconnaître qui affirme telle ou telle autre chose, comme nous allons le voir de manière plus approfondie dans le chapitre suivant.

Il reste que cette mise en représentation de la métalepse, dans *L'Oiseau blanc*, est l'un des traits qui font ressortir une unité essentielle des œuvres de fiction de Diderot. En effet, si la forme de ce conte est inférieure à celle des ouvrages des années 1760-1770 et que son intrigue est redevable de la vogue orientale de l'époque, il faut néanmoins reconnaître que

Diderot se livrait [ici] à des exercices qui lui permettront d'écrire plus tard d'autres ouvrages qui l'élèveront au-dessus de son siècle et assureront son passage à la postérité¹⁸²

et que

[l]a technique, dans ce conte plus court, est plus élaborée que celle des *Bijoux indiscrets* : comme dans *Jacques le Fataliste* plus tard, une interruption peut venir d'un personnage qui n'appartient pas à la même série narrative¹⁸³.

La complexité du récit relevant de l'enchevêtrement de différents niveaux narratifs demeure ainsi l'un des traits distinctifs de la fiction romanesque chez Diderot. En outre, elle va se doubler de l'ambiguïté engendrée par la superposition des phases rédactionnelles successives. En effet, il n'est assurément pas aisé de comprendre la stratification des versions du conte *Les Deux Amis de Bourbonne*, tout comme il serait impossible de saisir le sens de certaines allusions de Suzanne Simonin, la religieuse, au début du roman, sans connaître l'histoire, voire le dessous du canular que Diderot et ses amis montèrent au détriment du marquis de Croismare.

¹⁸² J.-L. LEUTRAT, « Introduction » à *L'Oiseau blanc, conte bleu*, cit., p. 297.

¹⁸³ L. VERSINI, « Introduction » à *L'Oiseau blanc, conte bleu*, cit., p. 220.

3) En effet, ce n'est pas un hasard si le troisième caractère apparentant les contes et les romans de Diderot relève de son goût pour la mystification. On pourrait même l'envisager comme une vraie constante non seulement de son écriture mais encore de sa manière de se rapporter au réel. En fait, elle peut être tenue pour le résultat de la rencontre entre deux traits de la nature de Diderot. D'une part, on a affaire à un esprit moqueur et enjoué, trouvant dans chaque circonstance matière à plaisanter. D'autre part, il semble que la mystification pourrait être aussi la compensation à laquelle a recours un tempérament volontaire et impulsif lorsque ses idées se heurtent à la réalité. Du moins c'est la thèse que soutient Jean Catrysse dans son essai. Or, du premier aspect de la nature diderotienne, c'est-à-dire de sa verve frondeuse, dépendrait le fait que certaines de ses œuvres de fiction ont été conçues comme autant de mystifications écrites. C'est le cas de *La Religieuse*, mais aussi des *Deux Amis de Bourbonne*, où le canular réel ne sert que de prétexte pour la rédaction successive d'un récit. Quant à *Mystification*, il s'agit là plus proprement de l'histoire, ou bien d'une sorte de compte rendu fictif, d'une mystification réelle. Mais il est d'autres ouvrages dont le trait mystificateur dérive plutôt de la recherche diderotienne d'une compensation fictive face à une réalité décevante. Il suffit de penser aux embellissements que Diderot opère dans *L'Entretien d'un père avec ses enfants* : on estime que c'est son sentiment de culpabilité envers son père qui le pousse à décrire le maître coutelier de Langres comme un sage, servant de modèle à sa famille de même qu'à ses amis¹⁸⁴. On a également eu beau rechercher dans les archives les traces de l'existence historique des personnages de *Ceci n'est pas un conte* et de *Madame de La Carlière* : ils n'ont jamais existé. À l'encontre de ce

¹⁸⁴ Diderot n'eut pas l'occasion d'être au chevet de son père, au moment de sa mort en 1759. Leur dernière rencontre date de 1754, lors d'un précédent voyage à Langres du philosophe. Nous savons, d'après sa correspondance avec Grimm, que Diderot a été vraiment peiné de ne pas avoir vu mourir son père ni sa mère non plus. C'est pourquoi on peut supposer à juste titre « que le voyage à Langres et à Bourbonne de l'été 1770 [...] ait produit sur lui un puissant choc émotif et mis en branle son imagination [si bien que] rien n'interdit absolument d'imaginer qu'une partie de l'entretien [...] ait eu effectivement lieu en [1754, et que] Diderot a[it] tiré de souvenirs épars la matière d'une reconstitution exemplaire, pour racheter en quelque sorte la "malédiction" de 1759 », (cf. « Introduction » à *L'Entretien d'un père avec ses enfants*, dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. XII, cit., 1989, p. 461). Voir aussi les notes n. 225, p. 138 et n. 226, p. 139.

que pensait le gendre de Diderot, ce Caroillon de Vandeuil, s'armant d'une grande patience pour gratter le nom des personnes

sur les copies déjà faites des œuvres de son beau-père pour les rendre « propre à la publication », c'est-à-dire adaptées à un public déterminé socialement par lui-même¹⁸⁵.

Enfin, ne pourrait-on pas tenir aussi l'*Encyclopédie* tout entière comme une immense mystification visant à contourner les flèches de la censure¹⁸⁶ ?

En conclusion, de la présence diffuse de la mystification dans l'écriture de Diderot, il ressort un autre élément d'unité entre contes et romans¹⁸⁷. Nous allons donc examiner quelles sont les différences, s'il en est, engendrées par la diverse longueur du récit.

¹⁸⁵ J. VARLOOT, *Le problème Vandeuil*, dans *Diderot. Autographes, copies, éditions*, cit., p. 44.

¹⁸⁶ Cf. M. BUTOR, « Diderot le fataliste et ses maîtres », *Critique*, XXII, n. 228 (mai 1966), p. 387-418 : « Nous pouvons regarder toute l'*Encyclopédie* comme une gigantesque mystification, dont les contrôleurs font les frais, mystification entièrement utile » ; (p. 388).

¹⁸⁷ Sur l'indécidabilité générique des ouvrages narratifs de Diderot voir aussi Robert NIKLAUS, « Diderot et le conte philosophique », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* (CAI), volume 13, n.13 (juin 1961), p. 299-315. Nous en rapportons ci-après un extrait tiré de l'*incipit* : « Diderot est-il romancier ou conteur ? Il est difficile et peut-être inutile de préciser. *La Religieuse* est sans doute un grand roman. *Les Deux Amis de Bourbonne* est un conte ou plutôt une nouvelle, et *Ceci n'est pas un conte*, en dépit de titre, est en réalité deux histoires juxtaposées. On a défini le *Neveu de Rameau* comme un dialogue moral et philosophique à travers lequel s'ébauche une sorte de conte réaliste sur une vie de bohème. H. Dieckmann a adopté l'appellation de *satire* que Diderot lui-même avait revendiquée. [...]. A. Billy a préféré le mot *sotie*, celui justement qu'André Gide a donné en sous-titre à ses *Caves du Vatican* [...]. Ce mot, Y. Belaval est prêt à l'adopter, en faisant entendre qu'il est quelque peu abusif d'employer dans un sens très XX^e siècle un mot ancien qui s'applique à un genre disparu, pour chercher à définir une œuvre du XVIII^e siècle. Ajoutons qu'il ne laisse guère pressentir la vraie portée philosophique et morale de l'œuvre. Quant à *Jacques le Fataliste*, on y a vu une série de contes et nouvelles vaguement entrecousues dans un dialogue moral et philosophique [...]. Le mot qui résume peut-être le mieux cette œuvre curieuse est sans doute le mot rapsodie que Diderot a lui-même placé dans la bouche de son lecteur supposé : « Et votre Jacques, déclare celui-ci, n'est qu'une insipide rapsodie de faits, les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre. » [...] L'on pourrait ainsi s'attarder à trouver un mot différent pour chaque œuvre. Mieux vaut accepter cette idée que le grand écrivain renouvelle un genre qu'il adopte et se forge l'instrument dont il a besoin [...] » ; (p. 299-300). C'est nous qui soulignons.

1.3.4. COROLLAIRES DE LA BRIÈVETÉ TEXTUELLE

Le marquis d'Argens retenait que la seule différence entre les récits courts (qu'il appelait « nouvelles ») et les romans consiste en leur étendue, les romans n'étant donc que de longues nouvelles :

La Nouvelle a cela de commun avec le Roman, que l'un et l'autre est une fiction ingénieuse ; et que les aventures qu'on décrit doivent être intriguées et ménagées de telle manière que le Lecteur s'intéresse en faveur de la personne qui en fait le principal sujet, [...] cela doit également se trouver dans le Roman et dans la Nouvelle. Leur différence, ce me semble, ne consiste que dans l'étendue¹⁸⁸.

Nous supposons, néanmoins, que la brièveté textuelle comporte à elle seule des rebondissements inévitables au niveau de la forme comme au niveau du contenu. Par rapport à un texte plus long, le récit court est à la fois conçu de manière différente par son auteur et senti autrement par le lecteur : ce simple changement d'étendue textuelle entraînant des contraintes formelles pour l'auteur et des mutations dans la perception de la part du public. Examinons-les.

1) En premier lieu, dans un texte assez court il y a, en général, très peu de place pour des digressions. Le schéma narratif est, en effet, très serré du fait que dans l'espace de quelques pages¹⁸⁹ on est censé commencer, conduire, dénouer et aussitôt conclure une intrigue. Les romans peuvent se composer de chapitres très réussis et d'autres moins brillants, sans que cela compromette leur valeur. De plus, ils prévoient souvent une alternance de narrations et de descriptions. Le récit court, par contre, se doit de

¹⁸⁸ J.-B. de Boyer marquis d'ARGENS, *Lectures amusantes*, cit., p. 11-12.

¹⁸⁹ Cf. le schéma rapportant le nombre des pages des contes que nous présentons en note à page 123.

supprimer tout écart de son sujet. Celui-ci occupe, alors, le devant de la scène du début jusqu'à la fin du récit :

[o]n s'aperçut que ces Romans n'étaient si longs, que parce qu'ils étaient pleins d'un accessoire étranger au sujet, par exemple de longues conversations, et même de dissertations ingénieuses sur des questions frivoles. Les Nouvelles n'ont point ce défaut et s'accordent mieux avec la vivacité Française. Elles sont pour la plupart si courtes qu'on peut en lire une tout de suite. On se livre d'autant plus librement à la lecture, que l'Auteur a su ménager à propos dans son récit des traits imprévus, des situations touchantes, des images vives, des circonstances qui frappent et donnent une extrême curiosité d'apprendre comment le Héros ou l'Héroïne sortira d'un embarras que l'on partage avec lui. [...] Quelques heures suffisent pour une Nouvelle. Tout y est dans une action vive et continuelle. Les longs Épisodes, les ornements étrangers n'y sont point admis¹⁹⁰.

Ce n'est pas sans raison que les récits courts commencent souvent *in medias res*, n'ayant pas assez de temps pour ébaucher une introduction et aménager graduellement les personnages et le milieu de l'histoire. Il n'est pas nécessaire de présenter au lecteur un cadre introductif, car on ne vise pas la construction d'un monde, mais seulement l'ébauche de la situation narrative. Quelques traits suffisent pour passer aux événements – souvent à l'événement, singulier – qui constituent l'objet du récit, comme l'a remarqué Jacques Voisine :

[...] nous avons voulu opposer le roman au récit court. Le nombre des incidents et des personnages en cause dépend-il du seul critère de longueur ? [...] le roman du XVIII^e et du XIX^e siècle, même construit autour d'un héros central, doit faire évoluer celui-ci dans un monde complexe [...]. Il y a un monde du roman¹⁹¹.

Vérifions rapidement ces considérations sur les sept contes de Diderot.

¹⁹⁰ J.-B. de Boyer marquis d'ARGENS, *Lectures amusantes*, cit., p. 25-27.

¹⁹¹ J. VOISINE, « Le récit court des Lumières au Romantisme. II – La famille du conte », cit., p. 169.

En apparence, seulement les trois contes écrits dans les années 72-73, c'est-à-dire *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de La Carlière* et le *Supplément*, commencent en plein sujet, sans être précédés par une introduction permettant au lecteur d'entrer en matière. C'est un fait qu'il s'agit aussi des trois contes où l'histoire est présentée comme étant l'objet du dialogue vif et animé entre le narrateur et son interlocuteur¹⁹². Et même si les premières répliques que s'échangent ces deux instances narratives ont évidemment la fonction de créer un cadre – bien qu'absolument essentiel, voire dépouillé –, vu que l'histoire est présentée comme un fait divers rapporté par le narrateur, il reste qu'au lecteur n'est donné aucun renseignement sur la situation d'énonciation. Ce n'est qu'en avançant dans la lecture qu'on peut comprendre un peu, en tout cas mieux qu'au tout début, qui sont les deux voix qui prennent la parole et quel est le contexte où prend appui la conversation.

Les autres contes commencent, en revanche, par de brèves parties introductives. Mais seulement *L'Entretien d'un père avec ses enfants* nous semble présenter une introduction traditionnelle, au sens d'une partie aménageant progressivement les éléments qui sont nécessaires au lecteur pour comprendre l'histoire qu'on lui raconte. En fait, dans le cas de *L'Oiseau blanc*, le narrateur ne s'attarde pas sur des détails inutiles : les données dont il juge opportun d'informer le lecteur sont bien plus qu'essentielles. Il suffit de quelques lignes pour que le récit cadre soit complet et que l'on passe au récit enchâssé, c'est-à-dire à l'histoire du prince Génistan métamorphosé en oiseau blanc. Qui plus est, lorsque le premier des quatre narrateurs de Mirzoza prend la parole, il commence sa narration au milieu de l'action, en décrivant un oiseau, dont on ne sait rien, qui est en train de chanter dans un palmier et dont des voix de femmes

¹⁹² Pour confronter les *incipit* des trois contes nous renvoyons aux paragraphes suivants : 1) 2.1.3 et en particulier à la page 194 et suiv. ; 2) 2.1.5.; 3) 2.2.4., notamment à page 265.

Nous ajoutons que le fait que *Ceci n'est pas un conte* commence par ce court et très célèbre chapeau introductif, où le narrateur explique l'exigence d'insérer dans son conte un personnage faisant le rôle du lecteur, n'enlève rien au dépaysement qu'on éprouve à la rencontre d'une réplique inattendue comme « Et vous concluez de là ? », nous signalant non seulement que nous ne savons rien du discours qui est en train de se dérouler sous nos yeux, mais aussi que nous en ignorons le commencement et, par conséquent, les prémisses.

inconnues annoncent la capture à l'aide d'une cage. Comment appeler un début de ce type, sinon un début *in medias res* ?

D'une manière analogue *Mystification* commence par une présentation de la part du narrateur de la tromperie que l'on monta aux frais de Mlle Dornet, mais, lorsque tous les éléments et les personnages du canular ont été expliqués et que commence la vraie narration, on entre à brûle-pourpoint dans le milieu d'une conversation entre Mlle Dornet, Desbrosses et Mme Therbouche. Tout se passe comme si on assistait au lever du rideau et qu'une scène d'une comédie se présente à nos yeux¹⁹³. Et, comme au théâtre, il arrive aussi que l'on infère beaucoup plus de données de l'observation de cette scène que de la présentation stricte qu'on nous a faite auparavant.

Enfin, le cas des *Deux Amis de Bourbonne* est intéressant parce qu'il se distingue de ces deux derniers contes du fait qu'il ne présente pas un récit cadre enchâssant un récit second. Dès le commencement, le narrateur résume succinctement les événements les plus saillants de la vie de Félix et d'Olivier qui précèdent la mort de ce dernier et la fuite de son ami. C'est un fait que dans de pareils cas il faut économiser sur les éléments accessoires ; il reste cependant qu'ici l'essentiel des deux existences est abrégée dans l'espace de quelques phrases¹⁹⁴. Le narrateur de ce conte fait donc preuve de maîtriser parfaitement la figure rhétorique de l'accumulation, ce qui ne manque pas d'avoir des retombées importantes sur le plan expressif.

En effet, c'est précisément le fait que le discours narratif est esquissé d'une manière très rapide et qu'il n'a pas de digressions¹⁹⁵, qui entraîne une perception

¹⁹³ Pour ce qui est de l'analogie entre la présentation de l'histoire dans *Mystification* et la construction d'une pièce théâtrale, cf. paragraphe 2.1.1.

¹⁹⁴ Dans l'édition de « La Pléiade » ce résumé s'étend sur non plus que deux pages (cf. Deux, p. 439-440).

¹⁹⁵ Nous n'avons repéré que deux digressions évidentes dans l'ensemble des sept contes. Il se peut donc qu'il y en ait d'autres, mais dans ce cas elles ne seront tout de même pas criantes, sinon on s'en aurait aperçues. Et si elles ne sont pas facilement repérables, cela signifie qu'elles sont homogènes à l'histoire racontée, donc, en dernière analyse, qu'elles ne sont pas essentiellement des vraies digressions. Prémises à part, les deux digressions évidentes sont l'histoire de Polly Baker dans le *Supplément* (cf. paragraphe 1.2.1.) et l'épisode du brigand Testalunga et de son ami Romano dans *Les Deux Amis* (cf. paragraphe 2.1.1.). Dans les deux cas on a vu que le texte de la digression est un ajout successif aux premières phases

particulière du récit court de la part du public. Il s'agit d'une expérience de réception narrative où l'attention du lecteur est sans cesse retenue par le sujet du texte. Celui-ci est vite saisi et il apparaît comme plus évident, par rapport au contenu thématique d'un roman, ce dernier devant se délivrer des contraintes d'une intrigue plus complexe. En ce sens, le récit court présente, de par sa brièveté, des caractéristiques formelles propres à la nouvelle, du moins du concept de nouvelle qui a été élaboré au XIX^e siècle. Il suffit de penser, par exemple, à Paul Heyse et à sa théorie sur ce genre narratif, connue sous le nom de *Falkentheorie* et exposée dans l'introduction à un recueil de nouvelles, le *Deutscher Novellenschatz*, qu'il édita en 1871 avec son ami Hermann Kurz. Le charme de la nouvelle consiste, selon lui, dans sa capacité d'illustrer en quelques lignes une situation inouïe, ou du moins différente de celle à laquelle on pourrait s'attendre d'après la situation décrite au début. Cet événement inusité aurait, en plus, le pouvoir de faire saisir au lecteur des aspects du réel auxquels il n'avait jamais porté attention. Ainsi va-t-il découvrir une réalité nouvelle¹⁹⁶. L'élément clé permettant cette découverte, à savoir ce que la critique allemande appelle le *Dingsymbol*, est associé par Heyse au faucon que l'on trouve dans une très célèbre nouvelle de Boccace. Il s'agit de la neuvième nouvelle du cinquième jour du *Décameron*, où l'on raconte l'histoire de Federico degli Alberighi.

réductionnelles du conte. De plus, il s'agit d'additions ayant paradoxalement la fonction d'aménager l'unité diégétique du texte, car les deux contes dont il est question souffrent assez d'être construits comme un assemblage de points de vue différents suivant les nombreux personnages prenant en charge l'histoire l'un après l'autre.

¹⁹⁶ Le caractère de nouveauté inhérent à la nouvelle ne consisterait donc pas dans le fait que cette typologie de récit court a pour objet des histoires qu'on raconte ou qu'on publie pour la première fois. Il réside plutôt dans le fait de montrer la réalité sous un autre éclairage. D'ailleurs, au XVIII^e siècle le concept de « histoire inouïe ou publiée pour la première fois » était exprimé par le mot « ANECDOTE ». Cf. *Encyclopédie*, article « anecdote » dressé par Mallet : « "ANECDOTES", s. f. p. (Hist. anc. & mod.) nom que les Grecs donnaient aux choses qu'on faisait connaître pour la première fois au public, composé d'A privatif avec un N pour la douceur de la prononciation, & d'EDOTOM [sic] qui vient lui - même d'E'X [sic] & de DIDWMI [sic]. Ainsi anecdotes veut dire choses non publiées. Ce mot est en usage dans la Littérature pour signifier des histoires secrètes de faits qui se sont passés dans l'intérieur du cabinet ou des cours des Princes, & dans les mystères de leur politique. [...] Mais outre ces histoires secrètes prétendues vraies, la plupart du temps fausses ou du moins suspectes, les critiques donnent le nom d'anecdotes à tout écrit de quelque genre qu'il soit, qui n'a pas encore été publié ».

Ce noble chevalier arrive à se faire aimer de sa belle lorsque, après avoir dilapidé tous ses biens, il lui sert à déjeuner son faucon rôti. D'après Heyse, la nouvelle ne propose donc pas un développement conséquent des personnages, ou de leurs histoires. Elle les soumet, par contre, à une transformation impromptue, ou bien elle focalise l'attention sur des événements singuliers, sans donner un cadre exhaustif du monde des personnages ni de leurs vies.

Or, sans aller jusqu'à l'individuation d'un symbole, il nous semble, néanmoins, que l'évidence du message des contes de Diderot est due à la même essentialité au niveau du contenu, que celui que l'on constate dans les nouvelles. En effet, il est très aisé de repérer le sujet du texte, du fait que la narration économise sur les éléments accessoires.

Ce qui n'arrive carrément pas dans ses « romans ». Voyons-en quelques exemples, avant de nous adonner exclusivement à l'analyse des contes : il nous plaît de conformer l'avancement de notre étude au mode de pensée de Diderot, procédant souvent par un tour négatif. Nous essayons donc de montrer ce que sont les contes, débutant par ce que les contes ne sont pas.

Lorsqu'on lit *Les Bijoux indiscrets*, l'attention est tout d'abord captée par la bizarre invention narrative des bijoux parlants. Puis, la curiosité du lecteur est retenue par ce que les bijoux vont raconter. Tout le suspense du roman est lié à l'anneau de Mangogul et on se pose toujours la question suivante : Mangogul aura-t-il le courage d'essayer son anneau sur Mirzoza ? Autrement dit, les histoires licencieuses font les frais à elle-seules de la narration : les observations philosophiques, les réflexions morales, les considérations sur les lois et les mœurs apparaissent telles des digressions s'insérant, parfois un peu artificiellement, dans le tissu de l'intrigue portante. Il s'en faut de peu qu'on ne retienne même pas la transposition parodique de Louis XV et de Mme de Pompadour dans le couple formé par Mangogul et sa favorite Mirzoza ; transposition à partir de laquelle, dans le sillage des *Lettres persanes* de Montesquieu, le roman tout entier peut être lu comme une critique portée au règne de Louis XV. Ainsi ce roman propose-t-il au lecteur un message composite, dont la valeur consiste dans une superposition de niveaux signifiants, dans une épaisseur de sens que l'on peut percevoir, mais qu'il est difficile de saisir d'emblée et ensemble.

De même, en lisant l'histoire de Suzanne Simonin, on trouve plusieurs centres d'intérêt. En effet, il est possible d'approcher ce livre comme un exemple français de la

vogue du pathétique romanesque. Par conséquent, on peut bien voir dans l'héroïne de *La Religieuse* l'alter ego de la Pamela ou de la Clarissa richardsoniennes. Mais il n'en reste pas moins que le véritable sujet de ce roman est une âpre dénonciation des vices et de la violence de la clôture monastique et, en général, de l'emprise de la religion sur la société. Et pourtant, la curiosité des lecteurs est retenue par bien d'autres éléments. Par exemple, on constate que le roman est ponctué d'appels à la bienveillance de celui à qui cette sorte de biographie est destinée. Impossible de ne pas y prêter attention, car on le nomme dès le début :

La réponse de M. le marquis de C***, s'il m'en fait une, me fournira les premières lignes de ce récit. Avant que de lui écrire, j'ai voulu le connaître.
(*La Relig.*, *incipit*, p. 241.)

Il y a donc une autre clé de lecture du texte, s'imposant avec force : il s'agit de la mystification que Diderot, avec Grimm et Mme d'Épinay, conduisent au détriment de leur ami commun, le susdit marquis de Croismare. On peut donc essayer de saisir les marques de ce canular réel entre les lignes de *La Religieuse* et de s'efforcer de reconstruire le fil de la fiction à travers les différentes étapes de la mystification. Autant dire que même ce roman, comme *Les Bijoux indiscrets*, présente différents pôles d'attractions, ce qui peut devenir une arme à double tranchant, car la complexité et l'épaisseur du message en diminue la clarté.

Il en est de même pour les deux autres « romans » de Diderot : si dans *Le Neveu de Rameau* c'est le jeu entre l'auteur et son double qui est au premier plan, dans *Jacques le fataliste* on arrive manifestement aux limites de l'antiroman. Cette histoire qui se fait et se défait suivant le libre arbitre, voire le caprice du narrateur, peut devenir, en effet, un jeu stérile, d'où la fiction sort affaiblie. L'attention du lecteur est continuellement retenue par les détours compliqués de l'intrigue et par les intrusions du narrateur. Par conséquent, dans cet enchevêtrement de situations et de voix, il lui est difficile d'être sensible aux considérations sur les grands problèmes moraux et philosophiques faites par les personnages et par le narrateur. Plus vraisemblablement, il est parfois gêné par la complexité du texte et il manque quelques réflexions profondes sur le monde, occupé qu'il l'est à reconstruire le fil de l'histoire.

Sous cet éclairage, il devient donc intéressant de constater que cette stratification complexe du sens ne se retrouve pas dans les contes. Et cela ne relève pas d'une

simplicité présumée de leurs sujets. Nous croyons, au contraire, qu'il faut y voir la conséquence d'un schéma narratif très serré, prévoyant une succession rapide des moments clés de l'histoire tels le début, le développement et la conclusion. Il n'y a pas d'espace, pas de temps pour échafauder un système narratif permettant de recourir au romanesque le plus traditionnel, riche à la fois en séquences descriptives et en digressions portant sur les questions les plus variées.

C'est pour cette raison qu'on ne peut pas se perdre dans les détours de l'antiroman : quelques incursions métanarratives donnent le ton de la narration et en ajouter d'autres, invaliderait l'efficacité de la fiction. S'imaginer que les petites escarmouches entre le narrateur et le lecteur de *Ceci n'est pas un conte* n'ont pas de solution, signifierait ne plus avoir d'espace permettant l'approfondissement de l'analyse des deux couples proposés à l'attention du lecteur. C'est pour cela que nous estimons que le conte, en tant que récit bref, pourrait être considéré par Diderot comme une typologie textuelle lui permettant de s'affranchir des obligations narratives que comporte la rédaction d'un récit plus long. Écrire un roman signifie créer tout un monde où couler une intrigue bien conçue, et d'autre part, s'engager dans un antiroman, présuppose un effort de l'imagination soutenu et pas commun¹⁹⁷. Une certaine étendue narrative est nécessaire pour assurer la cohérence de plusieurs événements dans la même histoire et pour construire un tout suivi à partir de différents centres d'attraction et de sens. Inversement, la forme brève n'est pas seulement préférable, mais elle est excellente lorsqu'on veut thématiser un seul problème, une seule situation. De plus, le manque de digressions accessoires comportera nécessairement une mise en relief du sujet traité.

2) Cette évidence du sujet des contes contribue à lui donner de la crédibilité, au moins lorsqu'il ne s'agit pas de récits indiscutablement fabuleux. La brièveté du texte diminue, en effet, les chances de construire une intrigue très compliquée. Or, la

¹⁹⁷ En effet, en 1680 déjà, Richelet écrivait dans son dictionnaire que « [I]es contes doivent être *bien narrés*, les fables *bien inventées* et les romans *bien suivis* et écrits avec beaucoup d'ordre et d'élégance ».

complexité et la multiplicité des événements racontés sont une composante propre à la fiction romanesque, surtout à ses débuts, à savoir lorsqu'elle était assimilée à un ensemble d'ouvrages « écrites *en prose*, pour être conformes à l'usage [du] siècle [, qui] ont l'amour pour sujet principal, [qui] sont véritables dans quelques parties et faux dans le gros »¹⁹⁸. De ce lien étroit qui vient s'établir à l'époque entre la complexité d'un récit et son appartenance au genre romanesque, on infère erronément que la longueur d'un texte va de pair avec la fausseté de l'histoire racontée. Par conséquent, sa brièveté augmenterait, par contre, la possibilité qu'il ait comme sujet des événements vrais¹⁹⁹. En effet, si d'un côté le récit court est redevable, à l'époque, de la tradition du conte de fées, de l'autre il s'apparente à l'anecdote et au fait divers, ces derniers termes désignant par ailleurs des événements réels parfois tellement étranges qu'ils paraissent avoir été inventés et que, du fait de leur extravagance, on peut les raconter en société comme de simples divertissements.

Mais comment expliquer alors que le caractère de vérité l'emporte sur celui de l'invention ? Il s'agit d'une question complexe à explorer : nous proposons donc quelques suggestions. En premier lieu, il est intéressant de noter de quelle manière Diderot parvient à tourner l'obstacle à l'intérieur de ses écrits. Car, l'évidence de son « affirmation-dénonciation » : « Ceci n'est pas un conte » prend le dessus et réclame sa part d'attention. Or, comme l'a remarqué Valérie André,

[l]e déni d'identité – *ceci n'est pas un conte* – permet à l'auteur de se démarquer du conte de fées et du conte moral donneur de leçons. Plus important sans doute, il sépare le récit qu'on va lire – et ceux qui lui sont apparentés – de la *fabula* mensongère en l'inscrivant dans le réel. Au traditionnel *il était une fois*, Diderot substitue le pragmatique *il y avait ici*²⁰⁰...

¹⁹⁸ P.-D. HUET, *Lettre-traité de Pierre Daniel Huet sur l'origine des romans*, cit., p. 47-48.

¹⁹⁹ Cf. M. DELON, « Notice » de *Ceci n'est pas un conte*, dans CR, cit., p.1079-1082 : « Brièveté [...] comme refus de l'ornement, de l'ajout inutile, comme un respect de la réalité nue et comme une forme de perfection » (p. 1080). Le soulignage est de nous.

²⁰⁰ V. ANDRÉ, « Diderot. Contes politiques et politique du conte », cit., p. 5.

Il faut quand même remarquer que, lorsque le narrateur de *Ceci n'est pas un conte* explique pourquoi ce qu'il va raconter ne peut pas être tenu pour un conte, il affirme que le conte est, en fait, un récit oral, qui suppose donc la présence d'un locuteur et d'un auditeur : « Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute²⁰¹ ». Il ne fait pas mention, toutefois, de son caractère fictif. Alors, il n'est pas correct d'interpréter ce « titre » singulier comme une déclaration de refus des éléments d'invention caractérisant certains types de contes. Autrement dit, « Ceci n'est pas un conte » n'est pas la conclusion du syllogisme suivant : 1) le conte est un texte d'invention ; 2) or, j'écris par contre un texte vrai ; 3) donc, je n'écris pas un conte. Et pourtant, c'est en ce sens qu'on le perçoit. En fait, Diderot se limite à introduire à l'intérieur du conte un personnage faisant fonction d'auditeur. Cette nouveauté entraîne un échange sous forme de discours direct, les répliques ponctuant le récit du commencement à la fin²⁰². Et, du moment que vers la fin du XVIII^e siècle le mot « conte » désigne presque toujours un texte écrit²⁰³, Diderot paraît innover lorsqu'il dit vouloir en faire un récit oral. Mais

²⁰¹ DIDEROT, *Ceci n'est pas un conte*, dans CR, cit. p. 499.

²⁰² Nous osons affirmer que Diderot « se limite » à cette opération de transformation d'un auditeur en lecteur, uniquement parce que notre point de départ était celui de vérifier si les affirmations contenues dans l'*incipit* de *Ceci n'est pas un conte* pouvaient être lues comme un refus du conte en tant que texte de fiction avouée. Mais en fait nous n'avions point l'intention de minimiser l'envergure d'un procédé narratif qu'Herbert Dieckmann jugea par contre « chose surprenante et d'abord paradoxale ». En effet, en transformant son interlocuteur (qu'il soit réel ou idéal n'enlève rien au succès du procédé) en son lecteur, Diderot parvient ainsi à créer « l'illusion d'une véritable conversation à l'intérieur d'un texte écrit », où l'adjectif *véritable* ne signale pas seulement une sensation d'immédiateté et d'une sorte de réalisme avant la lettre, mais surtout l'abolition « de la conscience de la distance » chez le lecteur réel. Pour plus d'informations à ce sujet, nous renvoyons à la page 148, où nous rapportons un extrait des *Cinq leçons sur Diderot* d'Herbert Dieckmann, dont nous avons tiré les citations ci-dessus.

²⁰³ Cf. N. GUEUNIER, *Pour une définition du conte*, cit., p. 424 : « [...] à mesure qu'on avance dans le XVIII^e siècle, le sème "oral" disparaît dans les définitions de dictionnaires et chez les théoriciens, et l'origine oral du conte [...] ne semble plus avoir d'influence sur la théorie ». En effet, ni la définition de conte de l'*Encyclopédie*, ni celle qu'en donne Marmontel dans ses *Éléments de littérature* ne partent de la prémisse que le conte soit un texte oral. Mais elles se limitent, par contre, à observer qu'on appelle « contes » aussi des histoires plaisantes que l'on fait dans la conversation : cf. 1) *Encyclopédie*, article « CONTE, FABLE, ROMAN » : « Conte se dit aussi des histoires plaisantes, vraies ou fausses, que l'on fait dans la conversation » ; 2) *Éléments de littérature*, article « CONTE », cit., p. 304 : « Dans la conversation, ce qu'on appelle *conte* est le récit bref et rapide de quelque chose de plaisant ». Ce qui montre que la notion de

l'illusion ne tient pas longtemps : il suffit de quelques lignes pour que l'auditeur se métamorphose en lecteur²⁰⁴, car, on a affaire malgré tout à un conte écrit.

Il n'en reste pas moins vrai que le lecteur réel a été frappé par les considérations concernant le conte. Il se doit d'accepter des règles nouvelles autorisant l'introduction d'un lecteur prenant la parole à la première personne, mais sans se rendre compte toutefois que cette nouveauté a le pouvoir de le persuader davantage de la vérité de ce qu'il lit. Les préliminaires sur lesquelles s'ouvre le récit ont pour effet d'invalider le pacte entre narrateur et lecteur, prémisse nécessaire à tout récit. Comme l'écrit Cesare Segre,

le narrateur est un menteur autorisé, pour ce qui est de l'opposition entre vrai et faux, car il instaure un monde où les coordonnées réelles sont annulées et remplacées par d'autres, selon des principes et des paradigmes qu'il définit lui-même²⁰⁵.

Or,

[c]e pacte [...] parfois Diderot l'en empêche. Il ne s'agit plus ici d'un cautionnement, d'un procédé qui fait partie des règles du genre et que le lecteur accepte ou exige, mais d'un mensonge, d'une mystification, dont le destinataire est dupe, mais à son insu²⁰⁶.

conte avait beaucoup évolué dès le début du siècle, lorsque, sous l'influence du succès des *Mille et une nuits* elle désignait un récit oral.

²⁰⁴ Nous croyons utile de rapporter entièrement le très célèbre *incipit* de *Ceci n'est pas un conte*, de manière à montrer l'évidence du glissement de la couple « conteur-auditeur » à celle « narrateur-lecteur » :

« Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit ans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur, et je commence. », (Ceci, p. 499).

²⁰⁵ Cf. C. SEGRE, article « FINZIONE », dans *Enciclopedia*, vol. VI, Torino, Einaudi, p. 213. La traduction est de nous.

²⁰⁶ J. CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, cit., p. 140.

D'où il s'ensuit que

par son procédé factice, Diderot nous fait accroire qu'il ne raconte pas un conte, mais qu'il dit la vérité aux dépens du conte, et que cette vérité intempestive est neuve. [...] Le lecteur [...] en arrive à ne plus distinguer la réalité et l'apparence. Le dialogue est pour Diderot l'auxiliaire le plus précieux dans ce jeu subtil où le lecteur se laisse prendre²⁰⁷.

Toutefois, si le montage du récit est trop visible, comme c'est le cas dans *Jacques le fataliste*, il finit par « éveille[r] la méfiance du lecteur, si, au lieu de le tromper, il le détrompe, la fiction s'en trouve affaiblie²⁰⁸ ». Par exemple, lorsque le narrateur intervient dans sa narration par des remarques métanarratives, il attire l'attention du lecteur (réel) sur la construction fictive du texte au détriment de l'efficacité de la fiction même²⁰⁹. Mais, lorsqu'on a affaire à un texte bref, on ne peut pas trop s'attarder sur ces procédés métanarratifs, tout comme sur des digressions accessoires. Sinon, on risquerait de ne pas réussir à développer le sujet du récit d'une manière exhaustive. Donc, les interventions du narrateur et, à l'occurrence, de son interlocuteur, peuvent même être nombreuses, pourvu qu'elles ne détournent pas l'attention du lecteur (réel) de l'histoire. Autrement, elles peuvent prendre le dessus au cas où elles constituent le récit à elles seules. C'est précisément ce qui arrive dans les contes de Diderot, où l'histoire est toujours rapportée par un ou plusieurs narrateurs. L'histoire coïncide alors avec le discours du narrateur où avec l'échange dialogique entre lui et un lecteur-auditeur supposé. Dans ce cas, en effet, les intrusions de ces instances narratives à l'intérieur de la diégèse ne sont pas métanarratives, en ce sens qu'elles n'ont jamais la fonction de montrer le dessous de la fiction, comme nous allons vérifier en détail et à l'aide d'exemples textuels dans la deuxième partie de cette étude.

²⁰⁷ R. NIKLAUS, « Diderot et le conte philosophique », cit., p. 310.

²⁰⁸ J. CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, cit., p. 241.

²⁰⁹ Au XVIII^e siècle on compte nombreux ouvrages où l'on cherche « à impliquer le lecteur grâce à des modes narratifs capables de susciter le soupçon » (J.-P. SERMAIN, *Métafictions (1670-1730)*, cit., p. 11)-

Il reste que la présence du narrateur dans son récit et, de plus, d'une autre voix narrative assumant le rôle de lecteur-auditeur augmente chez le lecteur réel l'impression de mimétisme. Qui plus est, l'illusion de réalité semble être proportionnelle à l'intensité de l'échange dialogique.

En d'autres termes, le lecteur des contes de Diderot se laisse prendre plus facilement. Il suffit d'insérer quelques protestations de sincérité, accompagnées par des noms propres tout à fait vraisemblables, « un peu de poussières sur [m]es chaussures, car l'on « revient de la campagne »²¹⁰, et le voilà tombé dans le piège. Le temps de se demander si ce qu'il va lire tient vraiment de la réalité... et le conte est déjà fini.

Après avoir constaté qu'il est légitime d'appeler « contes » certains récits courts de Diderot et que la brièveté à elle-seule amène à des conséquences intéressantes sur le plan expressif, c'est le moment d'explorer davantage les traits essentiels, s'il en est, des sept contes dont nous proposons une analyse dans la deuxième partie de cette étude. On s'adonnera tout d'abord à mieux éclaircir le phénomène singulier du dialogue entre le narrateur et son interlocuteur, tellement semblable mais sans doute aussi tellement différent de celui que l'on rencontre dans les romans. Ensuite, on va chercher à approfondir s'il existe un lien entre la forme et le contenu des contes, c'est-à-dire si la brièveté pourrait être choisie consciemment par Diderot pour de réflexions impromptues ne souhaitant pas prétendre à l'exhaustivité, étant de la sorte parfaitement en ligne avec le son style philosophique asystématique. La forme des contes pourrait donner une impulsion nouvelle à une vision du monde étranglée par les filets du déterminisme ?

²¹⁰ Ces citations, auxquelles nous avons manifestement adapté le style tout entier de notre conclusion, sont tirées de la séquence finale des *Deux Amis de Bourbonne*, où Diderot explique sa partition des contes en trois typologies, que l'on a eu l'occasion d'illustrer aux cours des chapitres précédents (voir p. 99). Pour souci de précision, nous choisissons d'ailleurs de reprendre entièrement la citation dont nous avons extrait les syntagmes entre guillemets dans le texte ci-dessus : « Je dirai donc à nos conteurs historiques : Vos figures sont belles, si vous voulez ; mais il y manque la verrue à la tempe, la coupure à la lèvre, la marque de petite vérole à côté du nez qui les rendraient vrais ; et comme disait mon ami Cailleau, un peu de poussière sur mes souliers, et je ne sors pas de ma loge, je reviens de la campagne. » (*Les Deux Amis de Bourbonne*, dans CR, p. 449-450).

2. DEUXIÈME PARTIE

Les contes
ou les ressources d'une forme narrative qui assume la crise

2.1. SOUS LE SIGNE DU PLURIEL

La brièveté comporte donc des contraintes pour l'auteur dans sa façon de présenter et de conduire l'histoire qui constitue l'objet de son conte. La mise en relief du sujet du texte et l'impression de véridicité narrative sont une conséquence directe de cette limitation de son imagination créatrice. Comme on vient de le voir, cette illusion de vérité passe par un renouveau du pacte narratif entre l'auteur et le lecteur, Diderot refusant de le laisser sous-entendu pour ne pas éveiller la méfiance du lecteur²¹¹. Il décide même de l'explicitier en introduisant dans le corps du récit des interventions du narrateur et parfois même d'un lecteur supposé. Cette opération parvient, de ce fait, à augmenter l'impression de vérité, l'irruption de commentaires à la première personne attestant que l'histoire racontée est un témoignage digne de foi.

2.1.1. LA MULTIPLICATION DES PLANS ÉNONCIATIFS ET DES NARRATEURS

La présence du narrateur à l'intérieur de l'intrigue qu'il raconte est l'un des caractères essentiels du conte à l'âge des Lumières. De plus, il s'agit de l'une des rares données sûres face à l'épineuse question de l'indécidabilité générique et du flou terminologique. Comme l'a remarqué Jean Sgard dans son article *Marmontel et la forme du conte moral*, les hommes de lettres des XVII^e et XVIII^e siècles avaient bien présent à l'esprit ce qui distinguait le conte de tout autre texte, au-delà des ambiguïtés dues à la variété des définitions :

²¹¹ À ce propos le marquis d'Argens affirmait la nécessité « que les incidents épisodiques soient assez beaux, pour ne faire pas murmurer un Lecteur, de ce qu'ils interrompent une narration qui lui plaît, et dont il brûle de voir la suite », (cf. *Lectures amusantes*, cit., p. 68).

[...] les théoriciens de l'époque classique ont souvent su [les] distinguer en dépit des mots [...]. [I]ls ne confondent pas l'élément objectif d'un récit – fait brut, dramatique, mœurs, vraisemblance – et l'élément subjectif, intervention d'un narrateur capricieux. Et si l'on préfère, au XVIIe siècle, le terme de « nouvelle », c'est bien par souci de sérieux, de facture solide, de vraisemblance [...] ; tout comme au XVIIIe siècle, on choisit le terme « conte » par un souci inverse de raffinement, de désinvolture et de style²¹².

Ainsi, au XVIII^e siècle l'accent était-il mis sur le fait que le narrateur intervient dans son récit et, faudrait-il ajouter, sur la modalité de ces entremises. Sous cet angle on comprend mieux pourquoi l'analyse du contenu à elle-seule ne fournit pas un critère efficace permettant de trier les récits de fiction. Car, comme l'observait le marquis d'Argens, « [i]l est assez indifférent que le sujet soit grave et sérieux, ou qu'il soit badin et enjoué. Le tout dépend de la manière de le traiter²¹³ ».

Mais on va même plus loin : la présence manifeste du narrateur semble l'emporter sur le sujet de son propre récit. Doit-on la considérer, alors, comme la condition nécessaire et suffisante du conte ? De nombreux théoriciens et critiques littéraires sont de cet avis. Il suffit de revenir à Jean Sgard, affirmant dans son article que « [l]e nouvelliste laisse parler les faits ; le conteur parle seul ; il est la substance même de son récit ²¹⁴».

De plus, quelques uns estiment aussi que c'est sur la base de cette caractéristique que l'on peut faire la différence entre le conte et les autres écrits de fiction : « [s]’opposant au roman qui dissimule son invention, le conte des XVIIe et XVIIIe siècles met en avant l’activité du conteur²¹⁵ ». Il s'ensuit alors que le devant de la scène n'est pas réservé à l'histoire qui fait l'objet du conte. On ne s'attache guère au destin de ses personnages, car

²¹² J. SGARD, *Marmontel et la forme du conte moral*, dans *De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution. Jean-François Marmontel (1723-1799)*, Ehrard J. (éd.), Clermont-Ferrand, G. de Bussac, 1970, p. 230.

²¹³ J.-B. de Boyer marquis d'ARGENS, *Lectures amusantes*, cit., p. 58.

²¹⁴ J. SGARD, *Marmontel et la forme du conte moral*, cit., p. 231.

²¹⁵ J.-P. SERMAIN, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, cit., p. 89.

[...] le conte, lui, ne crée pas de héros, mais se contente de propager l'art même de dire et de conter. Il est, si l'on veut, une éthique de la prouesse narrante où seul remporte les victoires celui qui conte le mieux. Le conte, dirait-on, vient en contant et la manière la plus honorable de faire un conte, c'est encore de conter²¹⁶.

En d'autres termes la littéarité du conte procède moins de l'épaisseur de son message, c'est-à-dire du développement poétique de son sujet, que de la modalité de sa création et ne dépend pas des caractères intrinsèques du récit, mais du fait qu'il est le résultat de l'action de conter. En effet,

[...] un fait, essentiel, frappe dès l'abord : « l'alliance sémantique du mot conte avec le verbe conter, qui signifie un acte oral », semble évidente pour la plupart des [gens]²¹⁷.

D'ailleurs, c'est précisément ce que Diderot dénonce dans le préambule de *Ceci n'est pas un conte*. Il serait faux d'y voir une remarque portant sur une simple distinction terminologique ou générique, suivant laquelle un texte écrit ne peut pas être un conte, en toute logique, du moment que ce dernier est censé être un récit oral. Au contraire, il nous semble que par cette observation notre écrivain vise plutôt à rappeler que le conte, du fait qu'il est un acte de discours, met d'abord en place des acteurs, puis des personnages.

Nous allons donc parcourir les contes de Diderot, dans le but de relever de quelle manière se manifeste le premier de ces acteurs, à savoir, le narrateur.

Dans *Mystification* et dans *L'Entretien d'un père avec ses enfants*, Diderot prend la parole à la première personne : cela crée donc l'illusion d'une identité parfaite entre

²¹⁶ J. MARCEL, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, éd. du Jour, 1970, p. 59. Nous signalons que la plupart des citations que nous allons fournir sur la prééminence du narrateur dans l'économie du conte a été puisée dans l'article de J. DEMERS et L. GAUVIN, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions ». Voir aussi note n. 56, p. 39.

²¹⁷ M.-L. TENÈZE, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 24, 1969, p. 1109.

l'auteur et le narrateur. De plus, il ne se limite pas à rapporter des événements dont il affirme avoir été le témoin, mais il est, au contraire, l'un des personnages du récit.

Cela est particulièrement évident dans *Mystification*, car ici Diderot est à la fois le cerveau qui monte le canular au détriment de Mlle Dornet, et l'une des personnes jouant un rôle actif dans cette tromperie. Cette présence de l'auteur dans son récit donne lieu à trois degrés différents de « prise de parole » par le narrateur. Le premier degré, ou premier niveau de la présence du narrateur dans son texte, correspond à l'*incipit* du conte : l'histoire débute en effet par le pronom personnel sujet de première personne. Au lever du rideau il est donc un « je » se présentant immédiatement sur scène et annonçant vouloir raconter une anecdote réelle, pourvu qu'il réussisse à se la rappeler avec précision :

Je voudrais bien me rappeler la chose comme elle s'est passée [...].

(*Mystification, incipit*, p. 419.)

Il est ensuite question de quelques lignes seulement pour que la situation initiale soit définie en gros. On découvre tout de suite que le narrateur ne se limite point à raconter un événement dont il a été témoin. Il a été, par contre, l'un des protagonistes de l'histoire :

M. le prince de Galitzine s'en va aux eaux d'Aix-La-Chapelle ; il y trouve la jeune et belle comtesse de Schmetteau. En huit jours de temps il en devient amoureux ; il le dit, il est écouté, il est époux.

Il avait été attaché à Paris à une demoiselle Dornet, grande fille, assez belle, mais d'une mauvaise santé, ne manquant pas tout à fait d'esprit, mais ignorante comme une danseuse d'Opéra, et tout propre à donner dans un torquet.

Le prince, après son mariage, regretta deux ou trois portraits qu'il avait laissés à cette fille, et il me pria de les ravoir, si je pouvais.

(*Mystification*, p. 419.)

De plus, alors qu'il n'a pas encore fait son apparition sur scène comme personnage directement impliqué dans la mystification, le narrateur est évoqué par son nom propre par les trois autres personnages, à savoir Mlle Dornet, Mme Therbouche et Desbrosses (celui-ci sous l'apparence d'un médecin turc) :

MLLE DORNET : Connaissez-vous M. Diderot ?

DESBROSSES : Non, madame. J'en ai beaucoup entendu parler en pays étranger [...]

MME THERBOUCHE : Il dirait que le docteur et un scélérat bien sifflé qui nous joue.

(Mystification, p. 425.)

C'est là un aspect non négligeable, puisque de cette manière est explicitée la coïncidence entre le narrateur et l'auteur – toute fictive qu'elle soit –, tandis qu'en général cette correspondance demeure supposée, mais elle n'est pas formulée au niveau textuel. Finalement, après cette sorte d'introduction progressive de la présence du narrateur sur scène, on arrive à la deuxième scène de la mystification organisée par l'auteur et son complice Desbrosses, où il est question d'une conversation entre Mlle Dornet et « le personnage Diderot » :

Je laissai passer quelques jours entre cette scène et ma première visite. Je [...] trouvai [Mlle Dornet] soucieuse, je lui en demandai la raison.

MLLE DORNET : Ce n'est rien.

DIDEROT : Vous ne dites pas vrai. Qu'avez-vous ?

(Mystification, p. 433)

Or, cette triple modalité de présence²¹⁸ du narrateur que l'on pourrait définir, avec Genette, un narrateur « extradiégétique-homodiégétique »²¹⁹, ne se réduit jamais à une

²¹⁸ Cf. G. GENETTE, *Figures III*, cit, p. 253 : « L'absence est absolue, mais la présence a ses degrés. Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit (*Gil Blas*), et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin ».

Dans le cas de *Mystification* nous avons préféré le terme de « triple modalité de présence » pour indiquer le fait que le narrateur extradiégétique intervenant à la première personne dans son récit se montre

identité parfaite. La composition du texte est telle que les marques des différentes prises en charge de l'histoire peuvent demeurer sans problèmes l'une à côté de l'autre. En d'autres termes, *Mystification* est non seulement le compte rendu du complot dont Mlle Dornet aurait dû faire les frais, mais aussi le témoignage écrit du plaisir que prend Diderot, vrai metteur en scène de la conspiration :

Le point important était de trouver un homme leste et capable de bien faire le rôle que j'avais à lui donner. Il était sous ma main.

(*Mystification*, p. 419.)

En effet, en plusieurs endroits du texte on a la sensation d'assister à une mise en scène théâtrale. La présentation de l'intrigue est d'ailleurs rédigée par l'auteur comme un canevas :

Vous connaissez à présent le sujet de la scène, ce sont *Les Portraits recouverts*. Le lieu, c'est l'appartement de Mme Therbouche [...]. Les personnages sont Mme Therbouche, Mlle Dornet [...] et un certain [...] Desbrosses, soi-disant médecin turc.

d'abord en tant que simple narrateur premier rapportant une anecdote à son amie Sophie Volland (celle-ci faisant fonction donc de narrataire extradiégétique), et seulement après comme personnage du récit, où il joue un rôle pas du tout secondaire, mais dont il n'est pas vraiment le héros. D'autant plus qu'il n'entre pas en scène dès le début de l'histoire, mais que sa présence est anticipée et comme médiatisée par les échanges entre les trois autres personnages. On constate donc une gradation ascendante de la présence du narrateur dans son récit, qui est soulignée, en outre, par le décalage entre le temps de la narration et le temps de l'histoire, cf. « Je voudrais bien me rappeler la chose comme elle s'est passée » (*Mystification*, p. 419).

²¹⁹ Cf. G. GENETTE, *Figures III*, cit, p. 255-256 : « Si l'on définit, en tout récit, le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique), on peut figurer par un tableau à double entrée les quatre types fondamentaux de statut du narrateur : 1) *extradiégétique-hétérodiégétique*, paradigme : Homère, narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent ; 2) *extradiégétique-homodiégétique*, paradigme : Gil Blas, narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire ; 3) *intradiegétique-hétérodiégétique*, paradigme : Schéhérazade, narratrice au second degré qui raconte des histoires d'où elle est généralement absente ; 4) *intradiegétique-homodiégétique*, paradigme : Ulysse aux Chants IX à XII, narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire ».

C'était au mois de septembre, sur la fin du jour. Mme Therbouche avait quitté sa palette et causait avec Desbrosses de ses affaires, auxquelles je crois qu'il prenait un profond intérêt.

Survient Mlle Dornet. Elle ne salue point, elle se jette sur un canapé.

(Mystification, p. 420.)

Diderot présente rapidement le sujet, ainsi que les personnages. Il indique le temps et le lieu de l'action. Il décrit ensuite la scène, comme elle devrait se présenter au lever du rideau²²⁰. Le début de l'action est finalement signalé par le passage impromptu de l'imparfait – temps de l'arrière plan – au présent de narration, équivalent d'un passé simple pour sa valeur aspectuelle.

De plus, la suite du conte – constitué par une chaîne de dialogues – est ponctuée de remarques indiquées entre parenthèses, qu'on pourrait tenir à juste titre pour de véritables indications de régie²²¹. Il y en a de simples, indiquant la manière dont les personnages prennent la parole ou à qui ils l'adressent : « (marmottant tout bas) », p. 421 ; « (éclatant de rire) », p. 421 ; « (en soupirant) », p. 422 ; « (à Mme Therbouche) », p. 422 et 425 ; « (bas à Mme Therbouche) », p. 423 ; « (bas) », p. 423 ; « (en l'embrassant) », p. 433.

²²⁰ Cf. R. NIKLAUS, « Diderot et le conte philosophique », cit., p. 302-303 : « [...] Si l'on examine d'un peu près la technique de Diderot, l'on verra à quel point il a su transposer dans le conte avec des résultats heureux une technique d'homme de théâtre. Il fait intervenir le dialogue pour multiplier les points de vue, il définit ses personnages par leurs gestes, il indique le lieu de la scène et compose ses tableaux comme le fond d'une scène ; et de nombreuses interpolations sont des espèces d'indications scéniques ».

²²¹ Nous n'empruntons que le terme d' « indications de régie » à Georges Blin, qui dans son *Stendhal et les problèmes du roman* l'emploie en revanche dans un sens élargi pour indiquer les interventions métalittéraires du narrateur ayant le but d'organiser le discours :

« Lorsque [l'auteur] change de décor sans baisser le rideau, voire souligne par un commentaire sa virtuosité dans cet exercice, il ne redoute plus, fût-ce aux dépens de la crédibilité, de nous rappeler que c'est lui le maître – maître sinon de modifier les données de l'histoire, du moins, pour nous instruire, de nous transporter à sa guise à travers l'espace et le temps de l'imaginaire. De telles *Regiebemerkungen* ne sont pas rares chez l'Arioste. Elles abondent [...] chez Scarron et chez Fielding » (*Stendhal et les problèmes du roman*, cit., p. 221-222).

Les « *Regiebemerkungen* » sont donc expression de la « fonction de régie » du narrateur dont parle Genette dans *Figures III*. Dans notre analyse, par contre, nous employons ce terme au sens de « didascalies théâtrales ».

Mais il y en a aussi d'autres plus longues, résumant en quelques lignes les actions ou les attitudes des personnages pendant leur conversation. Du fait de leur étendue, nous nous limitons à n'en rapporter qu'une seule, à titre d'exemple :

DESBROSSES : [...] Mais puisque mademoiselle le permet, voyons.

(Desbrosses s'approche d'elle, lui penche la tête en arrière, regarde ses yeux, qu'elle a un peu durs, mais fort beaux, écarte le fichu, promène sa main sur la gorge, veut lui tâter le ventre.)

Mlle DORNET : Mais, monsieur...

(Mystification, p. 421.)

Diderot tient donc dans sa main les fils de l'affaire et se plaît à la rendre plausible en se conduisant dans le récit en vrai metteur en scène. Mais le vrai coup de théâtre pourtant n'arrive qu'à la conclusion du récit, où le narrateur a recours d'abord à un pluriel de majesté puis au présent de l'indicatif pour expliquer à quel point en est le développement de la mystification :

Voilà où nous en sommes. [...] Nous verrons ce que cela deviendra.

(Mystification, p. 436.)

Après cette affirmation, il laisse un espace vide avant de reprendre la narration, mais au passé simple cette fois : « Cela ne devint rien » (p. 436). Cette répétition doublée d'une translation sur le plan temporel suffit à elle-seule à exprimer qu'un changement s'est produit dans le rapport entre le temps de l'histoire et celui du récit. Sous cet angle, la présence de l'espace vide entre les deux affirmations similaires jouant sur le verbe « devenir » a donc précisément la fonction de signaler visuellement l'espace temporel s'étant écoulé pendant cette mutation. Dans la première partie du conte, la narration est presque simultanée du déroulement de l'histoire, tandis que par la suite il apparaît un décalage important entre le temps de l'histoire (« narrated time »), à savoir celui du plan de la fiction, et celui du récit (« time of narrating »).

Le conte se termine enfin par une affirmation dénonçant à elle seule les libertés prises avec la mise en scène de ce canular :

Mais Desbrosses, quelques jours avant cette singerie, se cassa la tête de deux coups de pistolet, et la suite bien ou mal projetée n'eut pas lieu.

(Mystification, p. 436.)

Or, on sait que la mort de Desbrosses date de novembre 1769, mais déjà un an auparavant, en octobre 1768, Diderot écrivait à Sophie Volland que l'histoire des portraits avait été interrompue par le déménagement de Mme Therbouche. Il affirmait aussi en avoir écrit une histoire qui prenait un volume entier. Il s'ensuit dès lors que le conte, à ce moment-là, ne pouvait pas se terminer par le suicide de Desbrosses. Ainsi, l'épilogue que nous connaissons a-t-il dû être écrit au moins un an plus tard. Donc Diderot choisit d'utiliser un événement tragique – qui n'avait rien à voir avec la mystification – pour conclure son conte de manière plus dramatique. En effet, le canular n'ayant point réussi, l'histoire des portraits manquait d'un dénouement intéressant, par contre « la mort tragique de l'aventurier donna[it] au conte une fin plus nette, plus saisissante, que la fuite sans gloire de Mme Therbouche [assiégée par les créanciers] ²²² ». Cette démarche de Diderot en dit long sur la manière dont il arrange la matière de ses contes. Il a beau protester de l'honnêteté de sa conduite : il reste tout de même vrai qu'il modifie la réalité des événements dont il s'inspire, comme tout écrivain fait, d'ailleurs, mais que pas tout écrivain s'empresse de dissimuler de la sorte à éveiller encore plus le soupçon chez son lecteur.

Un autre conte permet une réflexion sur la place du narrateur, *L'Entretien d'un père avec ses enfants* qui serait, d'après notre écrivain, « l'histoire d'une de[s] soirées [typiques de la famille Diderot à Langres], et un modèle de l'emploi des autres ²²³ ». Mais, dès le début, le ton de l'histoire est donné par des affirmations qui trahissent une réélaboration presque idyllique de la figure paternelle, comme par exemple : « les pauvres pleurèrent [l]a mort [de mon père] lorsqu'il mourut²²⁴ ». Nul doute que *L'Entretien* représente pour Diderot l'occasion de justifier son choix de vie, puisqu'il l'a conduit à s'opposer plusieurs fois à la volonté de son père²²⁵. De cette prémisse il s'ensuit

²²² J. PROUST, « Préface », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. XIV.

²²³ DIDEROT, *Entretien*, p. 469.

²²⁴ *Ibid.*, p. 469.

²²⁵ La dernière fois dans sa vie où Diderot eut clairement la perception d'être honoré de l'estime de son père remonte au 1728 : il n'était qu'un enfant. D'après une lettre à Sophie Volland nous savons qu'à l'âge de quinze ans il revint un jour du collège à toute allure pour montrer à ses parents les prix de vers latins et

que la situation familiale décrite dans ce conte est manifestement idyllique et, par conséquent, enjolivée pour ne pas dire fausse, de même que l'enchaînement des dialogues à l'intérieur de ce foyer familial supposé où tout semble être harmonieux, comme cela arrive dans les « modèles »²²⁶.

Au niveau de la construction du récit, le narrateur semble se retrancher dans un « Moi » inoffensif se limitant à interagir dans la conversation, mais sans jamais la conduire de manière directe, comme c'était le cas pour *Mystification*. Pourtant, une analyse des différentes interventions des personnages sera suffisante pour montrer que l'effacement présumé du narrateur est, en fait, un escamotage voulu et complètement fonctionnel à une mise en relief amplifiée du point de vue de l'auteur. On dissimule donc

de version qu'il avait remportés. Didier Diderot, lorsqu'il aperçut son fils s'avancer vers lui chargé de couronnes, resta immobile, debout sur le seuil, et ne réussit pas à retenir ses larmes de joie et d'orgueil. Au cours de la même année Diderot eut, de toute façon, l'occasion de contrarier les projets de son père : revendiquant son autonomie, il manifesta l'intention de continuer ses études à Paris, alors que sa famille n'était guère du même avis. Après s'être assuré que son fils n'avait pas été influencé dans sa résolution par les jésuites, Didier Diderot consentit à ce qu'il parte. C'était en 1729 : Diderot ne retourna à Langres que quatre fois dans le reste de sa vie.

Le premier retour à la maison paternelle date de 1752 : une trentaine d'années s'étant écoulées avant que l'amour filial n'estompe les distances entre le fils et le père. Les incompréhensions débutèrent en 1737, lorsque le maître coutelier de Langres décida de couper les vivres à son fils, excédé qu'il était par la vie de bohème que celui-ci menait dans la capitale aux frais de la famille. Mais, lorsque Denis lui dévoila ses projets de mariage, son père en arriva même à envoyer une lettre à la mère de la future épouse, pour l'avertir du manque de fiabilité de son fils. Et comme cette mesure de précaution ne produisit pas l'effet espéré, il agit sans hésitation. Ce fut ainsi que l'amoureux désobéissant fut enfermé dans un couvent d'où il s'enfuit pendant la nuit. À la lumière de ces événements désagréables, on comprend pourquoi, des années durant, Diderot ne mit pas au courant sa famille de son mariage clandestin auquel il se décida juste après s'être évadé du couvent. Mais cet éloignement du foyer familial lui causa par la suite de lourds remords. En effet, cinq ans après, en 1748, il perdit sa mère. Il n'eut pas l'occasion de la revoir une dernière fois. Ce grand deuil l'amena à une tentative de réconciliation familiale, qu'il réussit enfin en 1752. Deux ans après, il fit un autre séjour à Langres, mais sa troisième visite eut lieu seulement un mois et demi après la mort de son père. Le dernier séjour, ce sera en 1770, à l'occasion de son voyage à Bourbonne. Voir aussi les notes n. 226, p. 139 et n. 184, p. 119.

²²⁶ Cf. B. DIDIER, *Manuscrits du XVIII^e siècle : interroger le cas de Diderot*, cit., p. 94-95 : « Le point de départ ? Probablement une conversation que Diderot aurait eue avec son père en 1754 [...]. En 1770, Diderot revient à Langres et se souvenant de cette anecdote écrit *L'Entretien d'un père avec ses enfants*. Avant même l'écriture il y a donc une superposition de plusieurs couches de la mémoire ». Voir aussi les notes n. 225, p. 138 et n. 184, p. 119.

pour mieux conduire l'intrigue. En effet, l'histoire du testament du curé de Thivet²²⁷ rapportée par le vieux Diderot père n'est que fonctionnelle à une réflexion sur les lois que le philosophe propose à ses lecteurs. Il est question de comprendre jusqu'à quel point il faut obéir à des lois qui se révèlent de plus en plus ambiguës et relatives. Le problème est abordé de points de vue divers, grâce à la mise en scène de personnages différents, intervenant les uns après les autres dans la discussion engagée par Didier Diderot.

Or,

les personnages rassemblés autour du père sont tous parfaitement intégrés à la société de leur temps et représentent chacun à sa manière une des composantes de cette société : le Travail, la Magistrature, la Religion, la Science, la Famille, et même la Philosophie²²⁸.

Cela nous semble suffisant pour montrer que la charpente du conte a été entièrement construite dans le but de fournir des éclairages multiples sur la question qui fait l'objet du texte. Et la vérité de l'histoire racontée semble être, dans ce cas, sans relation avec la modalité d'intervention du narrateur dans son propre récit. Mais il n'en est pas ainsi. Au contraire, nous croyons que le narrateur s'efface volontairement et qu'il passe la parole aux autres personnages. Cette démarche assure une impression majeure de plausibilité à la séquence des raisonnements s'entrelaçant dans le conte. Autrement dit, les interventions du « Moi-narrateur » apparaissent liées à la vision du monde propre à un libre penseur, athée, extrêmement critique envers l'Église et libertin. C'est qu'en fait la caractérisation du personnage risque de l'emporter sur les idées qu'il exprime. Par conséquent, il convient qu'il y ait d'autres voix qui puissent formuler des opinions différentes. Par ce biais, une certaine impression de pluralité est assurée. La

²²⁷ Cf. *ibid.*, p. 94 : « Le maître coutelier [...] aurait raconté une aventure qui se situerait en 1733 : il avait été appelé à régler la succession d'un curé de campagne. Ses héritiers naturels étaient de pauvres hères qui auraient eu grand besoin de cette succession. Mais en rangeant des papiers, pendant la nuit, le père découvre un testament fait longtemps auparavant, probablement oublié par le curé, et qui les déshérite au profit d'un riche libraire. Doit-il faire état de cette découverte qui spolie des miséreux ? ».

²²⁸ Cf. « Introduction » aux « Contes », dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. XII, cit., 1989, p. 364.

multiplication des personnages prenant la parole correspondrait ainsi à une multiplication de perspectives. Comme l'a fait remarquer Jean-Paul Sermain, « la variation énonciative a pour corrélation une discontinuité du récit qui touche moins l'enchaînement des actions que la manière de les envisager ²²⁹».

Il s'agit là d'un procédé auquel Diderot avait déjà eu recours dans *L'Oiseau blanc* : la narration y était confiée à quatre conteurs qui, pendant sept longues soirées, se devaient d'improviser, tour à tour, un récit merveilleux afin d'endormir leur sultane. On a remarqué, dans les chapitres précédents, le jeu complexe d'interactions narratives que crée cette situation de polyphonie énonciative. Le fait que le passage d'un niveau de narration à un autre n'est pas signalé de manière manifeste engendre des métalepses qui s'ajoutent à l'ambiguïté de la référence énonciative. En d'autres termes, dans certains cas, il devient malaisé pour le lecteur de comprendre qui affirme telle chose et à quel titre.

Voyons-en quelques exemples. La plupart des cas où il est malaisé d'attribuer à coup sûr une réplique à un personnage, ou bien où il arrive que l'on soit obligé de réfléchir un instant avant de comprendre qui a pris la parole, coïncident avec des endroits de l'histoire où deux personnages au moins possèdent nombre de traits en commun. C'est un fait, d'ailleurs, qu'ils appartiennent à des niveaux différents de l'histoire. Par exemple, il peut arriver que Mirzoza soit confondue avec l'une des princesses dont ses quatre fidèles serviteurs nous racontent les aventures. Cela se peut parce que Mirzoza est souvent désignée aussi par le nom de « sultane » ou par celui de « favorite ». Cependant, à y regarder de près, dans son cas même l'appellatif de « princesse » ne sonnerait pas faux. Or, dans l'histoire imaginée par les deux émirs et les deux femmes, il est question de plusieurs personnages féminins, parmi lesquels deux princesses. Et, si la princesse Lively, la fille de l'empereur des Indes, est une jeune femme

²²⁹ J.-P. SERMAIN, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, cit., p. 101.

d'un tempérament sanguin²³⁰, la princesse Lirila, « ce qui signifie dans la langue du pays l'*Indolente* ou l'*Assoupie*²³¹ », présente en revanche un tempérament lymphatique porté à son paroxysme, comme le montrent les extraits suivants, tirés de la description qu'en donne le prince Génistan à son père :

– J'eus donc une fort longue conversation avec elle, pendant laquelle elle articula un assez grand nombre de monosyllabes très distinctement et presque sans effort, ce qui ne lui était jamais arrivé de sa vie. [...] La princesse commença avec moi une révérence qui n'aurait point eu de fin par la lenteur avec laquelle elle pliait, lorsque ses quatre écuyers de quartier s'approchèrent, la prirent sous les bras et m'aidèrent à la relever et à la remettre à sa place. [...] Lirila soupira, et je continuai à lui faire votre cour avec un zèle vraiment filial, car je vous observerai qu'elle était nonchalamment étalée, qu'elle avait les yeux fermés, et que je lui parlais presque convaincu qu'elle dormait.

(Oiseau, p. 238.)

Le bal finit. On porta la princesse dans son appartement où j'eus l'honneur de l'accompagner. On la posa tout son long sur un grand canapé, ses femmes s'en emparèrent, la tournèrent, retournèrent et déshabillèrent à peu près avec les mêmes cérémonies de leur part et la même indolence de la part de Lirila que si l'une eût été morte et que si les autres l'eussent ensevelie.

(Oiseau, p. 240.)

Il existe suffisamment d'éléments pour qu'on doute que les quatre conteurs de Mirzoza aient puisé dans le répertoire du conte de fées, et précisément dans celui de *La Belle au bois dormant*, si ce n'était pour quelques menus détails dénonçant un goût pour la raillerie, nous rappelant immédiatement que nous avons affaire toujours à un conte de Diderot. En effet, le prince Génistan continue son récit de la sorte :

²³⁰ « LE SECOND ÉMIR. – Cette familiarité de l'oiseau déplut à un eunuque noir qui s'avisa de dire qu'il fallait couper le cou à l'oiseau et l'apprêter pour le dîner de la princesse. [...] Lively tira sa mule et en donna un coup sur le nez de l'eunuque qui en demeura aplati.

LA SULTANE. – Et voilà l'origine de nos nez plats, ils descendent de la mule de Lively et de son sot eunuque. » (Oiseau, p. 228).

²³¹ Oiseau, p. 237.

Pendant cette conversation, une de mains de Lirila, entraînée par son propre poids, m'était tombée sur les yeux ; elle m'incommodait là : je crus donc pouvoir la déplacer sans offenser la princesse, et je ne me trompai pas. J'imaginai que nous nous entendions, point du tout, je m'entendais tout seul. Lirila dormait. Heureusement on m'avait appris que c'était sa manière d'approuver. Je fis donc comme si elle eut veillé, je l'épousai jusqu'au bout, et toujours en votre nom. – Ah ! traître ! dit le sultan. – Ah ! seigneur, dit le prince, vous m'arrêtez dans le plus bel endroit, au moment où j'avançais vos affaires de toute ma force. – Avance, avance, ajouta le sultan, tu fais de belles choses.

(Oiseau, p. 240-241.)

D'après les exemples donnés, ironie à part, on constate donc que la princesse Lirila est toujours sur le point de s'assoupir et que sa cour surveille son attitude prête à la secourir au cas où elle devait s'écrouler à terre, tandis que ses interlocuteurs éventuels sont obligés de s'assurer sans cesse qu'elle continue à les entendre et qu'elle ne rêve déjà. En d'autres termes, le comportement étrange de la princesse Lirila est l'inverse de celui de Mirzoza. La sultane aussi a une cour, composée par deux émirs, deux femmes et une « chatouilleuse » : ces cinq personnages ne peuvent laisser leurs places et se retirer que sur ordre de la favorite,

LA SULTANE. – [...] Après la nuit dernière je crois que vous pourriez avoir besoin de repos. Bonsoir, messieurs, mesdames, bonsoir, car je crois que vous allez vous coucher.

(Oiseau, p. 249.)

ou, ça va sans dire, sur ordre du sultan Mangogul,

Le premier émir allait continuer, lorsque Mangogul fit signe aux femmes, aux émirs et à la chatouilleuse de sortir. « Pourquoi donc vous en aller de si bonne heure ? dit la sultane. – C'est, répondit le sultan, que j'en ai assez de leur métaphysique, et que je serais bien aise de traiter avec vous de choses un peu plus substantielles. – Ah ! ah ! vous êtes là ! – Oui, madame. – Y a-t-il longtemps ? – Ah ! très longtemps.

(Oiseau, p. 257.)

Mais parmi les ordres de la favorite il y en a un, préalable au commencement du conte qu'on lui fait, qui permet à sa petite cour de se retirer séance tenante :

À la suite de cette réflexion, la sultane articula très distinctement son troisième bâillement, le signe de son sommeil ou de son ennui et l'ordre de se retirer ; ce qui s'exécuta avec le moins de bruit qu'il fut possible.

(Oiseau, p. 227.)

On peut donc en conclure que, même dans le récit-cadre²³², il est une petite cour qui guette l'assoupissement de sa princesse et qui, par conséquent, tend l'oreille pour en saisir le moindre bâillement, celui-ci autorisant le départ²³³. Nous avons donc affaire à une sultane allongée sur son lit cherchant à s'endormir à qui est racontée l'histoire d'une princesse allongée sur son lit risquant de s'assoupir tous les cinq minutes. D'où il s'ensuit la possibilité de confondre certaines répliques de l'éveillée Mirzoza avec quelques autres de sa « collègue » endormie.

²³² Nous utilisons ici le terme de « récit-cadre » car dans ce conte le récit premier semble n'avoir que la fonction d'accueillir le récit second, ou « récit enchâssé ». En effet celui-ci, d'un point de vue quantitatif, occupe une position dominante dans l'économie de la diégèse. Cependant, il ne faut pas oublier que dans cet ouvrage le récit-cadre a une fonction évaluative importante, car il est assez de place aussi pour les commentaires et les interventions du narrataire intradiégétique, à savoir de Mirzoza, ce qui peut avoir l'effet d'orienter l'interprétation du lecteur réel. Par ailleurs, nous croyons utile de rappeler aussi qu'en narratologie ce que nous indiquons ici par le mot de « récit-cadre » est le récit premier, tandis que le récit encadré, ou enchâssé, correspond dans ce cas au récit second ou métadiégétique. Cf. GENETTE, *Figures III*, cit., p. 238-239 : « Nous définirons cette différence de niveau en disant que *tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit*. La rédaction par M. de Renoncourt de ses *Mémoires* fictifs est un acte (littéraire) accompli à un premier niveau, que l'on dira *extradiégétique* ; les événements racontés dans ces *Mémoires* (dont l'acte narratif de des Grieux) sont dans ce premier récit, on les qualifiera donc de *diégétiques*, ou *intradiégétiques* ; les événements racontés dans le récit de des Grieux, récit au second degré, seront dits *métadiégétiques* ».

²³³ C'est à peine le cas de préciser que les quatre conteurs et la chatouilleuse de Mirzoza, bien qu'ils soient autour du lit de leur sultane, de toute façon ils ne peuvent pas la voir, car des rideaux tirés les séparent d'elle (le lit de Mirzoza étant vraisemblablement un lit à baldaquin). C'est pourquoi ils peuvent seulement essayer d'en interpréter les bâillements, les soupirs ou encore le rythme de sa respiration, comme le montrent les extraits suivants :

- « Ici la sultane poussa un léger soupir, et l'émir ayant cessé de lui parler, elle lui dit d'une voix faible : "Continuez, je ne dors pas encore" » (Oiseau, p. 232) ;

- « L'émir en était là, incertain si la sultane veillait ou dormait, car on n'entendait entre ses rideaux que le bruit d'une respiration et d'une expiration alternative. Pour s'en assurer, on fit signe à la chatouilleuse de suspendre sa fonction. Le silence de la sultane continuant, on en conclut qu'elle dormait, et chacun se retira sur la pointe du pied. » (Oiseau, p. 232).

Voyons, par exemple, l'extrait suivant :

LA SECONDE FEMME. – « Lirila ne vous dit-elle plus rien, demanda Zambador à son fils ? – Pardonnez-moi, seigneur, répondit le prince. Elle me demanda si ma mère était morte. "Madame, lui répondis-je, elle jouit encore du jour et de la tranquillité dans un vieux château abandonné sur les rives de la mer, [...] car mon père est le meilleur homme du monde [...]. Madame, ajoutai-je tout de suite, venez embellir la cour du Japon, les plaisirs les plus délicats vous y attendent : vous y verrez la plus belle ménagerie, on vous y donnera des combats de taureaux, et je ne doute point qu'à votre arrivée il n'y ait un rhinocéros mis à mort, avec un hourvari fort récréatif..." Il prit en cet endroit à la princesse un bâillement. Ah ! seigneur, quel bâillement ! vous n'en fîtes jamais un plus étendu dans aucune de vos audiences.

(Oiseau, p. 239-240.)

Or, la princesse dont il est question dans ce passage est sans aucun doute Lirila, mais il est important de remarquer que l'on ne serait pas en mesure de trancher la question si le texte s'arrêtait là. En effet, ce n'est que la continuation du discours de Génistan qui permet d'interpréter la phrase « Il prit en cet endroit à la princesse un bâillement » comme une incise descriptive à l'intérieur d'un discours direct rapporté. Car la forme de cette incise, en elle-même, est fort semblable à celle d'autres propositions où c'est le narrateur au premier degré qui prend la parole pour décrire l'attitude de Mirzoza :

Ici la sultane se mit à rire en bâillant pour la première fois.

(Oiseau, p. 230.)

Ici la sultane poussa un léger soupir.

(Oiseau, p. 232.)

Nul doute donc que, comme l'écrit Versini, « Diderot a joué volontairement de l'ambiguïté²³⁴ ». Par ailleurs, c'est probablement à cette fin qu'il choisit d'introduire dans *L'Oiseau* un autre personnage, c'est-à-dire le sultan Mangogul. Il l'insère pour ainsi dire

²³⁴ L. VERSINI, « Introduction » à *L'Oiseau blanc, conte bleu*, cit., p. 220.

« en cours de route », car le sultan n'apparaît officiellement dans le récit²³⁵ qu'au début de la cinquième soirée :

Ce soir Mangogul avait ordonné qu'on laissât la porte de l'appartement ouverte, et lorsque Mirzoza fut couchée, il profita du bruit que firent les improvisateurs en s'arrangeant autour de son lit pour entrer sans qu'elle s'en douta. Il était placé debout, les coudes appuyés sur la chaise de la seconde femme et sur celle du premier émir [...].

(Oiseau, p. 250.)

Cependant, toutes mesures de précaution qu'il ait prises pour dissimuler sa présence à la favorite, il n'empêche qu'au cours de la soirée certains événements de l'histoire que l'on raconte à Mirzoza le font réagir au risque d'être démasqué :

LE PREMIER ÉMIR. – « Je me rendis dans son appartement à l'heure marquée. Je crus la trouver seule ; point du tout : elle s'occupait à prendre une leçon d'anglais qui avait déjà duré fort longtemps et que ma présence n'abrégéa point. Nous y serons encore tous les trois, si le maître d'anglais, qui ne manquait pas d'intelligence, n'eût eu pitié de moi. Mais il était écrit que mon supplice serait plus long. Irocilla me reçut comme un homme tombé des nues, me laissa debout, ne me dit presque un mot, et sans m'accorder le temps de lui parler, sonna et se fit apporter une vielle, dont elle se mit à jouer précisément comme quand on est seul et qu'on s'ennuie. »

Ici le sultan ne put s'empêcher de rire. La sultane dit : « En effet cette scène est assez ridicule », et l'émir reprit son récit.

(Oiseau, p. 251.)

LE PREMIER ÉMIR. – « Je la pris par sa main jolie que je baisai plusieurs fois en la conduisant vers une chaise longue sur laquelle je la poussai doucement ; elle s'y laissa aller sans façon, et me voilà assis à côté d'elle, lui baisant encore la main et lui protestant d'une voix émue que je l'adorais. »

De distraction le sultan s'écria : « Adore donc, maudite bête... ! » Heureusement la sultane ne l'entendit pas ou feignit de ne pas l'entendre.

(Oiseau, p. 252.)

²³⁵ Nous avons écrit « officiellement » parce que, comme on le verra par la suite, il est nombre d'éléments donnant à supposer que le sultan était présent dans l'appartement de Mirzoza bien avant la cinquième soirée.

Or, il arrive que Mangogul ne soit pas le seul sultan « présent sur scène » : il existe un autre personnage, interne au conte que l'on fait à Mirzoza, qui est désigné de la même manière : il s'agit de Zambador, empereur du Japon et père du prince Génistan. On rencontre donc deux sultans dans le même conte, mais appartenant à deux niveaux narratifs différents, comme c'était également le cas pour Mirzoza et la princesse Lirila. Et en effet, même ce deuxième couple donne lieu à des occasions d'ambiguïté pour ce qui est de la référence textuelle. Pour n'en citer qu'un seul exemple, il vaut la peine d'analyser le cas d'une réplique que, d'après sa forme et sa position, l'on attribuerait aisément à Zambador, mais qui en même temps, de par son contenu, ne peut guère provenir de l'empereur du Japon.

LE PREMIER ÉMIR. – [Génistan à son père Zambador] : « [...] Ce serait abuser de votre patience que de vous raconter le reste de mes voyages et de mes erreurs. [...] J'aime mieux que ce soit Vérité qui vous achève elle-même mes aventures. » [...] Génistan s'arrêta, Vérité prit la parole, et comme elle poussait l'exactitude dans les récits jusqu'au dernier scrupule, elle dépêcha en quatre mots ce que nous aurions eu de la peine à écrire en vingt pages. « J'aurais voulu, ajouta-t-elle, en le débarrassant de ses plumes, lui ôter une fantaisie qu'il a prise sous cet habit. Il s'était entêté d'une des filles de Kinkinka. – Celle, dit le sultan, qui avait permis qu'on le mit à la crapaudine ? – Vous voulez dire à la basilique ; elle-même. – Mais il est fou. Celle qui fait aussi peu de cas de la vie de son amant se jouera de l'honneur de son mari. Mon fils veut donc l'être ?

(Oiseau, p. 256.)

Au premier abord, on ne doute pas un instant que la réplique que nous avons rapportée en caractère gras ait été prononcée par le sultan Zambador. La première raison nous amenant à une déduction pareille en est que cette réplique se présente comme enchâssée à l'intérieur du discours du « premier émir ». Par contre, on constate que dans les occasions où intervient le narrateur au premier degré insérant de brefs morceaux qui décrivent l'attitude de Mirzoza ou de Mangogul, le changement de niveau narratif est signalé sur le plan formel par le fait que le texte va à la ligne. Deuxièmement, après la réponse de la fée Vérité « – Vous voulez dire à la basilique ; elle-même », le sultan reprend la parole et ajoute « Mon fils veut donc l'être ? ». Il est donc évident que c'est Zambador qui fait cette dernière affirmation. C'est pourquoi il apparaît tout à fait logique de lui attribuer aussi la réplique immédiatement précédente. Et pourtant,

Diderot ne manque pas l'occasion de nous mystifier. Car, si l'on prête attention à la succession logique des événements racontés, on verra que c'est le contenu de l'échange dialogique entre la fée Vérité et le sultan qui fait problème. En effet, Vérité est en train de raconter à Zambador que son fils Génistan, sous la forme d'un oiseau blanc, s'était épris de l'une des filles de l'empereur des Indes (Il s'était entêté d'une des filles de Kinkinka). Or, ce qui tient du paradoxe c'est que nous, lecteurs, et Mirzoza avec nous, nous savons que cette princesse s'appelle Lirila et qu'elle eut l'idée discutable de passer son oiseau adoré à la casserole. Nous le savons précisément parce que nous l'avons déjà lu (et que Mirzoza l'a déjà écouté) :

LE SECOND ÉMIR. – Cette familiarité de l'oiseau déplut à un eunuque noir qui s'avisait de dire qu'il fallait couper le cou à l'oiseau et l'apprêter pour le dîner de la princesse. [...] Lively tira sa mule et en donna un coup sur le nez de l'eunuque qui en demeura aplati.

(Oiseau, p. 228.)

LA SECONDE FEMME. – [...] L'eunuque crut qu'il était temps de profiter de la disgrâce de l'oiseau et de venger celle de son nez. Il démontra à la princesse par toutes les règles de la nouvelle cuisine²³⁶ que l'oiseau blanc serait un manger délicieux, et Lively, après s'être un peu défendue pour la forme, consentit qu'on le mît à la basilique²³⁷. L'oiseau blanc, outré, comme on le pense bien pour peu qu'on se mette à sa place, s'élança au visage de la princesse, lui détacha quelques coups de bec sur la tête, renversa les flacons, cassa les pots et partit.

(Oiseau, p. 230.)

Il faut donc ne pas oublier que le sultan Zambador est un personnage du conte raconté à Mirzoza. D'où il s'ensuit qu'il ne pouvait pas connaître les événements ci-dessus, parce que la fée Vérité ne les lui avait pas encore racontés, ni son fils, le prince

²³⁶ Cf. article « CUISINE (NOUVELLE) » du *Lexique* que Laurent Versini insère à la fin de son édition des *Contes*, cit., p. 929 : « mode des plats en sauce et des ragoûts qui succèdent aux rôtis à partir du règne de Louis XV ».

²³⁷ Cf. *ibid.*, article « BASILIQUE (n.f.) », p. 924 : « les dictionnaires du temps ignorent le féminin quand il s'agit du basilic, plante odoriférante ».

Génistan non plus. Bien au contraire, elle venait de lui apprendre seulement que Génistan tomba amoureux d'une des filles de Kinkinka. Ainsi, ou bien l'on suppose que Zambador a eu ces informations de quelqu'un qui n'est même pas mentionné dans le reste du conte, ce qui serait bizarre, ou bien ce sultan se rappelant un oiseau à la crapaudine²³⁸ à la place d'un oiseau à la basilique est un personnage appartenant au récit-cadre, car seulement ainsi s'expliquerait qu'il soit au courant des projets princiers de cuisson de l'oiseau. Il est vrai que Mangogul n'est censé apparaître sur scène qu'à partir de la cinquième soirée. Il n'en reste pas moins qu'à la conclusion de la deuxième soirée, au cours de laquelle le second émir avait raconté l'anecdote de la princesse Lirila voulant transformer son oiseau en un mets appétissant, Mirzoza ne montre pas les signes habituels d'ensommeillement. En fait, elle ne bâille pas, mais elle « pouss[e] un léger soupir » (Oiseau, p. 232). Après, rien de plus « que le bruit d'une respiration et d'une expiration alternative²³⁹ » (Oiseau, p. 232). Autant se demander si la sultane soupirait de sommeil, derrière ses rideaux. Ce qui demeure certain, en revanche, c'est que le fait d'admettre que Mangogul ait été présent dans l'appartement de Mirzoza bien avant la cinquième journée, nous aiderait à mieux saisir le comique ambigu d'un échange entre la seconde femme et la sultane, au cours de la troisième journée :

LA SECONDE FEMME. – « Il devait y avoir bal, et c'était l'étiquette de la cour de Tongut que celui qui l'ouvrait se trouvât chez sa dame au moins cinq heures avant qu'il ne commençât. Voilà, seigneur, ce qui me fit aller chez la princesse Lirila de si bonne heure. »

LA SULTANE. – La fée Vérité n'était-elle pas à cette séance du prince et de son père ?

LA SECONDE FEMME. – Oui, madame.

LA SULTANE. – Je ne lui ai pas encore entendu dire un mot.

LA SECONDE FEMME. – C'est qu'elle parle peu en présence des souverains.

²³⁸ Cf. *ibid.*, article « CRAPAUDINE (À LA) », p. 928-929 : « des pigeons à la crapaudine sont des pigeons préparés de la manière qui suit. On les fend sur le dos du haut en bas, on ouvre, et on écarte les deux parties sans les séparer ; on les écrase et on les aplatit, on les saupoudre de sel et de poivre, on les fait rôtir sur un gril, et on les mange avec un peu de verjus, ou de vinaigre » (*Trévoux*).

²³⁹ Pour lire les passages dont on a tiré les extraits cités dans la lettre du texte, voir note n. 233, p. 128.

Vaudrait-il la peine de se demander combien de souverains il y a dans ce conte ?

Nous jugeons suffisant de retenir plutôt que cette technique narrative, qui dans *L'Oiseau blanc* n'est utilisée que pour parodier le modèle des *Mille et une nuits*, est exploitée par la suite pour rendre mimétique la complexité du réel.

Il suffit de penser à la construction des *Deux Amis de Bourbonne*. La difficulté qu'on rencontre lorsqu'on essaie de faire le partage entre les diverses voix rapportant l'histoire de Félix et Olivier, est due à la particularité de son invention²⁴⁰, mais aussi au fait que sa rédaction a connu différentes étapes. Nous avons, en effet, plusieurs copies manuscrites de ce conte, qui attestent de l'existence d'au moins trois versions différentes²⁴¹. Il est vrai que nous connaissons l'histoire de la composition du récit, grâce aux indications contenues dans la correspondance de l'auteur et du fait que certains passages renvoient nécessairement à d'autres ouvrages dont on connaît la date de parution²⁴². Mais il reste que le changement impromptu d'un narrateur à un autre ne doit pas être envisagé seulement comme une conséquence de la manière d'écrire de Diderot, procédant par ajouts et remaniements successifs. Sans doute faut-il le considérer comme la marque d'un choix volontaire de l'auteur. Celui-ci s'amusait-il à brouiller les références d'énonciation dans le seul but de construire un texte cocasse, servant de contrepoids parodique aux ouvrages qui à la même époque thématISAient l'archétype

²⁴⁰ Voir les notes n. 164, p. 111 et n. 165, p. 111.

²⁴¹ Pour plus d'informations à ce sujet nous renvoyons à la « Notice préliminaire » des *Deux Amis de Bourbonne* dans DIDEROT, *Quatre contes*, J. Proust (éd.), cit., p. 43-47.

²⁴² Par exemple on peut dater l'addition de l'anecdote de Romano, insérée à la fin de l'histoire d'Olivier, grâce au fait que Diderot devait l'avoir lue dans le *Voyage en Sicile* de Riedesel, paru en traduction française en 1773. Voir CR, p. 1059-1060 note n. I. Voir aussi l'« Introduction » aux *Deux Amis de Bourbonne*, dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. XII, cit., 1989, à la page 420, de même que l'« Introduction » aux « Contes », p. 368-369, où l'on trouve quelques considérations sur l'intérêt que Diderot démontre avoir pour les brigands et d'autres types d'hommes encore bruts.

des deux amis²⁴³ ? L'analyse de l'alternance des voix narratives pourrait nous aider à mieux focaliser la question.

La version définitive des *Deux Amis de Bourbonne* commence avec l'histoire d'Olivier. On sait que cette partie du conte correspond, à quelques remaniements près, au premier récit que Mme de Maux et sa fille, Mlle de Puiseaux, envoyèrent à Naigeon en août 1770. En effet, comme le suggère Jacques Proust,

la première version des *Deux amis* fut sans doute rédigée à Bourbonne après le départ de Grimm, et avant que Diderot ne retournât à Langres, c'est-à-dire entre le 13 et le 18 août. Si tel est le cas, on doit admettre que cette première version comprenait seulement l'histoire d'Olivier. Il fallait plus de cinq jours pour que le conte parvint à Naigeon, et qu'il pût faire connaître à ses amis son désir d'en avoir la suite. Cette suite – l'histoire de Félix – a pu être écrite au début de septembre, quand Diderot repassa de Bourbonne ou même plus tard [...]²⁴⁴.

Mais voyons de plus près comment se construit l'intrigue du récit dans sa version définitive, celle de l'édition de Naigeon. De plus, imaginons que le lecteur ignore complètement les circonstances de l'écriture, c'est-à-dire qu'il ne connaît point les étapes de la rédaction du récit, ni les informations données par Grimm à ce sujet dans les pages de la *Correspondance littéraire*. Le conte commence d'une manière plutôt conventionnelle par la présentation des deux héros :

²⁴³ Nous pensons, en plus du conte de Saint-Lambert, au drame de Beaumarchais *Les Deux Amis où le Négociant de Lyon* et au conte *Les Deux Amis, ou le Conte de Méralbi* de Sellier de Moranville. Pour plus d'informations nous renvoyons à la notice introductive aux *Deux Amis* rédigée par Michel Delon, dans l'édition *Contes et romans* de «La Pléiade» (cf. CR., p. 1052-1055). Voir aussi la présentation dont Grimm fit précéder *Les Deux Amis de Bourbonne* dans la *Correspondance littéraire* (15 décembre 1770), dans CR, p. 463 : « L'année qui va finir a été fatale aux deux amis, ils se sont montrés sur la scène comme deux financiers ou deux commerçants de Lyon, en conte comme deux Iroquois, en romans comme deux je ne sais quoi, et Dieu merci, ils ont été sifflés partout. [...] Denis Diderot essaya entre autres de réhabiliter les deux amis, et il croira les avoir vengés de toutes les injures que leurs historiens leur ont attirées cette année, si le conte que vous allez lire peut mériter votre suffrage».

²⁴⁴ J. PROUST, « Introduction », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. XV.

Il y avait ici deux hommes qu'on pourrait appeler les Oreste et Pylade de Bourbonne. L'un se nommait Olivier et l'autre Félix.

(Deux, p. 439.)

L'histoire est racontée à la troisième personne. Pourtant, déjà à l'intérieur de la deuxième période – à partir du début du texte –, on rencontre l'affirmation suivante :

On prétend qu'il est fier de cette blessure : pour moi, je n'en crois rien.

(Deux, p. 439-440.)

La présence de ce « moi » informe le lecteur du fait que le narrateur n'a pas choisi de prendre ses distances par rapport à l'histoire qu'il raconte : s'il a décidé de rapporter les événements à la troisième personne, ce n'est que parce qu'ils ne le concernent pas directement. Du même coup le lecteur supposé comprend, par le biais de ce « on prétend », que le narrateur déclare ne pas avoir été non plus le témoin de l'histoire qu'il raconte, car il se limite manifestement à rapporter ce que d'autres gens lui ont raconté à leur tour. De ce fait, il prend parfois ses distances avec son propre conte. De plus, quelques lignes plus loin, on découvre que le texte a aussi un destinataire :

Vous n'ignorez pas, petit frère [...].

(Deux, p. 440.)

Mais supposons toujours que le lecteur ne soit pas au courant de la correspondance entre Naigeon, à savoir le « petit frère » ci-dessus, et les deux dames prenant les eaux à Bourbonne. L'introduction de cette adresse à un destinataire inconnu n'enlève rien, au bout du compte, à sa perception du texte. Tout comme il n'est pas gêné non plus par d'autres interventions à la première personne que l'on trouve un peu plus loin, même s'il s'agit d'une première personne du pluriel cette fois :

Un soir que nous allions à la promenade selon notre usage, nous vîmes au-devant d'une chaumière une grande femme debout avec ses quatre petits enfants à ses pieds [...]. C'est à cette occasion que nous avons appris l'histoire de son mari Olivier, et de Félix son ami. Nous avons parlé d'elle, et j'espère que notre recommandation ne lui aura pas été inutile. Vous voyez, petit frère, [...] qu'il ne faut pas aller jusque chez les Iroquois pour trouver deux amis.

(Deux, p. 441.)

Or, nous savons que la dernière phrase par laquelle se termine la citation ci-dessus constituait la fin de l'histoire d'Olivier, c'est-à-dire la fin du premier conte que Mme de Maux et sa fille écrivirent à Naigeon. Cependant, même si on ignore ce détail, il devrait être tout aussi un peu dérangent de lire, juste après, une digression bizarre portant sur l'histoire d'un tel Romano, un sicilien ami du brigand Testalunga. Il est vrai qu'il s'agit d'une anecdote dont la fonction est de servir d'exemple au fait « qu'il ne faut pas aller jusque chez les Iroquois pour trouver deux amis ». Il demeure, néanmoins, une sensation de manque de cohérence et d'homogénéité narrative. Mais il se peut que notre perception soit redevable du fait que nous savons que l'épisode de Romano est un ajout postérieur aux premières versions du conte. Dans cette perspective, l'histoire de Félix – qui commence juste après l'histoire de Romano – pourrait être interprétée comme la simple continuation du conte, car le narrateur et le destinataire sont manifestement les mêmes :

Vous avez désiré, petit-frère, de savoir ce qu'est devenu Félix, c'est une curiosité si simple, et le motif en est si louable, que nous nous sommes un peu reproché de ne l'avoir pas eue. Pour réparer cette faute, nous avons pensé d'abord à M. Papin, docteur en théologie et curé de Sainte-Marie, à Bourbonne ; mais maman s'est ravisée, et nous avons donné la préférence au subdélégué Aubert [...] qui nous a envoyé le récit suivant, sur la vérité duquel vous pouvez compter.

(Deux, p. 441.)

Ainsi, même le lecteur le moins averti remarque en passant le mot « maman », ce qui lui suggère que le « nous » employé auparavant par le narrateur recouvre un couple, qui doit être celui de « mère et fils » ou de « mère et fille ». Mais cette réflexion est inutile, car une ligne plus loin la narration est déjà prise en charge par un autre personnage. Ce sera, en fait, le subdélégué Aubert qui racontera l'histoire de Félix et on doit supposer que son récit a été inséré par le narrateur précédent à la suite de son propre conte. Or, même ce deuxième narrateur ne veut pas prendre l'entière responsabilité de l'histoire qu'il va raconter, mais, comme dans un jeu de boîtes gigognes, il annonce à son tour :

Je vais vous raconter la chose, comme je la tiens de la charbonnière.

(Deux, p. 442.)

Et il n'en est pas encore fini avec les changements d'énonciation : une fois l'histoire de Félix terminée, on espère en la réapparition du narrateur au premier degré, mais on découvre par contre le texte d'une lettre envoyée au narrateur par un certain M. Papin, docteur en théologie. Le tissu narratif continue ainsi à se construire comme un patchwork. De plus, le texte de la lettre fournit au lecteur un autre point de vue sur les mêmes événements. Inutile de se demander quelle est la perspective la plus proche de la réalité. Car les variations qu'on a relatées jusqu'ici sont, malgré tout, minimales par rapport à ce qui va suivre :

[...] la trame narrative se déchire brusquement au moment où une voix qui n'est plus celle de la « petite sœur » enchaîne : "Mme de *** remercia M. le subdélégué Aubert de son attention, et envoya ses aumônes à M. Papin, avec le billet qui suit" [Deux, p. 448]. À partir de ce moment, c'est évidemment Diderot qui parle, et ce n'est pas avec Naigeon. Il enchâsse dans son propre discours la lettre de Mme de P. au curé Papin, conclut lui-même l'histoire de Félix, et rompt de nouveau la trame qu'il venait de substituer à la première pour faire la théorie du conte qui sert de postface à l'histoire²⁴⁵.

On constate, donc, l'irruption dans le corps du récit d'un autre narrateur qui se distingue des précédents, car il revendique le même niveau narratif que celui qui le précède. Autrement dit, jusqu'à présent il y avait un narrateur au premier degré qui affirmait rapporter des événements que quelqu'un d'autre lui avait racontés et qui, à son tour, donnait la parole à divers narrateurs seconds. Or, l'instance narrative prenant la relève par les mots « Mme de *** remercia M. le subdélégué Aubert » est manifestement un second narrateur au premier degré. Celui-ci greffe son discours sur le récit du premier narrateur et parvient à prendre sa place. Le fait même de nommer le narrateur précédent (« Mme de *** ») signifie lui révoquer sa fonction et le mettre au rang de simple personnage. La greffe audacieuse est confirmée, du reste, par certains détails comme, par exemple, la description de la veuve Olivier. En l'espace de quelques pages, cette femme connaît, en fait, un vieillissement subit : si, en effet, le premier narrateur

²⁴⁵ Cf. « Introduction » aux « Contes », dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. XII, cit., 1989, p. 357.

nous dit qu'elle était « une grande femme [se présentant] debout avec ses quatre petits enfants à ses pieds » (Deux, p. 441), le second affirme, par contre, qu'elle « s'était réfugiée dans la forêt chez son fils aîné où elle travaille, malgré son grand âge » (Deux, p. 448).

De plus, si on ajoute à cet enchevêtrement singulier des instances narratives le fait que nous savons qu'en réalité Mlle de Pruneaux n'est pas le premier narrateur du conte, il en résulte un cadre assez complexe. En résumé, comme on sait, le seul auteur de la totalité des textes composant ce conte est Diderot ; le seul qui put croire que Mme de Maux et Mlle de Pruneaux étaient vraiment les auteurs du conte d'Olivier ce fut le « petit-frère » Naigeon. Or, Diderot choisit de construire ce conte des *Deux Amis* en brouillant les références énonciatives. Au fond, parmi toutes ces voix, le narrateur qui peut être tenu pour un alter-ego du philosophe n'est que celui prenant la relève par ce « Mme de *** remercia etc. », intervention qui constitue la coupure la plus forte de la trame narrative. Il n'en demeure pas moins que le fil de l'intrigue ne semble pas souffrir de cet incessant ballet des instances narratives. Au contraire, l'histoire de Félix et Olivier défile rapidement sous les yeux du lecteur et le changement de narrateur n'est peut-être décelé que par son effet textuel, c'est-à-dire du fait que les événements sont présentés sous des éclairages différents. Pour n'en citer qu'un seul exemple, il suffit de vérifier comment d'un certain point de vue les héros de Bourbonne sont « de[s] modèles d'une amitié rare » (Deux, p. 447), mais qu'au bout du compte, l'un étant contrebandier et l'autre n'ayant pas hésité une seconde à défier la loi pour sauver son ami, on peut les tenir aussi pour « deux brigands, dont tous les pas dans ce monde ont été trempés de sang » (Deux, p. 447). Cela signifie alors que

[c]ette variation de points de vue ne rompt pas l'illusion, mais l'enrichit et la complète ; en outre, elle donne au récit une dimension nouvelle, en faisant passer le lecteur d'une acceptation pure et simple à une mise en question, à une critique²⁴⁶.

²⁴⁶ J. CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, cit., p. 212-213.

Comme on l'a déjà vu dans le cas de *l'Entretien d'un père avec ses enfants*, il semble donc que Diderot préfère ne pas livrer sa vision du monde à travers la seule voix du narrateur. Sans doute la nécessité d'envisager les questions sous tous leurs angles se doit à sa pensée, jamais unique ni monolithique non plus. « C'est que les points de vue se multiplient sans que l'auteur impose un choix²⁴⁷ ». En effet, Diderot choisit seulement de confier cette pensée critique à des voix narratives différentes et cela dans le but de faire résonner davantage la complexité d'une pensée qui se voudrait cohérente et non-totalisante. Autrement dit,

Diderot a toujours un thème central, mais non une thèse (sauf peut-être dans *La Religieuse*), puisque la multiplicité des points de vue rend toute thèse impossible et oblige à remettre toute philosophie en question²⁴⁸.

D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si Diderot a été, avec d'Alembert, le directeur de l'emprise encyclopédique. Car il ne faut surtout pas oublier que *l'Encyclopédie* constitue le premier exemple de texte littéraire rédigé par un « auteur pluriel ». Il y a donc une coïncidence temporelle intéressante entre la pratique littéraire de la pluralité discursive et la devise du siècle des Lumières, que l'on pourrait résumer comme le refus de tout système spéculatif, voir de toute croyance monodique et autoréférentielle.

Il n'en demeure pas moins remarquable que l'exigence de ne pas confier son propre point de vue à une seule voix narrative semble apparemment se heurter à la pratique de l'intervention du narrateur dans son propre récit, comme si dans le même texte il était à la fois un mouvement excentrique de multiplication des voix narratives et un mouvement concentrique consistant en la prise en charge explicite du récit par son narrateur unique²⁴⁹. Et pourtant, Diderot n'est pas le premier à choisir cette modalité

²⁴⁷ R. TROUSSON, *Denis Diderot ou le vrai Prométhée*, Paris, Thallandier, 2005, p. 90.

²⁴⁸ R. NIKLAUS, « Diderot et le conte philosophique », cit., p. 310.

²⁴⁹ La terminologie que nous employons ici pour décrire nos impressions sur le texte est sans aucun doute redevable du très célèbre *Le concentrique et l'excentrique : marges des Lumières*, de Georges Benrekassa (Paris, Payot, 1980).

expressive. Au contraire, il est intéressant de noter qu'il s'agit d'une technique très exploitée dans les contes de fées du XVIII^e siècle, comme le rappelle Sermain :

Les conteuses de la première période rompent l'enchaînement du récit où se déploie la féerie traditionnelle par des commentaires sentimentaux ou ironiques, par des emprunts à l'actualité ou au contraire par des remarques sur le passé : ces différents points de vue impliquent des appropriations diverses de l'histoire²⁵⁰.

Ce qui démontre encore une fois comme l'un des traits distinctifs du style de Diderot, à savoir les interventions du narrateur dans son propre récit, relève non de la tradition romanesque, mais plutôt de celle du conte. Ou, du moins, ce qui provient assurément de la tradition du conte de fée est le but dans lequel cette technique est employée dans ses œuvres.

Il est tout aussi vrai, d'ailleurs, que

[s]e introduce se stesso nei propri racconti e testimonia della loro veridicità in quanto spettatore, non fa altro che trasporre una situazione nella quale si era spesso trovato²⁵¹.

Il reste, tout de même, que Diderot ne se limite pas à intervenir dans ses ouvrages à titre de personne directement impliquée dans l'histoire. Il choisit par contre, comme nous le savons explicitement d'après le prologue de *Ceci n'est pas un conte*, d'y introduire aussi un personnage faisant fonction d'auditeur²⁵². Il est vrai que

²⁵⁰ J.-P. SERMAIN, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, cit., p. 97.

²⁵¹ H. DIECKMANN, *Il realismo nei racconti di Diderot*, cit., p. 26.

²⁵² L'auditeur, ou bien plus, le lecteur que Diderot introduit dans son récit correspond à cette instance qu'en narratologie on appelle le « narrataire ». Cf. G. GENETTE, *Figures III*, cit., p. 265-266 : « Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur.

À narrateur intradiégétique, narrataire intradiégétique. [...] Nous, lecteurs, ne pouvons pas plus nous identifier à ces narrataires fictifs que ces narrateurs intradiégétiques ne peuvent s'adresser à nous, ni

[l]a fiction du classicisme aux Lumières se caractérise en effet par la manière dont elle implique son lecteur et par les rôles qu'elle lui fait jouer. Dans le conte cette interaction est peut-être plus évidente dans la mesure où le conteur occupe le premier plan et sollicite son public²⁵³.

Toutefois, la mise en représentation de cette interaction entre le conteur et son public donne lieu dans les ouvrages de Diderot à au moins trois typologies de lecteur. Pour ce qui est des contes, il en est trois où l'intrigue se fonde presque entièrement sur les échanges dialogiques entre la voix du narrateur et celle du soi-disant lecteur. C'est pourquoi, nous jugeons préférable de suspendre notre analyse de la modalité d'intervention du narrateur et de ne la reprendre qu'après avoir amorcé la question du lecteur.

même supposer notre existence. [...] Le narrateur extradiégétique, au contraire, ne peut viser qu'un narrataire extradiégétique, qui se confond ici avec le lecteur virtuel, et auquel chaque lecteur réel peut s'identifier ».

Et pourtant, nous choisissons pour l'instant d'avoir recours au terme plus général d'« auditeur » ou de « lecteur » pour ce qui est des ouvrages de Diderot, parce que de cette manière il nous semble d'être plus fidèles aux choix terminologiques de l'auteur et, en général, du XVIII^e siècle. Il est sous-entendu que nous allons employer ces mots d'« auditeur », de « lecteur » ou d'« interlocuteur » au sens de « narrataire » extradiégétique ou intradiégétique et que, en aucun cas, nous n'indiquerons de cette manière le lecteur ou le public réels.

²⁵³ J.-P. SERMAIN, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, cit., p. 86.

2.1.2. JEUX DE RÉVERSIBILITÉ : DE L'INTERLOCUTEUR AU LECTEUR ET VICE VERSA

Tout d'abord il importe de remarquer, comme le fait Jacques Proust, que

[d]ans les contes [de Diderot], la forme dialoguée recouvre d'une commune apparence des réalités fort dissemblables. Au moins trois²⁵⁴.

Il est des contes où le dialogue a une forte expressivité dramatique, en ce sens qu'on a l'impression de lire une pièce de théâtre du fait de l'intensité des échanges entre les personnages. Les dialogues constituent alors le moteur de l'action : il n'y a pas de place pour des séquences descriptives, si l'on excepte des brefs commentaires qu'on pourrait juger une sorte d'indications dramaturgiques, comme c'est le cas de *Mystification*, dont nous avons déjà passé en revue les éléments textuels l'apparentant à une pièce de théâtre. Mais les mêmes procédés reviennent aussi dans d'autres contes, comme le souligne Proust :

Dans *Mystification* surtout, mais aussi de manière épisodiques dans les trois autres contes, nous avons des dialogues si l'on peut dire dramatiques, qui sont un artifice simple pour mettre en scène de façon vivante, et comme immédiate, les principaux personnages du conte. On pourrait ainsi isoler, dans les contes, de véritables scènes, plus ou moins étendues, qui seraient comme les éléments de comédies ou de drames inachevés [...]. Comme il est habituel, dans les romans de Diderot, et dans ses projets pour le théâtre, ces scènes sont beaucoup plus vivantes, plus naturelles, que ses pièces achevées, si l'on excepte *Est-il bon ? Est-il méchant ?* L'allure est vive, la langue simple, spontanée, familière à l'occasion²⁵⁵.

²⁵⁴ J. PROUST, « Préface », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. XLVIII.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. XLVIII- XLIX.

Voyons-en quelques exemples. La trame de *l'Entretien d'un père avec ses enfants*, s'apparente, elle aussi, à une pièce théâtrale, car dès le début une véritable scène apparaît aux yeux du lecteur,

C'était en hiver. Nous étions assis autour de [mon père], devant le feu, l'abbé, ma sœur et moi.

(Entretien, p. 469.)

scène qui d'ailleurs ne change pas pendant toute l'histoire, mais dans laquelle font leur apparition tout à tour d'autres personnages, qui « montent sur les planches », s'entretiennent quelque temps avec le vieux Diderot et ses trois fils, et enfin sortent de scène laissant ainsi leur place à d'autres personnages encore. Par ailleurs, la typologie des dialogues aussi concourt à augmenter l'effet dramatique. Il est des endroits où la conversation se construit comme une rapide succession de répliques entre plusieurs personnages. Le langage est souvent familier (les proverbes ne manquent pas) et la modalité exclamative. De plus, on relève la présence d'« indications de régie » entre parenthèses comme dans *Mystification* :

MON PÈRE (*en s'inclinant vers l'ecclésiastique*²⁵⁶) : À tout seigneur tout honneur ; à vous monsieur le prieur.

LE PRIEUR (*au chapelier*) : Mon enfant, je n'aime pas les scrupules, cela brouille la tête et ne sert à rien. Peut-être ne fallait-il pas prendre cet argent, mais puisque tu l'as pris, mon avis est que tu le gardes.

MON PÈRE : Mais, monsieur le prieur, ce n'est pas là votre dernier mot ?

LE PRIEUR : Ma foi ; je n'en sais pas plus long.

MON PÈRE : Vous n'avez pas été loin. **À vous monsieur le magistrat.**

LE MAGISTRAT : Mon ami, ta position est fâcheuse [...]. Crois-moi, satisfais aux lois et sois honnête homme ; à l'hôpital, s'il le faut.

MOI : Il y a des lois ! Quelles lois !

MON PÈRE : **Et vous, monsieur le mathématicien**, comment résolvez-vous ce problème ?

LE GÉOMÈTRE : Mon ami, ne m'as-tu pas dit que tu avais pris environ vingt mille francs ?

²⁵⁶ En italique dans le texte.

LE CHAPELIER : Oui, monsieur.

LE GÉOMÈTRE : Et combien à peu près t'a coûté la maladie de ta femme ?

LE CHAPELIER : À peu près la même somme.

LE GÉOMÈTRE : Eh bien, qui de vingt mille francs paye vingt mille francs, reste zéro.

MON PÈRE (*à moi*) : Et qu'en dit la philosophie ?

(Entretien, p. 480.)

Sans doute l'*Entretien* est-il le conte où le plus grand nombre de personnages prennent la parole, cependant même dans les contes où il n'y a que le narrateur et son lecteur qui interviennent directement dans le récit, il arrive parfois que l'histoire *soit* le dialogue. Il existe, en effet, des parties où les répliques s'accumulent sans laisser le moindre espace à une digression descriptive. Voyons, par exemple, la conclusion du *Supplément au Voyage de Bougainville* :

B : Et nous serons encore libres cet après-dîner de sortir ou de rester ?

A : Cela dépendra, je crois, un peu plus des femmes que de nous.

B : Toujours les femmes ; on ne saurait faire un pas sans les rencontrer à travers son chemin.

A : Si nous leur lisions l'entretien de l'aumônier et d'Orou ?

B : À votre avis, qu'en diraient-elles ?

A : Je n'en sais rien.

B : Et qu'en penseraient-elles ?

A : Peut-être le contraire de ce qu'elles diraient.

(Suppl., p. 581.)

Il est ensuite une autre valeur expressive du dialogue dans les contes de Diderot, à laquelle Proust donne le nom de « dialogue épistolaire »²⁵⁷. C'est le cas de *Mystification* et des *Deux Amis de Bourbonne*, où le narrateur s'adresse directement à un destinataire en le vouvoyant. Et, du moins au premier abord, ce destinataire est un interlocuteur réel.

²⁵⁷ Cf. J. PROUST, « Préface », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. XLIX : « Dans *Mystification*, et surtout dans les *Deux amis de Bourbonne*, apparaît une autre forme de dialogue, que nous appellerons épistolaire, dans lequel l'interlocuteur est le plus souvent muet, au moins pour nous ».

Pour ce qui est de *Mystification*, l'on sait d'après la correspondance de Diderot que le destinataire du conte était au début Sophie Volland.

Elle connaissait les héros de l'action, et leur aventure pouvait l'amuser au même titre que n'importe laquelle des anecdotes semées par Diderot dans ses lettres. Puis, au visage de Sophie s'en est substitué un autre, celui d'une personne qui ne connaissait pas les héros de l'histoire, et à qui une présentation sommaire et un épilogue étaient indispensables²⁵⁸.

Voyons alors dans le détail de quelle manière le narrateur se rapporte à son destinataire au fil du texte :

Je voudrais bien me rappeler la chose comme elle s'est passée, car elle **vous** amuserait.

(*Mystification, incipit*, p. 419.)

Le prince [...] regretta deux ou trois portraits qu'il avait laissés à cette fille, et il me pria de les ravoir, si je pouvais. La chose n'était pas aisée. Entre plusieurs moyens qui me vinrent en tête, celui auquel je m'arrêtai, ce fut de tirer parti des inquiétudes qu'elle avait sur sa santé, et de supposer à ces portraits une influence funeste qui l'effrayât. Voilà qui est bien ridicule, me direz-vous. D'accord.[...]

Le point important était de trouver un homme leste et capable de bien faire le rôle que j'avais à lui donner. Il était sous ma main. Je ne dirai rien de son talent en ce genre, **vous en jugerez**.

Vous connaissez à présent le sujet de la scène [...].

Survient Mlle Dornet.

(*Mystification*, p. 419-420.)

Le docteur [...] mangeait d'un appétit et dissertait d'une profondeur que je désespère de **vous** rendre.

(*Mystification*, p. 430²⁵⁹.)

Le destinataire n'est donc pas présent sur scène, il n'est point l'un des personnages du conte et par conséquent il ne peut même pas intervenir dans le récit

²⁵⁸ *Ibid.*, p. XLIX.

²⁵⁹ Nous avons déjà eu recours à cette citation, voir p. 128.

pour répondre à cette sorte de dialogue idéal créé par le narrateur. Pourtant, il est des endroits du texte où le narrateur s'imagine quelle aurait été la réponse de son interlocuteur, comme l'on peut constater d'après la citation suivante : « Voilà qui est bien ridicule, me direz-vous. D'accord ». Il faut ensuite remarquer que dans *Mystification* le narrateur s'adresse à son destinataire seulement au début. Cependant, vers la fin du récit on rencontre pour la première fois un pronom personnel sujet de première personne plurielle :

Voilà où nous en sommes. Il y a un souper d'arrangé, non chez la belle dame, mais chez le docteur. Nous verrons ce que cela deviendra.

(Mystification, p. 436.)

On peut aisément supposer que le narrateur estime former un tout avec son interlocuteur, ce qui est d'autant plus convaincant si l'on présume toujours que, derrière la fiction littéraire, il y ait le couple Diderot-Sophie Volland.

Le cas des *Deux Amis de Bourbonne* est tout à fait semblable. Même ici le « vous » auquel s'adresse le narrateur est, du moins primitivement, un interlocuteur réel, à savoir Naigeon. Cela est vrai pour la première partie du texte où au pronom personnel sujet de la 2^e personne du pluriel s'accompagne généralement l'épithète de « petit-frère » :

Olivier épousa ; et Félix, dégoûté de la vie, sans savoir pourquoi, se précipita dans toutes sortes de métiers dangereux : le dernier fut de se faire contrebandier. Vous n'ignorez pas, petit frère, qu'il y a quatre tribunaux en France, Caen, Reims, Valence et Toulouse, où les contrebandiers sont jugés ; et que le plus sévère des quatre, c'est celui de Reims [...]. Félix fut prit les armes en main, [...] et condamné à mort [...].

(Deux, p. 440.)

Vous voyez, petit frère, que la grandeur d'âme et les hautes qualités sont de toutes les conditions et de tous les pays ; que tel meurt obscur, à qui n'a manqué qu'un autre théâtre, et qu'il ne faut pas aller jusque chez les Iroquois pour trouver deux amis.

(Deux, p.441.)

Vous avez désiré, **petit frère**, de savoir ce qu'est devenu Félix [...]. [Le] subdélégué Aubert, qui est un bon homme, bien rond, [...] nous a envoyé le récit suivant, sur la vérité duquel **vous pouvez compter**.

« Le nommé Félix vit encore. [...] ».

(Deux, p. 441.)

Il reste que dans la suite du conte, alors que les instances narratives changent de manière manifeste, ce « vous, petit-frère » semble avoir disparu. Et pourtant le « vous » va réapparaître encore vers la conclusion du conte, mais il devient malaisé de le faire coïncider avec le « petit-frère » du début :

Et puis il y a trois sortes de contes. – *Il y en a bien davantage, me direz-vous.*²⁶⁰
– À la bonne heure... Mais je distingue le conte à la manière d'Homère, de Virgile, du Tasse, et je l'appelle le conte merveilleux [...] Il y a enfin le conte historique, tel qu'il est écrit dans les nouvelles de Scarron, de Cervantès, etc. – *Au diable le conte et le conteur historique ! C'est un menteur plat et froid.* – Oui, il ne sait pas son métier. [...] Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour **vous** tromper ? Le voici [...]. [Et] **vous** serez forcé de **vous** dire en **vous**-même : Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces choses-là.

(Deux, p. 448-449.)

Il est vrai que même ici, comme dans *Mystification*, au début c'est le narrateur qui s' imagine une réplique de son interlocuteur (« – *Il y en a bien davantage, me direz-vous.* »). Mais dans ce cas se produit un changement intéressant. En effet, le dialogue imaginé par le narrateur avec son interlocuteur idéal procède comme si son imagination prenait la relève, et continuait à son tour. En fait, la réplique imaginée devient une réplique réelle, avec son tiret au début marquant le changement de locuteur dans le discours direct. Rien ne nous indique cependant que ce « vous » intervenant dans le récit à la première personne soit le même interlocuteur du début du conte. Au contraire, comme l'explique Jacques Proust,

²⁶⁰ En italique dans le texte.

[l]a structure de *Mystification* et celle des *Deux amis*, [...] sont telles qu'elles permettent de voir comment le visage de l'interlocuteur primitif se fond et s'enchaîne après quelque temps avec le visage d'un autre.

L'histoire d'Olivier était destinée à Naigeon. Mais derrière Naigeon se profilait Saint-Lambert, dont les *Deux amis* iroquois avaient suscité des réserves et des critiques dans le cercle des familiers de Diderot. L'histoire de Félix, elle, était exclusivement faite pour Naigeon. [...] Pourtant la fin de cette histoire – la lettre du curé Papin – n'est pas seulement pour Naigeon, elle aussi pour les pareils du curé de Bourbonne, et, évidemment, pour l'abbé Diderot, par une confusion qui n'est pas sans exemple dans l'œuvre du Philosophe ; l'article *Intolérance* de l'*Encyclopédie* était même pour l'essentiel une lettre effectivement écrite pour l'abbé Diderot. Et l'on ne peut s'empêcher de penser que la réponse de Mme de ***, rédigée après coup, est un développement particulier de ce dialogue-là, le visage de l'abbé s'étant substitué définitivement à celui de Naigeon, au regard intérieur du conteur.

Mais ce visage à son tour s'estompe, dans la conclusion du récit, et dans la postface qui y est jointe. Quel est donc ce lecteur [...] qui objecte à Diderot qu'il ya bien plus que trois sorte de contes ? Qui s'écrie : « Au diable le conteur historique » ? Ce n'est plus Saint-Lambert, ni l'abbé, ni même le petit frère. C'est Grimm sans doute, mais, au-delà de Grimm, cette société de lecteurs choisis que constituent peut-être les abonnés de la *Correspondance littéraire*, et que sont à coup sûr les *happy few* du siècle présent et des temps à venir²⁶¹.

En résumé, il est donc des contes où le narrateur-auteur²⁶² non seulement prend la parole à la première personne et parfois est aussi l'un des personnages de l'histoire qu'il raconte, mais encore où il s'adresse directement à un interlocuteur réel, à qui on le sait lié d'un sentiment d'amitié. Or, cet interlocuteur réel remplit la fonction d'un simple auditeur idéal : il n'intervient pas dans le récit et seul le narrateur peut s'imaginer ses

²⁶¹ J. PROUST, « Préface », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. XLIX-L.

²⁶² Genette écrivait dans *Figures III*, qu'« on ne confondra pas le caractère extradiégétique avec l'existence historique réelle, ni le caractère diégétique (ou même métadiégétique) avec la fiction » (p. 240). Par conséquent, si nous nous autorisons ici à employer ce terme de « narrateur-auteur » ce n'est que pour signaler que pour le narrataire extradiégétique de *Mystification* et des *Deux Amis de Bourbonne* l'auteur semble s'être inspiré de ses amitiés. Il s'ensuit que c'est seulement en ce sens très strict que nous osons parler ensuite d'« interlocuteur réel » : réel donc au sens qu'il est un narrataire « façonné » d'après une personne réelle.

commentaires. Son étrangeté à l'histoire qui est l'objet du conte est d'ailleurs signalée par le fait que lorsque le narrateur s'adresse à lui, il interrompt la narration qu'il était en train de faire. Cela suffit pour affirmer que l'interlocuteur dont il est question dans ces contes appartient, en tant que présence muette, au récit premier²⁶³. Et pourtant, une fois ces traits distinctifs bien décelés, il arrive aussitôt que le même interlocuteur change pour ainsi dire en cours de narration, comme nous l'avons vu dans *Les Deux Amis*, et glisse de manière imperceptible mais incontestable à l'intérieur de la diégèse. Il s'affranchit en quelque sorte de sa position d'étrangeté et parvient à devenir à son tour l'une des instances narratives du conte, du moment qu'il intervient directement dans le récit. Cette transformation est d'autant plus intéressante qu'elle se produit précisément dans les deux contes où nous avons relevé la présence d'un interlocuteur réel. On dirait presque que le mouvement intérieur amenant le narrateur-auteur à s'adresser à un interlocuteur est tel qu'il se reflète et s'inscrit dans la lettre du texte par le biais de l'introduction d'un personnage remplissant la fonction d'auditeur. Dieckmann s'est beaucoup penché sur cet étrange procédé métamorphosant :

Or, chose surprenante et d'abord paradoxale, de même que l'ami ou l'amie réels – Grimm, Naigeon, Sophie Volland – étaient, pour Diderot, le lecteur auquel il s'adressait, l'ami qui se transforme en interlocuteur et fait partie de l'ouvrage est aussi lecteur et joue le rôle de lecteur. Nous avons un exemple fort intéressant de cette double fonction dans *Ceci n'est pas un conte* [...]. Vous aurez noté que Diderot parle d'abord d'auditeur et y substitue ensuite le terme de lecteur. C'est qu'en effet Diderot ne se sert pas seulement d'un interlocuteur pour faire naître son conte d'un événement de tous les jours – la rencontre de deux amis au cours d'une soirée –, il ne s'en sert pas seulement pour donner à son récit l'énergie, l'immédiateté et la vraisemblance d'une action réelle qui se passe dans le *hic et nunc* et que l'auteur ne semble pas décrire, mais à laquelle il semble nous faire assister en personne ; il se sert aussi de l'interlocuteur pour créer, en quelque sorte, son lecteur. En faisant

²⁶³ Il est donc ce qu'en narratologie on appelle un narrataire extradiégétique et hétérodiégétique, puisqu'il est extérieur à l'histoire, c'est-à-dire à la diégèse et qu'il est comme effacé du fait qu'il est absent de l'histoire en tant que personnage (sa présence ne nous est signalée que du fait que le narrateur s'adresse à lui).

jouer à son lecteur un rôle dans le conte même, il le fait sortir de la passivité et de l'anonymat. Ce qui était pour Diderot une nécessité, la présence d'un être à qui il pouvait s'adresser, ce qui était pour lui un manque réel, l'absence d'un public qu'il pouvait représenter, est ici transformé en vertu et technique esthétique²⁶⁴.

Il reste, en tout cas, que cet interlocuteur réel se transformant graduellement en un interlocuteur fictif, n'arrive pas à être un véritable personnage, ou, s'il en est un, il faut admettre qu'il est tout à fait anonyme et somme toute inconsistant. Mais

[e]nfin la présentation dialoguée de *Ceci n'est pas un conte* et de *Mme de la Carlière* relève d'une toute autre technique [...]²⁶⁵.

En effet dans ces deux ouvrages, auxquels nous ajoutons aussi le *Supplément*, on rencontre un personnage bien défini jouant de manière on ne pourrait plus active le rôle d'interlocuteur. Autrement dit, il y a un auditeur mis en scène qui dialogue avec le narrateur, lequel rapporte, a posteriori à l'écrit, ce qui s'est passé entre lui et son auditeur à qui il racontait une histoire. Le conte devient le récit écrit d'une situation de narration orale²⁶⁶. Dans ces trois contes cet interlocuteur fictif a les traits spécifiques d'un personnage qui connaît le narrateur et semble avoir l'habitude de converser avec lui. De plus, tout comme le narrateur, même cet interlocuteur supposé connaît plus ou moins directement et de manière approfondie les autres personnages, et, ce qui marque vraiment une différence entre Diderot et les autres écrivains de son temps, il connaît parfois même l'histoire que le narrateur est en train de lui raconter²⁶⁷. Le récit se

²⁶⁴ H. DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, cit., p. 36.

²⁶⁵ J. PROUST, « Préface », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. L.

²⁶⁶ Diderot construit donc ces trois récits en nous faisant imaginer qu'un conte oral a été transposé à l'écrit par le narrateur. Il s'agit d'une situation bien différente de la genèse d'un conte écrit, où le narrateur donne la parole à un lecteur fictif qu'il imagine en train de lire ce qu'il a écrit pour faire des commentaires.

²⁶⁷ Cf. *ibid.*, p. LII : « Diderot constate à plusieurs reprises que son auditeur est déjà au courant des faits qu'il lui relate, au moins pour l'essentiel, et ne cache même pas qu'il le savait pertinemment lorsqu'il entreprenait son récit. Passe encore d'être maladroit, mais soulignes grossièrement sa maladresse, cela passe l'entendement ! ».

construit alors tel un dialogue serré, où narrateur et interlocuteur se répondent du tac au tac, l'un rectifiant et précisant ce qui affirme l'autre et inversement.

Enfin, le lecteur réel est le seul qui ne connaît point l'histoire, comme le remarque Roger Kempf :

Il n'a pas manqué de romanciers, au XVIII^e siècle, pour privilégier un lecteur fantoche et se retourner à tout propos, complaisamment, vers le fauteuil où ils l'avaient assis. Ce procédé, fréquent chez Prévost, prend chez Diderot une signification nouvelle [...] Diderot personnifie cette technique. **Le lecteur qu'il introduit dans le conte, est plus qu'un auditeur : un interlocuteur** rassurant par sa présence et sa parole. Mais, par-là même, tout conte de Diderot existe indépendamment du lecteur réel. [...] Les premières lignes de *Ceci n'est pas un conte* caractérisent la manière abrupte de Diderot. Que nous soyons si brusquement emportés, Balzac s'en étonne, tout en admirant que Diderot ne nous ait pas livré les antécédents de ses personnages. [...] [Dès le début du conte on est obligé à se rapporter à un] discours dont nous ignorons ce qui l'a amorcé. « Et vous concluez de là ? », mouvement continué dans lequel le conteur nous plonge brusquement, fait ironiquement pendant à la phrase précédente : « et je commence ». Ainsi, au moment même où nous sommes accueillis dans l'histoire, comme le mélomane qu'on aurait convié au dernier mouvement d'une sonate, nous en sommes rejetés par les prérogatives de l'autre [c'est-à-dire] par cet interlocuteur qui en sait plus que nous, nous tient à distance, dans *Ceci n'est pas un conte*, pas sa complicité non seulement avec le narrateur, mais avec la belle Alsacienne pour l'amour de qui Tanié était allé mourir au Canada²⁶⁸.

Voyons donc de plus près comment se construit au niveau textuel dans nos récits brefs cette relation exclusive et privilégiée entre le narrateur et son interlocuteur.

²⁶⁸ R. KEMPF, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, 1964, p. 35-36. Le caractère gras est de nous.

2.1.3. UNE RELATION EXCLUSIVE

Tout d'abord, il faut remarquer que, comme pour *Mystification*, pour *Les Deux Amis* et pour *l'Entretien*, le narrateur est toujours directement concerné – au niveau textuel – par les événements qu'il raconte. En particulier, dans *Ceci n'est pas un conte* non seulement il connaît les protagonistes de l'histoire, mais il a eu aussi un rôle actif en tant que consolateur des deux amants malheureux, à savoir Gardeil et Mlle de la Chaux :

Mme Reymer et Tanié occupaient un assez beau logement rue Sainte-Marguerite, à ma porte. Je faisais grand cas de Tanié et je fréquentais sa maison qui était sinon opulente, du moins fort aisée.

(Ceci, p.502.)

J'arrivai chez lui précisément sur la fin de cette scène fâcheuse. Le pauvre **Tanié fondait en larmes**. « Qu'avez-vous donc, lui dis-je, mon ami ? »

(Ceci, p. 503.)

J'allai lui faire mes adieux au moment où il luttait avec lui-même, où il tâchait de s'arracher des bras de la belle, indigne et cruelle Reymer.

(Ceci, p. 504.)

Une fureur commune pour l'étude de la langue grecque commença entre Gardeil et moi une liaison que le temps, la réciprocité des conseils, le goût de la retraite, et surtout la facilité de se voir, conduisirent à une assez grande intimité.

(Ceci, p. 505.)

Ce jour de douleur et de désespoir [Mlle de la Chaux] accourut chez moi. C'était le matin. Elle était pale comme la mort. Elle ne savait son sort que de la veille, et elle offrait l'image de longues souffrances. Elle ne pleurait pas, mais on voyait qu'elle avait beaucoup pleuré. Elle se jeta dans un fauteuil. Elle ne parlait pas, elle ne pouvait pas parler. Elle me tendait le bras [...].

(Ceci, p. 507.)

J'envoyai chercher une chaise à porteurs, car elle n'était guère en état de marcher. Nous arrivons chez Gardeil, à cette grande maison neuve, la seule qu'il y ait à droite, dans la rue Hyacinthe, en entrant par la place Saint-Michel.

(Ceci, p. 509.)

Dans *Madame de La Carlière* la situation est presque la même : le narrateur connaît toujours personnellement les personnages dont il raconte l'histoire – il fait probablement partie des amis de famille de Mme de La Carlière – et il était présent à nombre de scènes capitales qu'il nous relate. Pourtant, il ne joue pas un rôle aussi actif que dans le conte précédent, mais il semble tout simplement assister au déroulement du drame du chevalier Desroches et de sa femme :

[...] Mme de La Carlière après un repas d'apparat, au milieu d'un cercle nombreux, composé des deux familles et d'un certain nombre d'amis, prenant un maintien auguste et un ton solennel, s'adressa au chevalier.

(Mme, p. 523.)

[...] Desroches se précipita aux genoux de Mme de La Carlière [...]. Elle lui avait abandonné une de ses mains qu'il baisait, qu'il pressait contre son cœur, qu'il baisait encore et qu'il mouillait de larmes. Tout le monde partageait leur tendresse : toutes les femmes sentaient comme Mme de La Carlière, tous les hommes comme le chevalier. [...] Nous jouissions de ce bonheur qui nous assimilait.

(Mme, p.525.)

Desroches donne à un domestique le coffret [où il tenait les lettres de son amante] à porter dans son appartement où l'on arrivait qu'en traversant celui de sa femme. Là, l'anneau se casse, le coffret tombe ; le dessus se sépare du reste, et voilà une multitude de lettres éparses aux pieds de Mme Desroches. Elle en ramasse quelques-unes et se convainc de la perfidie de son époux. Elle ne se rappela jamais cet instant sans frisson. Elle me disait qu'une sueur froide s'était échappée de toutes les parties de son corps [...].

(Mme, p. 528.)

Mme de La Carlière partit. J'étais chez sa mère lorsqu'elle y arriva brisée des efforts qu'elle s'était faits.

(Mme, p. 532.)

Qui plus est, le narrateur montre qu'il connaît intimement son interlocuteur. Dans *Ceci n'est pas un conte*, il en arrive jusqu'à lui rappeler ses frasques amoureuses dans le but de lui démontrer que même des individus médiocres ou méprisables peuvent faire naître l'amour chez quelqu'un :

– *Ce Gardeil était donc bien séduisant, bien aimable ?* – Point du tout. Un petit homme, bourru, taciturne et caustique, le visage sec, le teint basané, en tout une figure mince et chétive ; laid, si un homme peut l’être avec la physionomie de l’esprit. – *Et voilà ce qui avait renversé la tête à une fille charmante ?* – Et cela vous surprend ? – *Toujours.* – Vous ? – *Moi.* – Mais vous ne vous rappelez donc plus votre aventure avec la Deschamps et le profond désespoir où vous tombâtes, lorsque cette créature vous ferma sa porte ? – *Laissons cela ; continuez.* – Je vous disais : Elle est donc bien belle, et vous me répondiez tristement : Non. Elle a donc bien de l’esprit ? C’est une sotte. Ce sont donc vos talents qui vous entraînent ? Elle n’en a qu’un. Et ce rare, ce sublime, ce merveilleux talent ? C’est de me rendre plus heureux entre ses bras que je ne le fus jamais entre les bras d’aucune autre femme. – *Mais Mlle de la Chaux ?* – L’honnête, la sensible Mlle de la Chaux se promettait secrètement, d’instinct, à son insu, le bonheur que vous connaissiez et qui vous faisait dire de la Deschamps : Si cette malheureuse, si cette infâme s’obstine à me chasser de chez elle, je prends un pistolet et je me brûle la cervelle dans son antichambre. L’avez-vous dit ou non ? – *Je l’ai dit, et même à présent je ne sais pas pourquoi je ne l’ai pas fait.*

(Ceci, p. 506.)

Que celle entre le narrateur et son interlocuteur soit une amitié de vieille date est une donnée d’ailleurs confirmée par certaines précisions fournies par ce dernier sur des détails biographiques du premier :

Une fureur commune pour l’étude de la langue grecque commença entre Gardeil et moi une liaison que le temps, la réciprocité des conseils, le goût de la retraite, et surtout la facilité de se voir, conduisirent à une assez grande intimité. – ***Vous demeuriez alors à l’Estrapade.*** – Lui, rue Saint-Hyacinthe, et son amie, Mlle de La Chaux, place Saint-Michel.

(Ceci, p. 505.)

Une connaissance de longue date n’implique pas nécessairement, d’ailleurs, que les individus dont il est question soient des gens âgés, comme le souligne le narrateur :

– [...] Nous sommes assez jeunes tous deux pour entendre traiter la belle, la grande, la vertueuse, la digne Mme de la Carlière d’inflexible et hautaine bégueule ; car ils se poussent tous les uns les autres, et comme il n’ont point de règles dans leurs jugements, ils n’ont pas plus de mesure dans leur expression.

(Mme, p. 538.)

Et si d'un côté ces informations très précises tantôt suggèrent que Diderot crée effectivement son lecteur fictif d'après et à l'image de ses amis les plus proches tels Grimm, Mme d'Épinay et Sophie Volland, d'un autre côté elles donnent du réalisme et du caractère propre au narrateur et à son interlocuteur, alors qu'à l'époque, dans la forme dialogique conventionnelle du conte philosophique, ils étaient des acteurs très stéréotypés. C'est pourquoi, même lorsqu'on lit les échanges dialogiques que nous avons appelés « dramatiques », il demeure une sensation de réalisme. Enfin,

le dialogue des contes, trop soutenu pour un roman ordinaire, est bien plus proche de la réalité que celui des pièces, précisément parce qu'il ne se transforme jamais en dialogue de théâtre, même quand il est stylisé. [...] De plus, les personnages des contes ont une vérité inconnue à ses personnages de théâtre grâce à la valeur intrinsèque des idées agitées, au réalisme intellectuel qui s'ajoute au réalisme plus superficiel du cadre, de la présentation, de toute la pantomime de ses magnifiques pantins²⁶⁹.

Niklaus propose donc le terme de « réalisme intellectuel » pour indiquer les personnages de Diderot et ajoute que le réalisme du cadre est, par contre, « plus superficiel ». En effet, c'est en vain qu'on cherchera dans ces œuvres les marques d'un effort descriptif redevable d'une intention réaliste, car

[l]e réalisme chez Diderot est plus souvent interne qu'externe. Le décor, la couleur locale, n'existent qu'en fonction des personnages et de leurs idées²⁷⁰.

En effet, Dieckmann aussi, tout en ayant consacré de nombreux articles au réalisme de Diderot, a dû quand même reconnaître que

[i]n un solo racconto troviamo una certa attenzione volta alla descrizione dell'ambiente, precisamente nell'*Entretien d'un père avec ses enfants*. Abbiamo immagini del padre di Diderot seduto in poltrona, dei suoi movimenti, delle

²⁶⁹ R. NIKLAUS, « Diderot et le conte philosophique », cit., p. 303.

²⁷⁰ *Ibid.*, cit., p. 308.

sue abitudini, del movimento usuale all'interno della casa, dell'andare e venire dei visitatori. Si ha tuttavia l'impressione che queste indicazioni siano dovute alla pietà filiale di Diderot e al ricordo nostalgico della casa paterna piuttosto che all'interesse per il particolare descrittivo. La questione delle "petites circonstances" che Diderot solleva nell'*Éloge* e nell'epilogo di *Les deux amis de Bourbonne* è, per quanto concerne i racconti di Diderot, solo teorica. Non v'è posto né giustificazione per particolari capaci di convincere il lettore della realtà della storia, né della descrizione dell'ambiente e delle circostanze in cui si svolge l'evento centrale, né della trattazione delle passioni. La scarsità, a volte la totale assenza, di dettagli descrittivi nell'opera narrativa di Diderot è stata spesso notata e commentata²⁷¹.

Il semble donc que Diderot parvienne à créer des personnages concrets sans pour autant avoir recours à une écriture descriptive, à savoir réaliste. Il est vrai que dans *Madame de La Carlière* on trouve un échange très intéressant entre le narrateur et son interlocuteur faisant présumer que celui-ci, s'il n'est pas directement Grimm, doit être néanmoins esquissé d'après lui. La raison en est que si l'interlocuteur n'était pas informé de comment avait évolué le mariage entre Desroches et Mme de La Carlière, cela se devait au fait que pendant cette période il était à l'étranger, comme l'indiquent les répliques suivantes :

– [...] Mais... il est vrai : c'était dans le temps de votre grande tournée, et vous étiez alors absent du royaume.

(Mme, p. 526.)

– En effet on m'écrivit au loin qu'il se répandait un bruit sourd que la belle Mme Desroches, ci-devant la belle Mme de La Carlière, était devenue folle.

(Mme, p. 530.)

Or, il se peut effectivement que Diderot emprunte cette situation à la vie réelle : l'on sait d'après sa correspondance que son ami Grimm devant faire un voyage en Allemagne, pendant cette période, on lui avait confié provisoirement la direction de la

²⁷¹ H. DIECKMANN, *Il realismo nei racconti di Diderot*, cit., p. 16-17.

*Correspondance littéraire*²⁷². Et pourtant, la présence d'éléments plus ou moins façonnés sur la vie réelle ne doit pas faire présumer que le cadre de l'action soit bien campé, car il n'en est pas ainsi. Essayons donc de résumer les quelques indications d'espace et de temps présentes dans les trois ouvrages où l'on rencontre le personnage de l'auditeur/lecteur. Dès le début de *Ceci n'est pas un conte* on comprend que le narrateur et son interlocuteur ont passé la soirée ensemble, probablement dans un salon, où ils ont assisté à la lecture d'un récit :

- Et vous concluez de là ?
- [...] qu'en dépit de toute la finesse, de toutes les connaissances, de tout l'esprit de l'auteur, puisque son ouvrage n'a excité aucune fermentation violente, il est médiocre et très médiocre.
- Mais il me semble que nous lui devons pourtant une soirée assez agréable, et que cette lecture a amené...

(Ceci, p. 499.)

Dans *Madame de La Carlière* il est quelques indications un peu plus précises, nous permettant de comprendre que le narrateur et son ami sont en train de se promener et ils vont bientôt regagner leur « gîte » :

- Rentrons-nous ? - C'est de bonne heure.

(Mme, p. 519.)

- Puisque nous continuons notre promenade, pourriez- vous me dire, vous qui connaissiez tout ceux qui fréquentent ici, quel est ce personnage sec, long et mélancolique qui s'est assis, qui n'a pas dit un mot, et qu'on a laissé seul dans le salon lorsque le reste de la compagnie s'est dispersé ?

(Mme, p. 520.)

²⁷² Cf. M. DELON, « Notes et variantes » à *Madame de La Carlière*, dans CR, cit, note n. 2, p. 1095 : « Dans [la *Correspondance littéraire*] un préambule au conte précisait ainsi : "L'auteur de ces feuilles ayant été obligé de faire une course en Allemagne, a remis sa correspondance à une personne de sa connaissance qui s'est chargée de la faire pendant son absence." ». En effet, en 1769, suite à un voyage en Allemagne de Grimm, Diderot accepte la responsabilité de la revue de mai à octobre.

- [...] Et regagnons notre gîte ; j'entends d'ici les cris enroués de deux ou trois de nos vieilles brelandières qui vous appellent [...].

(Mme, p. 538.)

Finalement, dans le *Supplément* ces données sur le cadre de l'action se réduisent à des déductions que le lecteur peut inférer d'après d'autres éléments et à des rares précisions concrètes. En particulier, du moment que le conte débute par des réflexions sur le brouillard épais qui n'invite point à se promener dehors, on peut aisément supposer que les deux personnages se trouvent dans une maison, ou, en tout cas, à l'intérieur d'un bâtiment :

A : Le brouillard est si épais qu'il nous dérobe la vue des arbres voisins.

[...]

B : Il faut attendre.

A : En attendant, que faites-vous ?

B : Je lis.

A : Toujours ce Voyage de Bougainville ?

B : Toujours.

(Suppl., p. 541.)

Cette conviction prend appui sur le fait que le locuteur dénommé B montre à son ami un globe où il a tracé la route suivie par Bougainville et qu'après il lui montre aussi une copie du *Supplément* qu'il avait posé sur une table pour le lire :

B : [...] Bougainville est parti avec les lumières nécessaires et les qualités propres à ses vues [...].

[...]

A : **Sa course a été longue ?**

B : **Je l'ai tracée sur ce globe.** Voyez-vous cette ligne de points rouges ?

(Suppl., p. 542.)

A : **Et où trouve-t-on ce Supplément ?**

B : **Là, sur cette table.** [...] Nous pourrons le parcourir ensemble, si vous voulez.

(Suppl., p. 546.)

Dans l'ensemble on constate donc une pauvreté substantielle d'indications utiles à placer l'histoire dans le lieu et dans l'espace. Il ne faut pas croire, cependant, que les personnages soient en revanche décrits d'une façon plus réaliste. Au contraire, à partir du peu de détermination rencontré dans *Ceci n'est pas un conte* et dans *Madame de La Carlière* on arrive, dans le cas du *Supplément*, à une indistinction minimale, où le narrateur et son interlocuteur, tout simplement désignés par les lettres A et B, peuvent trouver leur caractérisation seulement dans l'échange dialogique. De plus, d'après une analyse de la structure du dialogue, il ressort que le locuteur « A » semble assumer ici le rôle du « lecteur fantôme » dont parle Proust, c'est-à-dire d'un personnage que le narrateur introduit dans son récit dans le seul but de se forger un appui pour mieux déployer son discours. En effet, dans le *Supplément* les interventions du locuteur A ne consistent que dans le fait de poser incessamment des questions à B :

A : Ainsi la coquette rie, selon vous, n'est pas dans la nature ?

B : Je ne dis pas cela.

A : Et la constance ?

[...]

A : Et la fidélité, ce rare phénomène ?

[...]

A : La jalousie ?

[...]

A : ainsi la jalousie, selon vous, n'est pas dans la nature ?

[...]

A : La pudeur ?

B : Mais vous m'engagez là dans un cours de morale galante.

(Suppl., p. 574-575.)

Par contre, lorsqu'il arrive que ce soit B à poser une question – et d'ailleurs ce n'est pas souvent le cas –, il s'agit toujours de questions rhétoriques, ayant probablement le seul but d'amener A à tirer la conclusion qu'il vaut mieux selon B (d'autant plus que celui-ci semble la suggérer à son compagnon de manière plutôt explicite) :

B : [...] Voyez-vous cette île qu'on appelle des *Lanciers* ? À l'inspection du lieu qu'elle occupe sur le globe, il n'est personne qui ne se demande : Qui est-ce qui a placé [sic] là des hommes ? Quelle communication les liait autrefois avec le

reste de leur espèce ? Que deviennent-ils en se multipliant sur un espace qui n'a pas plus d'une lieue de diamètre ?

A : Ils s'exterminent et se mangent.

(Suppl., p. 543-544.)

A : [...] Cependant je ne doute pas que la vie moyenne de l'homme civilisé ne soit plus longue que la vie moyenne de l'homme sauvage.

B : Et si la durée d'une machine n'est pas une juste mesure de son plus ou moins de fatigue, qu'en concluez-vous ?

À : Je vois qu'à tout prendre, vous inclinerez à croire les hommes d'autant plus méchants et plus malheureux qu'ils sont plus civilisés.

(Suppl., p. 579-580.)

Toutefois, même l'amointrissement le plus poussé de la caractérisation du lecteur et du narrateur n'arrive à rien enlever à une sensation de réalité qui semble provenir de l'intensité de l'échange dialogique, à son tour redevable d'une sorte d'affinités électives entre les deux personnages. Dieckmann illustre ce phénomène dans les termes suivants :

Dans d'autres œuvres, par exemple dans *Ceci n'est pas un conte* ou *Sur l'inconséquence du jugement public*, l'interlocuteur n'est plus identifié, mais il porte encore des traits individuels. Finalement, il y a l'interlocuteur dépersonnalisée, il ne cesse pas entièrement d'être l'ami à qui Diderot s'adresse. Nous avons ici, je crois, la clé de la différence entre la forme dialoguée traditionnelle ou conventionnelle du XVIII^e siècle, et le dialogue chez Diderot. Chez Fontenelle, chez Shaftesbury et Berkeley – pour ne nommer que trois auteurs que Diderot a lu d'assez près et qui auraient pu lui servir de modèle – les personnages du dialogue n'ont pas de caractère propre ; ils servent de forme littéraires et de moyens stylistiques. Ils permettent de distribuer les différents aspects du problème, ils représentent des courants de pensées, et ils donnent de l'animation et de la variété à l'ouvrage. Par contre, les interlocuteurs de Diderot ont été créés d'après des personnages concrets, ils conversent et s'interrogent, ils sont engagés dans une véritable discussion, avec son va-et-vient, ses interruptions et sa tension, parfois même sa dialectique, ils communiquent le sentiment d'une présence réelle²⁷³.

²⁷³ H. DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, cit., p. 36.

En effet, c'est bien à cause d'un « sentiment d'une présence réelle » que le lecteur réel, selon Roger Kempf, se sent repoussé au dehors du texte, car le couple constitué par le narrateur et son interlocuteur semble être suffisant à lui-même et ne pas tolérer d'ingérences. Par ailleurs, l'exclusivité de ce couple aurait une fonction non négligeable dans les contes. C'est qu'en fait

[]le lecteur privilégié préserve l'œuvre de l'insuffisance – esthétique et morale – du commun des lecteurs. Par le regard et le droit de regard, la sympathie et la lucidité, narrateur et auditeur veillent, dans l'inconfort d'une polémique, à l'intégrité du récit [...] en l'empêchant de se figer dans diverses tentations : le monologue, le rêve, l'aliénation hâtive d'autrui²⁷⁴.

2.1.4. LE LECTEUR DU CONTE OU LE GARDIEN DE LA NARRATION

On a déjà eu l'occasion de voir que l'imagination peut toujours divaguer et se dévoyer, si elle est poussée à ses limites. À présent nous ajoutons que l'imagination – notamment chez Diderot – peut aussi donner dans l'antiroman, si la longueur du texte lui permet de manquer à son propre exercice, à savoir, de créer une histoire cohérente et fermée. Dans ce cas, ce qui l'emporte est alors la volonté de montrer le dessous de la fiction narrative, parce que, si on comprend les mécanismes qui la régissent, on est en mesure aussi de démonter les fictions permettant l'instauration des croyances. Mais, grâce aux contraintes imposées par la brièveté du texte, ces risques de « divagation antiromanesque » sont limités pour le conte qui nous occupe.

Il reste, tout de même, que le narrateur pourrait avancer dans une simple illustration de son point de vue et manquer, par conséquent, une exposition plus respectueuse de la complexité du réel qui amènerait sans doute à une remise en question de ses prémisses idéologiques. Sous cet angle, l'hypothèse que l'interlocuteur remplisse la fonction de contenir et d'orienter la puissance d'imagination du narrateur

²⁷⁴ R. KEMPF, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, cit., p. 38.

semble d'autant plus convaincante. En effet, surtout dans *Ceci n'est pas un conte* et dans *Madame de La Carlière*, le lecteur-auditeur ne manque pas d'inciter de manière pressante son ami à continuer sans délai sa narration :

- **Commencez, pour Dieu, commencez.**

(Ceci, p. 500.)

Il faut avouer qu'il y a des hommes bien bons et de femmes bien méchantes. – *C'est ce qu'on voit tous les jours et quelquefois sans sortir de chez soi.* **Après.** – **Après ?** J'ai connu une Alsacienne belle [...].

(Ceci, p. 500.)

- Bon ! – **Continuez votre récit.**

(Ceci, p. 502.)

[Mlle de la Chaux] ne parlait pas, elle ne pouvait pas parler. Elle me tendait les bras, et en même temps elle poussait des cris. « Qu'est-ce qu'il y a, lui dis-je ? Est-ce qu'il est mort ? – C'est pis : il ne m'aime plus, il m'abandonne. » - **Allez donc.** – Je ne saurais. Je la vois, je l'entends, et mes yeux se remplissent de pleurs.

(Ceci, p. 507.)

Et si dans *Madame de La Carlière* l'interlocuteur pousse de manière plus modérée son ami, celui-ci, en revanche, se montre narquoisement récalcitrant :

- C'est la suite de son histoire qu'il faut savoir pour apprécier la valeur du caquet public. – Je la saurais, si vous vouliez. – Cela sera long. – Tant mieux.

(Mme, p. 521.)

- [...] Desroches présenta son portrait à Mme de La Carlière qui le mit à son bras et qui se fit appeler le reste de la journée Mme Desroches. – Je suis bien pressé de savoir ce que cela deviendra. – Un moment de patience ; je vous ai promis d'être long, et il faut que je vous tienne parole.

(Mme, p. 526.)

Il est vrai que cette attitude caractérisait le narrateur déjà dans *Mystification* :

Commençons à tout hasard, sauf à laisser là mon récit s'il m'ennuie.

(*Mystification*, p. 419.)

Il en est de même pour le narrateur de *Ceci n'est pas un conte* :

– Je tâcherai d'être court. – Cela n'en sera pas plus mal. – Ici, un peu par malice, je toussai, je crachai, je pris mon mouchoir, je me mouchai, j'ouvris ma tabatière, je pris une prise de tabac, et j'entendais mon homme qui disait entre ses dents : Si l'histoire est courte, les préliminaires sont longs. Il me prit envie d'appeler un domestique sous prétexte de quelque commission ; mais je n'en fis rien et je dis.

Ceci n'est pas un conte.

(*Ceci*, p. 500.)

Et pourtant, il n'est pas de comparaison possible entre la réticence taquine de ce narrateur et les ingérences du romancier-narrateur dans *Jacques le fataliste* : ici, on a l'impression que le narrateur veut effectivement, par ses intrusions métalittéraires, orienter de manière différente son histoire, probablement dans le seul but de frustrer le lecteur dans son attente. Dans les contes, en revanche, le narrateur semble ne pouvoir que différer la suite de son histoire, mais il ne peut pas la changer. Donc, tôt ou tard, malgré le désir qu'il ressent d'intervenir dans son propre récit, on s'attend en tout cas qu'il le termine de manière cohérente, comme l'a souligné Roger Kempf :

Ces intrusions, intolérables dans un roman, n'hypothèquent aucunement ici la liberté ou l'avenir des personnages²⁷⁵.

Il est donc une différence notable entre les contes et les romans concernant la fonction des interventions du narrateur et de son interlocuteur.

²⁷⁵ *Ibid*, p. 38.

D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si le personnage de l'auditeur harcelant le narrateur par son désir de connaître la suite de l'histoire est l'un des caractères clefs qui reviennent dans les contes de Diderot déjà à partir de *L'Oiseau blanc*. En fait, dans cet ouvrage il n'y a pas un personnage ayant la fonction d'interlocuteur du narrateur premier. Mais, en revanche, on y trouve un personnage, Mirzoza, ayant le rôle d'auditeur du récit second, c'est-à-dire du récit enchâssé. La sultane est donc le narrataire intradiégétique, ce qui revient à dire que le « lecteur » des contes de Diderot n'est pas toujours un lecteur extradiégétique. Revenons alors un instant sur les typologies que nous avons rencontrées jusqu'à présent. On a déjà vu qu'il existe deux modèles de lecteur extradiégétique : celui où l'interlocuteur est presque absent du récit (cf. *Mystification* et *Les Deux Amis de Bourbonne*) et celui où il intervient directement en prenant la parole à la première personne et qu'il est plus ou moins caractérisé (cf. *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de La Carlière* et le *Supplément*)²⁷⁶. Ainsi, le lecteur intradiégétique de *L'Oiseau* représente-t-il une troisième variation sur le thème, mais il constitue aussi un écart par rapport aux contes suivants, du moment que l'on passe du plan de la diégèse (*L'Oiseau*) au niveau extradiégétique (il vaut la peine de rappeler aussi que plus d'une vingtaine d'années séparent ce conte oriental de la rédaction des autres contes et des romans). Et pourtant, il est intéressant de remarquer que, dans *L'Oiseau*, l'échange entre les narrateurs seconds et le narrataire intradiégétique est construit de la même manière qu'il l'est dans les contes des années 70, à savoir, le lecteur y assume le rôle de celui qui doit aiguillonner son interlocuteur pour éviter qu'il puisse s'enliser dans des digressions inutiles. Et, comme on pouvait s'y attendre, la sultane joue son rôle de manière on ne pourrait plus despotique. D'ailleurs, dès la première soirée, les règles sont claires :

²⁷⁶ On ne confondra pas ces trois types de lecteur que nous avons repérés dans les contes avec les trois modèles de dialogue qu'a proposés Jacques Proust et que nous avons illustrés au cours des pages précédentes, à savoir 1) les dialogues « dramatiques » 2) les dialogues « épistolaires » 3) les dialogues où le lecteur intervient de manière impérieuse.

Ces quatre improvisateurs poursuivaient successivement le même récit aux ordres de la favorite. Sa tête était mollement posée sur son oreiller, ses membres étendus dans son lit et ses pieds confiés à sa chatouilleuse, lorsqu'elle dit : « Commencez »; et ce fut la première de ses femmes qui débuta par ce qui suit.

(Oiseau, p. 223.)

Mirzoza s'arroge donc le droit d'enlever et de passer la parole²⁷⁷. Cependant, elle ne repartit pas équitablement la prise de parole entre les quatre narrateurs, mais elle prend une conduite plus ou moins capricieuse selon le degré d'efficacité du conte qu'on lui narre.

LA SULTANE. – Un prince élevé sous les yeux de Vérité ! [...] Peu s'en faut que je ne vous impose silence ; cependant continuez.

(Oiseau, p. 233.)

Évidemment, le meilleur conteur est celui qui arrive à lui donner envie de dormir :

LA SULTANE. – Continuez ; fort bien madame. Je me sens envie de bâiller.

(Oiseau, p. 230.)

Inversement, si l'histoire n'est pas attachante, si on s'attarde longuement sur des détails inutiles, la favorite ne marchandant guère ses réprimandes ironiques, voire même grinçantes :

LA SECONDE FEMME. – Le prince répara sa faute et dit à son père qu'il était charmé qu'il fût toujours en bonne santé ; puis il ajouta : « Prenez donc la peine de vous rappeler ce qui se passa à la cour de Tongut. Lorsque vous m'y envoyâtes avec le titre d'ambassadeur demander pour vous la princesse Lirila, ce qui signifie dans la langue du pays l'Indolente ou l'Assoupie, vous m'en

²⁷⁷ Il est intéressant de voir que le même rôle de « celui qui distribue la prise de parole » est assumé dans *L'Entretien* par le père de Diderot, mais, évidemment, de manière plus humble et tranquille, comme il se convient à une personne âgée et bien considérée de tous pour sa sagesse. Cf. extraits cités à p. 173.

voulûtes assez mal à propos de ce que ne trouvant pas Lirila digne de vous, je la pris pour moi. Mais écoutez maintenant comme la chose arriva.

« Quelques jours après ma demande, je rendis à Lirila une visite pendant laquelle je la trouvai moins assoupie qu'à l'ordinaire. On l'avait coiffée d'une certaine façon avec des rubans couleur de rose qui relevaient un peu la pâleur de son teint. Des rideaux cramoisis, tirés avec art, jetaient sur son visage un soupçon de vie ; on eut dit qu'elle sortait des mains d'un célèbre peintre de notre académie. Elle n'avait pas la contenance plus émue ni le geste plus animé, mais elle ne bâilla pas quatre fois en une heure. On aurait pu la prendre à sa nonchalance, à sa lassitude vraie ou fausse, pour une épousée de la veille. »

LA SULTANE. – Madame ne pourrait-elle par aller un peu plus vite, et penser qu'elle n'est pas la princesse Lirila ? (Oiseau, p. 237.)

LA SECONDE FEMME. – « Irocilla était plutôt grande que petite, mal proportionnée : c'étaient de longues jambes au bout de longues cuisses qui lui donnait l'aire d'une sauterelle, surtout quand elle était assise. Point de taille. Un bras potelé et l'autre sec ; une main laide et difforme et l'autre jolie ; un pied petit et délicat dans une grande mule rembourrée, un autre pied grand et mal fait enchâssé dans une petite mule, mais cela n'y faisait rien : par ce moyen elle avait deux mules égales. Son épaule droite était un peu plus haute que la gauche, à la vérité un corps et l'éducation avaient affaibli ce défaut. Elle avait des couleurs et point de teint ; un œil bleu et un œil gris ; le nez long et pointu ; la bouche charmante quand elle riait [...]. Elle avait une robe de satin couleur de rose avec des parures violettes ; une simarre de velours bleu garnie de grèbe ; un nœud de diamants d'où pendait une riche dévote dans un temps où l'on n'en portait plus ; une girandole de très beaux brillants à l'oreille droite et une perle d'orient à la gauche ; une plume verte dans sa coiffure dont une des côtés était en papillon et l'autre en battant-l'œil ; avec un énorme éventail à la main. Voilà l'ajustement sous lequel nous apparut Irocilla. »

LA SULTANE. – La perle à l'oreille gauche est de trop.

(Oiseau, p. 249.)

Mais la parodie du conte oriental pousse Diderot bien au-delà du recours à l'ironie serpentante²⁷⁸. C'est pourquoi la méchante et moqueuse Mirzoza ne se limite même pas à des railleries sarcastiques, mais qu'on la voit derrière ses rideaux jouir en elle-même de ses incessantes taquineries aux dépens de ses quatre conteurs :

Ce mot de la sultane désola les deux femmes et les deux émirs ; ils étaient tous quatre attendus à un rendez-vous, et Mirzoza qui le savait, souriait entre ses rideaux de leur impatience.

(Oiseau, p. 237-238.)

Finalement, si elle ne cesse pas de vexer ses conteurs et sa chatouilleuse, elle n'arrive pas pour autant à inspirer de l'antipathie :

LA SECONDE FEMME. – « [...] L'heure du bal vint. Je l'ouvris avec elle, c'est-à-dire que la princesse commença avec moi une révérence qui n'aurait point eu de fin par la lenteur avec laquelle elle pliait [...]. »

Ici la chatouilleuse, qui avait peut-être aussi quelque arrangement, s'arrêta, et la maligne sultane lui dit : « Je ne vous conseille pas, mademoiselle, de vous laisser si vite : cet endroit m'intéresse à un point surprenant ; je n'en fermerai pas l'œil de la nuit. Seconde, continuez. »

(Oiseau, p. 238.)

LA SULTANE. – Cela est charmant ! Premier émir, continuez.

Le premier émir dit qu'il n'avait jamais eu moins d'imagination que ce soir, qu'il était distrait sans savoir pourquoi, qu'il souffrait un peu de la poitrine, et qu'il suppliait la sultane de lui permettre de se retirer. La sultane lui répondit qu'il valait mieux pour son indisposition qu'il restât, et elle ordonna au second émir de suivre le récit.

(Oiseau, p. 240.)

²⁷⁸ L'ars *narrandi* des quatre conteurs n'est pas la seule cible des répliques ironiques de la sultane, car une certaine disposition sarcastique et moqueuse est propre de la manière dont Mirzoza se rapporte au monde. Cf. p. 260, lignes 12-15 :

« [LA SECONDE FEMME. –] « Eh ! laissez là le sens commun, ayez de la gentillesse et de l'enjouement ; voilà l'essentiel avec de vieux louis », disait un bon gentilhomme.

LA SULTANE. – Dont le château tombait en ruine ».

C'est qu'en fait la favorite est la première à ne pas se prendre au sérieux et qu'elle n'arrive pas non plus à retenir le plaisir qu'elle éprouve à harceler sa petite cour réunie autour de son lit. Par conséquent, c'est elle-même qui dévoile son amusement cruel :

LE SECOND ÉMIR. – « [...] Seigneur, continua le prince, je fis de mon mieux, mais ce fut inutilement. Je me retirai après des efforts inouïs, car s'il n'y a pas de pires sourds que ceux qui ne veulent pas entendre. »

LA SULTANE. – Il n'y a pas de pires endormies que celles qui ne veulent pas se réveiller, ni de pires éveillées que celles qui ne veulent pas s'endormir.

(Oiseau, p. 241.)

La sultane dit à sa chatouilleuse : « Assez. » Les émirs et ses femmes lui proposèrent obligeamment de continuer si cela lui convenait. « Vous mériteriez bien, leur dit-elle, que je vous prisse au mot, mais j'ai joui assez longtemps de votre impatience. Assez. Et vous, premier émir, songez à ménager pour demain votre poitrine, car je ne veux rien perdre et votre tache sera double. Quelle heure est-il ? – Deux heures du matin. – J'ai fait durer ma méchanceté plus longtemps que je ne voulais. Allez, allez vite. »

(Oiseau, p. 241-242.)

Sans doute, le caractère despotique du lecteur est-il poussé ici jusqu'au paroxysme en fonction de ses potentialités comiques. Il existe, toutefois, une autre retombée intéressante du fait que Mirzoza prend des libertés avec ses quatre conteurs : c'est qu'elle se sent autorisée à intervenir dans la narration à son gré, c'est-à-dire à tout moment. Ainsi, il peut arriver qu'elle coupe la parole au narrateur en terminant à sa place les phrases qu'il avait commencées. Comme on sait, cela se doit notamment à la prévisibilité du conte qu'on lui fait et qui finit donc par l'ennuyer, d'où s'ensuit le désir de conclure à la hâte une narration dont elle s'est lassée. C'est pourquoi, il arrive que par endroits elle prenne la parole dans le but de résumer en quelques mots, agrémentés de considérations ironiques, la suite de l'histoire qu'elle s'imagine déjà :

LA PREMIÈRE FEMME. – [...] L'oiseau blanc [...] se contenta de se livrer à une frayeur qui lui fit tomber les longues plumes des ailes et de la queue, ce qui lui donna un air ébouriffé.

LA SULTANE. – Et Lively cessa de se soucier de lui lorsqu'il eut cessé d'être beau ; et comme il avait perdu à son service une partie de son ramage, elle dit un jour à sa toilette : « Qu'on m'ôte cet oiseau-là, il est devenu laid à faire horreur, il chante faux, il n'est plus bon à rien. » À vous, madame seconde, continuez.

LA SECONDE FEMME. – Cet arrêt se répandit bientôt dans le palais. L’eunuque crut qu’il était temps de profiter de la disgrâce de l’oiseau [...]. Il démontra à la princesse par toutes les règles de la nouvelle cuisine que l’oiseau blanc serait un manger délicieux, et Lively, [...] consentit qu’on le mît à la basilique. L’oiseau blanc, outré, [...] s’élança au visage de la princesse, lui détacha quelque coups de bec sur la tête, renversa les flacons, cassa les pots et partit. LA SULTANE. – Lively et son cuisinier en furent dans un dépit inconcevable. « L’insolent ! » disait l’une ; l’autre, « ç’aurait été un mets admirable ! ».

(Oiseau, p. 230.)

Au demeurant, l’intolérance à l’égard des déroulements trop prévisibles de l’histoire qui, en plus, le narrateur introduit en s’attardant sur des détails inutiles, est l’un des traits typiques du lecteur-auditeur des contes, comme on le voit par l’exemple suivant que nous avons tiré de *Madame de La Carlière* :

– [...] Mme de La Carlière gagna son procès. – Et devint Mme Desroches en titre. – Comme vous y allez ! Vous n’aimez pas les détails communs, et je vous en fais grâce.

(Mme, p. 523.)

Il est vrai que « deviner, anticiper, c’est gâter le plaisir, c’est rompre le charme et l’illusion²⁷⁹ », le lecteur pourtant montre qu’il n’éprouve aucune pitié envers le conteur. D’un certain point de vue cette modalité d’intervention du lecteur pourrait être tenue pour le contre-pied de l’attitude dérisoire du narrateur de *Jacques le fataliste*, qui ne cesse pas d’aiguillonner son lecteur par d’incessantes menaces de ne pas poursuivre l’histoire des amours de Jacques :

Vous voyez, Lecteur, que je suis en beau chemin, et qu’il ne tiendrait qu’à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître, et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu’il me plairait. Qu’est-ce qui m’empêcherait de marier le Maître

²⁷⁹ J. CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, cit., p. 203.

et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les Îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ?

(Jacques, p. 670.)

On serait, alors, tenté de se demander si les contes ne marquent la revanche d'un lecteur excédé d'être à la merci d'un narrateur se narguant avec insolence des désirs de son public. Pour l'instant notre analyse montre clairement que le lecteur a une sorte de fonction d'endiguement face à la « volonté de puissance » du narrateur. Quant à l'esprit moqueur propre de Diderot, évidemment ce n'est pas un hasard si dans les contes il est exprimé tour à tour par le narrateur et par son interlocuteur. Mais nous estimons que la seule chance de bien comprendre ce phénomène est de faire la distinction entre celui-ci et la modalité d'intervention du narrateur et du lecteur dans les romans. Continuons donc dans l'analyse progressive de ce procédé dans *L'Oiseau*.

2.1.5. EFFETS DE CONTREPOINT ET D'INTERCHANGEABILITÉ

Nous avons vu que Mirzoza s'entremet dans la narration lorsque le récit lui devient ennuyeux, parce que trop prévisible. Mais ses interventions relèvent aussi d'une autre typologie, que nous jugeons d'autant plus importante du fait qu'elle revient dans les contes des années 70. Il arrive parfois que la sultane prenne la parole pour commenter l'histoire qu'on est en train de lui faire, ce qui n'entraîne pas forcément une interruption de la narration de la part du conteur. Souvent il s'agit de jugements sur le récit second, en ce sens que Mirzoza, auditrice plus avertie que ses narrateurs, veille à ce que l'histoire soit racontée de manière « adéquate » : par exemple, elle ne doit pas trop donner dans l'invraisemblable et la suite des événements doit être cohérente. Même les contes merveilleux doivent donc correspondre à des critères de plausibilité, c'est pourquoi la favorite se tient aux aguets afin d'éviter que ses quatre conteurs ne

manquent à leur exercice, ce qui confirme alors entièrement le jugement de Roger Kempf sur la fonction du lecteur²⁸⁰. Voyons-en quelques exemples :

LE PREMIER ÉMIR. – Aussi ai-je lu dans des mémoires secrets qu’un frère très aimable de Génistan négligeait les défenses de l’empereur, trompait la vigilance des eunuques, se glissait chez Lively et se chargeait d’égayer sa retraite. Il fallait qu’il en fût éperdument amoureux, car il ne risquait rien moins que la vie dans ce commerce qu’heureusement pour lui le prince ignora. [...] Il est vrai que quand elle ne s’en soucia plus [...] elle révéla tout au sultan.
LA SULTANE. – Tout, émir ! tout ! Vos mémoires sont infidèles. Soyez sur que le confidence de Lively n’alla que jusqu’où les femmes la poussent ordinairement, et que Génistan devina le reste.

(Oiseau, p. 266.)

Par ailleurs, la fonction de « contrôle » de Mirzoza ne comprend pas seulement des réprimandes, mais aussi des encouragements²⁸¹, si le narrateur montre qu’il d’engage dans la bonne direction :

²⁸⁰ Cf. extrait cité à page 190, auquel se réfère la note n. 274.

²⁸¹ En effet, toute sévérité qu’elle affiche au cours des sept soirées, il n’empêche qu’à la conclusion du conte Mirzoza se montre en revanche bien reconnaissante envers ses cinq serviteurs :

« LA SULTANE. Je ne suis pas mécontente de votre conte ; je ne crois pas avoir eu depuis longtemps un sommeil aussi facile, aussi doux, aussi long. Je vous en suis infiniment obligée. Elle ajouta un petit mot agréable pour sa chatouilleuse, et les renvoya.

En entrant chez elle, la première des femmes trouva une superbe cassolette du Japon.

La seconde, deux bracelets, sur l’un desquels étaient les portraits du sultan et de la sultane.

La chatouilleuse, plusieurs pièces d’étoffe d’un goût excellent.

Le lendemain matin, elle envoya au premier émir un cimenterre magnifique, avec un turban qu’elle avait travaillé de ses mains.

La récompense du second fut une esclave d’une rare beauté, sur laquelle la sultane avait remarqué que cet émir attachait souvent ses regards. » (DIDEROT, *L’Oiseau blanc conte bleu*, dans DPV, t. III, cit., p. 364-365. Nous changeons édition pour cette citation de *L’Oiseau* en raison du fait que celle de Laffont présente un texte se terminant par une réplique de la première femme, alors que dans l’édition DPV cette réplique (qu’on trouve à la fin de page 363) est suivie par d’autres interventions des autres personnages jusqu’à la conclusion du narrateur premier que nous avons rapporté ci-dessous (p. 364-365). Il s’agit peut-être s’une coquille vu que les deux éditions ont établi le texte d’après le même manuscrit de Leningrad rédigé par le copiste Girbal qui l’exécuta approximativement entre 1780 et 1784.

LA SECONDE FEMME. – « Prince, lui dit-elle un jour, peu de temps après leur mariage, les lois de l'empire défendent la pluralité des femmes, mais les grands princes sont au-dessus des lois. »

LA SULTANE. – Voilà ce que je n'aurais pas dit, moi.

LA SECONDE FEMME. – « Je consentirai sans peine à partager votre tendresse avec Lively. »

LA SULTANE. – Fort bien, cela.

LA SECONDE FEMME. – « Mais plus de voyage chez Irocilla. »

LA SULTANE. – À merveille.

LA SECONDE FEMME. – « [...] J'ignore les intentions de Lively, mais je vous déclare que les miennes sont de n'avoir aucune intimité avec un homme qui peut se livrer à Irocilla [...]. »

LA SULTANE. – Ce discours de Polychresta m'enchanté.

(Oiseau, p. 262.)

En plus de cela, il arrive parfois que les intrusions de Mirzoza ne portent pas sur les qualités ou les défauts de la capacité d'imagination des quatre conteurs. On dirait plutôt des considérations personnelles qu'elle laisse échapper à haute voix sans réfléchir²⁸² et qui vont créer une sorte de contrepoint à l'histoire du prince Génistan. Ces observations sont si nombreuses qu'elles représentent un commentaire complémentaire et non supplémentaire à l'histoire, c'est-à-dire que, sans elles, le conte serait réductible à une histoire banale et mille fois entendue. Si donc ces interventions ne sont pas accessoires mais essentielles, en revanche elles semblent ne rien changer au récit du narrateur, qui, du reste, n'arrête pas sa narration, comme le signale, dans l'exemple suivant, l'emploi de points de suspension encadrant les commentaires de la sultane²⁸³ :

²⁸² Notre hypothèse qu'il s'agisse de réflexions à haute voix prend appui, d'ailleurs, sur une précision donnée par le narrateur extradiégétique, à la suite d'une de ces interventions de Mirzoza, cf. Oiseau, p. 249 :

« LA SULTANE. – C'est le privilège de la singularité plus encore que de la beauté. Les hommes se livrent plus promptement à ce qui les surprend qu'à ce qu'ils admireraient.

La sultane prononça cette réflexion d'un ton faible et entrecoupé qui annonçait l'approche du sommeil ».

²⁸³ Les autres occurrences de ces commentaires de Mirzoza, que nous avons relevés dans *L'Oiseau*, ne sont pas encadrées de points de suspension. Cf. p. 225, lignes 26-27 ; p. 226, l. 29-30 ; p. 227, l. 28-29 ; p. 228, l. 15-17 et 20-21 ; p. 230 l. 21-23 ; p. 231 l. 31-33 ; p. 233, l. 16-18 ; p. 234, l. 30 ; p. 235, l. 42-43 ; p. 237, l.

LA PREMIÈRE FEMME. – La fée qui sentait que le prince aurait plus besoin d'elle que jamais à présent qu'il était à la cour, se hâta de finir la solution d'un problème fort difficile et fort inutile...

LA SULTANE. – Car nos connaissances les plus certaines ne sont pas toujours les plus avantageuses.

LA PREMIÈRE FEMME. – ... le suivit de près et l'atteignit au haut d'un observatoire où il s'était reposé.

LA SULTANE. – Et qui n'était pas celui de Paris.

LA PREMIÈRE FEMME. – Elle lui tendit le poing. L'oiseau ne balança pas à descendre et ils achevèrent ensemble le voyage.

LA SULTANE. – À vous, madame seconde.

(Oiseau, p. 236.)

On a donc l'impression que la favorite verbalise ses observations pendant que le conteur est en train de parler, au point parfois de recouvrir sa voix.

Or, le même procédé – y compris parfois les points de suspension – revient aussi dans *Ceci n'est pas un conte* et dans *Madame de La Carlière*. Voyons en détail les occurrences que nous avons relevées.

Dans l'exemple qui suit le lecteur-auditeur de *Madame de La Carlière* fait de l'ironie à propos de la réticence du narrateur à l'égard de l'adultère du chevalier de Desroches. Par ses observations, il parvient à mettre en évidence que la faiblesse du héros, toute légère et compréhensible qu'elle soit pour un homme dans sa position, n'est toutefois pas excusable, car elle porte atteinte précisément à la seule valeur morale en faveur de laquelle Madame de La Carlière s'était prononcée de manière claire et péremptoire, à savoir à la fidélité conjugale.

20-27 ; p. 239, l. 23-26 ; p. 241, l. 17-19 ; p. 242, l. 21-22 ; p. 243, l. 31-32 ; p. 245, l. 21-22 ; p. 247, l. 21-22 ; p. 249, l. 3-5 et l. 29 ; p. 254, l. 33-34, p.255, l. 26-27 ; p.256, l. 7-8 et 12-13 ; p. 260, l. 15 et 34-35 ; p. 261, l. 4, 8-9 et 24 ; p. 262, l. 6, 9, 11, 23 et 31-35. Fait exception, en partie, un commentaire à la page 266, parce qu'il est précédé (mais non suivi) par les points de suspension :

« LE PREMIER ÉMIR. – Il est vrai que quand elle ne s'en soucia plus...

LA SULTANE. – C'est-à-dire au bout d'un mois.

LE PREMIER ÉMIR. – Elle révéla tout au sultan. »

Un de[s] amis [de Desroches] s'était engagé dans les opérations du gouvernement. Le ministère lui redevait une somme considérable qui faisait presque toute sa fortune et dont il sollicitait inutilement la rentrée. Il s'en ouvrit à Desroches. Celui-ci se rappela qu'il avait été autrefois fort bien avec une femme assez puissante par ses liaisons pour finir cette affaire. Il se tut, mais dès le lendemain il vit cette femme et lui parla. On fut enchantée de retrouver et de servir un galant homme qu'on avait tendrement aimé [...]. Cette femme était charmante [...]. Desroches fut quelque temps incertain de ce qu'il ferait. - Ma foi, je ne sais pas pourquoi. - Mais moitié goût, désœuvrement ou faiblesse, **moitié crainte qu'un misérable scrupule...** - Sur un amusement assez indifférent à sa femme. - ne ralentît la vivacité de la protectrice de son ami et n'arrêta le succès de sa négociation, il oublia un moment Mme Desroches et s'engagea dans une intrigue que sa complice avait le plus grand intérêt de tenir secrète, et dans une correspondance nécessaire et suivie.

(Mme, p. 527.)

Dans ce cas, l'intervention du lecteur produit donc l'effet de contrebalancer le point de vue du narrateur – sans doute trop bienveillant à l'égard de la conduite de Desroches – et de rétablir, par conséquent, la fidélité des événements racontés. Par rapport à Mirzoza, ce lecteur est peut-être moins attentif à la cohérence logique de l'intrigue (mais il faut quand même se rappeler qu'ici l'histoire racontée est censée être réelle, tandis que la sultane est consciente qu'on lui fait un conte d'invention) ; ce lecteur se tient pourtant aux aguets en ce qui concerne l'objectivité supposée du narrateur²⁸⁴. Le même souci d'adhérence à la réalité des événements racontés est montré, d'ailleurs, par le lecteur de *Ceci n'est pas un conte*. En effet, il ne perd pas l'occasion de préciser les affirmations du narrateur par des détails souvent inutiles à l'économie de l'histoire, mais qui toutefois montrent que lui aussi est au courant des faits. En résumé, si donc Mirzoza intervenait dans la narration soit parce que l'histoire était trop prévisible, soit parce qu'elle ressentait la nécessité de corriger les « défauts narratifs » des deux émirs et des

²⁸⁴ En effet, « le premier droit qu[e le narrateur] reconnaît au lecteur est celui de le contester : " [...] il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur" [*Ceci*, p. 499] », (R. JEAN, « Diderot ou le romancier introuvable », cit., p. 23).

deux femmes, le lecteur de *Ceci* et de *Madame de La Carlière* semble par contre s'autoriser des interruptions en raison de sa connaissance de la réalité. Ce que l'on constate est alors le passage d'une compétence narrative (celle de la sultane) à une compétence empirique. De cette manière, les précisions non sollicitées de la part du narrateur ont finalement une fonction de cautionnement de la vérité de l'histoire :

[Tanié] n'ambitionnait pas une grande fortune, il ne la désirait qu'honnête et rapide. Chaque année il en envoyait une portion à Mme Reymer. **Il revint au bout...** - *De neuf à dix ans. Non, je ne crois pas que son absence ait été plus longue.* - **présenter** à son amie un petit portefeuille qui renfermait le produit de ses vertus et des ses travaux.

(Ceci, p. 502.)

Tanié lui répondit froidement : « Vous voulez être riche. » - *Elle l'était la coquine, dix fois plus qu'elle ne le méritait.* - « Et vous le serez. Puisque c'est l'or que vous aimez, il faut aller vous chercher de l'or »

(Ceci, p. 503)

Cette impression de cautionnement dépend du fait que « l'interlocuteur de convention [se] montre quasiment aussi instruit des faits que le conteur lui-même²⁸⁵ ». En effet, si le narrateur connaît plus ou moins directement tous les personnages des deux liaisons malheureuses qu'il rapporte en tant que témoin, à savoir celle de Tanié et de Mme Reymer et celle de Gardeil et de Mlle de La Chaux, son interlocuteur, quant à lui, peut vanter une connaissance intime avec Mme Reymer, avec qui il eut une relation après la mort de Tanié. Qui plus est, il choisit de ne pas instruire tout de suite le narrateur de sa liaison avec Mme Reymer, mais il décide de ne la lui révéler que par la suite. Il s'agit d'une démarche inhabituelle, d'autant plus que le lecteur semble se conduire de la sorte dans le seul but de goûter le plaisir de n'avouer qu'à la conclusion qu'il était parfaitement instruit des faits que l'autre s'est donné la peine de lui raconter en détail. Dans un certain sens, c'est comme si le lecteur réclamait sa part dans la

²⁸⁵ J. PROUST, « Préface », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. LI-LII.

responsabilité narrative de l'histoire et se moquait aussi un peu du narrateur qu'il laisse parler comme pour vérifier s'il dira juste :

- [...] **J'ai connu une Alsacienne belle**, mais belle à faire accourir les vieillards et à arrêter tout court les jeunes gens. – **Et moi aussi je l'ai connue, elle s'appelait Mme Reymer.** – Il est vrai [...].

(Ceci, p. 500-501.)

- Ah, Tanié, c'est vous qui me proposez... » - *Je vous dispense de la pantomime de Mme Reymer ; je la vois, je la sais.*

(Ceci, p. 501.)

Et voilà le bon Tanié parti pour Saint-Domingue. – *Et parti tout à temps pour Mme Reymer et pour lui.* – **Qu'en savez-vous ? – Je sais tout aussi bien qu'on peut le savoir que quand Tanié lui conseilla de faire un choix, il était fait.** – Bon !

(Ceci, p. 501-502.)

[Le] pressentiment [de Tanié] n'était que trop vrai. Il partit, il arriva à Pétersbourg, et trois jours après il fut attaqué d'une fièvre dont il mourut le quatrième. – **Je savais tout cela.** – Vous avez peut-être été un de successeurs de Tanié ? – *Vous l'avez dit, et c'est avec cette abominable que j'ai dérangé mes affaires.* – Ce pauvre Tanié ! – *Il y a des gens dans le monde qui vous diraient que c'est un sot.*

(Ceci, p. 504.)

Le lecteur de *Madame de La Carlière* affiche en revanche une attitude plus humble. Il connaît l'héroïne qui prête son nom au conte, mais seulement de réputation :

- [...] On [...] transporta [Desroches] au château qui appartenait à une jeune veuve appelée Mme de La Carlière, la dame du lieu. – **Qui n'a pas entendu parler de Mme de La Carlière ?** Qui n'a pas entendu parler de ses complaisances sans bornes pour un vieux mari jaloux à qui la cupidité de ses parents l'avait sacrifiée à l'âge de quatorze ans ? – [...] Mme de La Carlière [...] reçut et traita le chevalier Desroches avec toutes les attentions imaginables [...] jusqu'à [son] entière guérison [...]. Le voilà à côté de Mme de La Carlière dans une même voiture qui les ramène à Paris, et le chevalier lié de reconnaissance et attaché d'un sentiment plus doux à sa jeune, riche et belle hospitalière. – **Il est vrai que c'était une créature céleste ; elle ne parut jamais au spectacle sans faire sensation.** – **Et c'est là que vous l'avez vue ?** – **Il est vrai.**

(Mme, p. 522.)

– Je crois avoir entendu dans le temps une parodie bien comique de ce discours [que fit Mme de La Carlière à son futur époux]. – Et par quelque bonne amie de Mme de La Carlière ? – Ma foi, **je me la rappelle**, vous avez deviné.

(Mme, p. 524.)

– [...] Mme de La Carlière transportée d'un mouvement d'âme exaltée, se leva et dit à Desroches : « Chevalier, je ne vous crois pas encore, mais tout à l'heure je vous croirai... » – **La petite comtesse jouait sublimement cet enthousiasme de sa belle cousine.** [...] Je vois encore la petite comtesse hissée sur la pointe de ses pieds et j'entends son ton emphatique.

(Mme, p. 525.)

De la même manière, il est informé aussi de quelques anecdotes concernant le chevalier de Desroches. C'est pourquoi il semble parfois oublier son rôle d'auditeur et il intervient dans la narration pour l'enrichir de détails négligeables bien que savoureux :

– [Mme de La Carlière] était alors en procès avec les héritiers de son mari. [...] Je vous laisse à penser si Desroches, qui avait conservé nombre d'amis dans la magistrature, s'endormit sur les intérêts de Mme de La Carlière. [...] Il était sans cesse à la porte des juges. – **Le plaisant, c'est que parfaitement guéri de sa fracture, il ne les visitait jamais sans un brodequin à la jambe** : il prétendait que ses sollicitations appuyées de son brodequin en devenait plus touchantes ; il est vrai qu'il le plaçait tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, et qu'on en faisait quelquefois la remarque.

(Mme, p. 522-523.)

Ces ingérences dans la narration, quoique plus modérées que celles du lecteur de *Ceci n'est pas un conte*, ne manquent pas d'irriter le polémique narrateur, qui, par conséquent, ne rate pas l'occasion de rappeler son interlocuteur à l'ordre :

– [...] Tandis que Mme Desroches était à ses fonctions... – Son mari se répandait dans la société, et il eut le malheur de rencontrer un jour sur son chemin une de ces femmes séduisantes, artificieuses, secrètement irritées de voir ailleurs une concorde qu'ils ont exclue de chez elles, et dont il semble que l'étude et la consolation soit de plonger les autres dans la misère qu'elles éprouvent. – **C'est votre histoire mais ce n'est pas la sienne.** Desroches qui se connaissait, qui connaissait sa femme, qui la respectait, qui la redoutait... – C'est presque la même chose.

(Mme, p. 527.)

En fait, dans *Ceci n'est pas un conte* l'inversion des rôles parfois est telle que dans deux occasions le lecteur en arrive même à renseigner le narrateur sur des circonstances dont celui-ci n'était guère instruit. Dans le texte, cette situation étrange est soulignée par le fait que c'est le narrateur qui se met à poser des questions à son interlocuteur :

- Je puis vous assurer, moi, sans avoir compté avec la Reymer, qu'elle avait mieux de quinze mille livres de rente avant le retour de Tanié. - À qui elle dissimulait sa fortune ? - Oui. - Et pourquoi ? - Parce qu'elle était avare et rapace. - Passe pour rapace, mais avare ! Une courtisane avare ! Il y avait cinq à six ans que ces deux amants vivaient dans la meilleure intelligence.

(Ceci, p. 502.)

L'extravagance de l'inversion du statut énonciatif est d'ailleurs directement dénoncée par le narrateur même :

[Tanié] revint au bout [...] présenter à son amie un petit portefeuille qui renfermait le produit de ses vertus et de ses travaux. *- Et heureusement pour Tanié, ce fut au moment où elle venait de se séparer du dernier des successeurs de Tanié. - Du dernier ? - Oui. - Elle en avait donc eu plusieurs ? - Assurément. Allez, allez. - Mais je n'ai peut-être rien à vous dire que vous ne sachiez mieux que moi. - Qu'importe. Allez toujours.*

(Ceci, p. 502.)

Et pourtant, cette explicitation n'enlève rien à la construction inhabituelle du dialogue, à savoir, elle n'arrive pas à la rendre plus compréhensible. D'où il s'ensuit que, par endroits, il devient malaisé de comprendre qui dit quoi. D'ailleurs, les premiers qui ont dû se confronter à l'ambiguïté du texte ont été les copistes et c'est aisément qu'on comprend qu'ils ont eu du mal à attribuer les répliques avec justesse. Mais on pourrait même présumer que les copistes ont essayé d'accommoder le texte de manière à ce que

ce fût toujours le narrateur le personnage le plus instruit des faits racontés. En fait, ce lecteur a trop connaissance de l'histoire

pour un interlocuteur qui est censé simplement représenter le lecteur ignorant, et l'on conçoit que copistes et éditeurs se soient ingénies à masquer tant d'invraisemblance²⁸⁶.

Car, après tout,

[c]ertes, il arrive que l'interlocuteur inconnu soit le représentant, au cœur même du conte, d'un lecteur intemporel [...]. Mais, comme le montrent les variantes de nos copies manuscrites, les éditeurs des contes moraux ont eu quelque mal à accorder avec cette conception de l'interlocuteur de convention la répartition des répliques échangées.

De quelque manière que l'on s'y prit, il y en avait toujours quelqu'une pour paraître déplacée, justement parce qu'elle trahissait le compère. Cela paraissait de la dernière maladresse. Il y avait bien de la maladresse, en effet, mais chez l'éditeur ou le copiste, non chez Diderot [...]²⁸⁷.

Jacques Proust, à qui nous avons empruntées ces citations, est donc de l'avis que Diderot a créé volontairement cette distribution anormale des répliques entre le narrateur et son conteur. En général, la critique contemporaine partage son opinion, car, finalement,

[q]ui sont ces deux personnages ? L'un d'eux joue en principe le rôle de narrateur, l'autre celui d'auditeur ou de lecteur. C'est du moins ce que laisse entendre le prologue du premier des trois contes. Mais il arrive que la matière narrative soit partagée entre les deux compères de telle sorte que les rôles soient intervertis et que le lecteur ne sache plus qui parle, et à qui. C'est si vrai que les copistes du temps même de Diderot ont eu parfois du mal à distinguer leurs répliques. On peut penser [...] que cette indistinction est voulue²⁸⁸.

²⁸⁶ J. PROUST, « Préface », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. LIII.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. LI-LII.

²⁸⁸ Cf. « Introduction » aux « Contes », dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. XII, cit., 1989, p. 365.

Nous jugeons alors intéressant d'analyser un peu plus dans le détail les endroits du texte consolidant « cette indistinction » entre la voix du narrateur et celle du narrataire, puisqu'à notre avis elle ne s'appuie pas seulement sur le fait que ces deux instances extradiégétiques apparaissent presque également instruites des faits. Nous estimons, en revanche, qu'il existe d'autres éléments concourant à brouiller les références énonciatives et cela précisément au niveau intertextuel.

Au début de *Ceci n'est pas un conte*, après le très célèbre préambule expliquant la nécessité d'introduire dans le texte un lecteur-auditeur, on entre *ex abrupto* dans le vif d'un dialogue entre le narrateur et son lecteur, dont le commencement n'est pas rapporté. Le manque de repères utiles à déchiffrer la situation est particulièrement gênante pour le lecteur réel. En effet, la première réplique sous forme de discours direct qui apparaît dans le texte « Et vous concluez de là ? » (p. 499) pourrait être prononcée tantôt par le narrateur (parce qu'on s'attend toujours que le narrateur soit celui qui prene la parole en premier), tantôt par son interlocuteur (car il s'agit d'une question et d'habitude c'est le lecteur qui pose des questions afin de mieux comprendre l'histoire qu'on lui fait, comme d'ailleurs il nous est rappelé expressément dans le préambule : « il est rare que le conteur ne soit interrompu quelquefois par son auditeur »). L'attribution des répliques resterait donc indécidable si ce n'était par une affirmation que l'on trouve plus loin dans le texte, où l'un des deux personnages déclare enfin avoir l'intention de raconter une anecdote. À partir de cette annonce on est donc obligé de parcourir le texte à rebours pour comprendre que c'est bien au narrateur qu'il faut imputer la première réplique. Qui plus est, contrairement à ce que s'attendrait le lecteur ayant déjà lu *Jacques le fataliste*, le narrateur apparaît ici plutôt hésitant et timide par rapport à un interlocuteur nettement révolté et d'un tempérament sanguin:

- Vous avez de l'humeur. - À mon ordinaire. - Et je crois qu'il est à propos que je réserve mon historiette pour un moment plus favorable. - C'est-à-dire que vous attendrez que je n'y sois pas. - Ce n'est pas cela. - Ou que vous craignez que je n'aie moins indulgence pour vous tête à tête que je n'en aurais pour un indifférent en société. - Ce n'est pas cela. - Ayez donc pour agréable de me dire ce que c'est.

(Ceci, p. 500.)

Cette caractérisation initiale du narrateur et de son interlocuteur demeure inchangée dans la suite du conte. Il est alors d'autant plus intéressant de remarquer que

le caractère des instances narratives dans *Madame de La Carlière* semble avoir été inversé. Plus le narrateur de *Ceci n'est pas un conte* est calme et contrôlé, plus celui de ce deuxième conte est susceptible et irrité ; pareillement, plus l'auditeur de *Ceci* a de l'humeur, plus son *alter ego* dans *Madame de La Carlière* est débonnaire et insouciant de la colère de son ami. Du reste, afin de pouvoir attribuer correctement les échanges du narrateur avec son interlocuteur, on est toujours obligé de repérer la réplique par laquelle le narrateur annonce qu'il va raconter une histoire :

– C'est un homme dont je respecte vraiment la douleur. – Et vous le nommez ?
– Le chevalier Desroches. [...] – Ce fou qui a subi toutes sortes de métamorphoses, et qu'on a vu successivement en petit collet, en robe de Palais et en uniforme ? – Oui, ce fou. [...] C'est une des plus malheureuses victimes des caprices du sort et des jugements inconsidérés des hommes. [...]
– Ma foi, je vous avoue que j'ai jugé Desroches comme tout le monde. – Et c'est ainsi que de bouche en bouche [...] un galant homme est traduit pour un plat homme, un homme d'esprit pour un sot. [...] **Écoutez, morbleu ! et mourez de honte.**

(Mme, p. 520.)

Nous avons recours au caractère gras pour signaler les répliques prononcées par le narrateur. De cette manière, c'est avec plus d'évidence que l'on peut constater qu'elles contribuent toutes de manière cohérente à caractériser le narrateur comme un personnage colérique et désireux de rétablir la vérité des faits. Qui plus est, « certaines interventions de l'auditeur semblent avoir pour unique but de ne pas permettre au narrateur de poursuivre son récit²⁸⁹ », ce qui ne manque pas de contrarier davantage son interlocuteur :

²⁸⁹ J. CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, cit., p. 200-201.

– [...] Et voilà ce qu'ils appellent un fou ! Un homme qui se connaît et qui craint d'avilir l'habit ecclésiastique par de mauvaises mœurs, ou de se trouver un jour souillé du sang de l'innocent. – C'est qu'on ignore ces choses-là. – **C'est qu'il faut se taire quand on ignore.** – Mais pour se taire il faut se méfier. – Et quel inconvénient à se méfier ? – De refuser de la croyance à vingt personnes qu'on estime, en faveur d'un homme qu'on ne connaît pas. – Eh ! monsieur, je ne vous demande pas tant de garants quand il s'agira d'assurer le bien, mais le mal ! – **Laissons cela, vous m'écartez de mon récit et me donnez de l'humeur...** Cependant il fallait être quelque chose. Il acheta une compagnie. – C'est-à-dire qu'il laissa le métier de condamner ces semblables pour celui de tuer sans aucune forme de procès. – **Je n'entends pas comment on plaisante en pareil cas.** – **Que voulez-vous ! vous êtes triste et je suis gai.** – C'est la suite de son histoire qu'il faut savoir pour apprécier la valeur du caquet public. – Je la saurais, si vous vouliez. – Cela sera long. – Tant mieux.

(Mme, p. 521)

– C'est qu'il y a certains personnages dont on s'est fait une habitude de rire et qu'on ne plaint de rien. – Un homme à la jambe fracassée, cela est en effet très plaisant ! **Eh bien, messieurs les rieurs impertinents, riez bien [...].**

(Mme, p. 522)

– [...] **Vous riez !** – Ma foi, je vous en demande pardon, mais je vois encore la petite comtesse hissée sur la pointe des pieds et j'entends son ton emphatique. – **Allez, vous êtes un scélérat, un corrompu comme tous ces gens-là, et je me tais.** – Je vous promets de ne plus rire. – Prenez-y garde.

(Mme, p. 525)

Or, si nous nous autorisons cette confrontation intertextuelle, c'est parce que les critiques contemporains sont unanimes à considérer les trois contes *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de La Carlière* et le *Supplément* comme un tout indissociable. Ils y voient une réflexion unique, bien que tripartite, sur l'échec du libre arbitre face au déterminisme. Nous reviendrons sur ce sujet dans la suite de notre étude²⁹⁰, où nous allons affronter les raisons faisant entendre que ces contes constituent vraiment un tryptique et que « [l]e fait de publier séparément les uns des autres [...] a toujours nui à

²⁹⁰ Cf. paragraphe 2.2.4, p. 256 et suiv.

leur compréhension, malgré le soin mis par la plupart des éditeurs à souligner ce qui les unit²⁹¹ ». Dans cette perspective de continuité thématique, le changement que connaissent les caractères du narrateur et de son auditeur d'un conte à l'autre nous semble alors curieux.

Il est vrai que l'on peut supposer aussi que les deux personnes devisant de chose et d'autres après avoir passé une soirée ensemble²⁹², dans un salon vraisemblablement²⁹³, ont choisi de raconter tour à tour une anecdote. Il se pourrait, donc, que le narrateur de *Ceci* soit l'auditeur du deuxième conte et vice versa. Mais s'il en est ainsi, il faudrait alors en conclure que les deux personnages sont interchangeables, c'est-à-dire que l'auteur les considère tous les deux comme des éventuels porte-parole de sa vision du monde. Or, s'il n'est plus possible de déterminer lequel des deux personnages exprime le point de vue de l'auteur, vu que le lecteur-auditeur est instruit des faits presque au même niveau du narrateur et que les rôles semblent s'inverser d'un conte à l'autre, il est alors évident que les échanges dialogiques créés par l'auteur ne sont, au bout du compte, qu'un simple monologue. En effet, Herbert Dieckmann, tout en défendant sa thèse du réalisme des contes, devait quand même reconnaître que

plusieurs critiques [...] ont accusé Diderot d'être incapable d'un véritable échange dans la conversation, et de monologuer toujours ; les interlocuteurs des dialogues seraient en réalité des personnifications de différents côtés de sa personnalité.

²⁹¹ Cf. « Introduction » aux « Contes », dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. XII, cit., 1989, p. 365.

²⁹² Cf. *Ceci n'est pas un conte*, cit, p. 499: « – Et vous concluez de là ? – [...] Qu'en dépit de toute la finesse, de toutes les connaissances, de tout l'esprit de l'auteur, puisque son ouvrage n'a excité aucune fermentation violente, il est médiocre et très médiocre. – Mais il me semble que nous lui devons pourtant une soirée assez agréable, et que cette lecture a amené... ».

²⁹³ Cf. *Madame de La Carlière*, cit, p. 520 : « [...] Pourriez-vous me dire, vous qui connaissiez tout ceux qui fréquentent ici, quel est ce personnage sec, long et mélancolique qui s'est assis, qui n'a pas dit un mot, et qu'on a laissé seul dans le salon lorsque le reste de la compagnie s'est dispersé ? ».

Ce que Dieckmann refuse cependant d'accepter, et nous avec lui, c'est le fait de juger que Diderot a choisi de partager son point de vue entre deux instances narratives parce que cette démarche lui aurait fourni un escamotage lui permettant de diffracter sa pensée déjà solide et assurée.

Il me semble que ces jugements sont contredits par ce que la correspondance de Diderot nous apprend sur sa vie en société, et par le caractère de ses grands dialogues. L'accusation que Diderot ne faisait que monologuer a, je crois, son origine dans les réactions de ses illustres contemporains qui aimaient dominer la conversation et supportaient mal les questions et réparties d'un autre. S'ils rencontraient un interlocuteur qui avait l'esprit vif, original, fécond, et qui s'en servait, il était, selon eux, possédé de la fureur de monologuer. Quant à l'affirmation que les dialogues de Diderot ne sont que des entretiens avec soi-même, elle est, à mon avis, réfutée par la forme de ses œuvres mêmes, et par les travaux récents sur le caractère réel et historique des personnages que Diderot mit, pour ainsi dire, en scène. Je crois d'ailleurs que cette affirmation n'est point le résultat d'observations faites sur les dialogues mêmes, mais qu'elle a son origine dans une théorie évolutionniste de l'histoire littéraire le réalisme et la conception historique d'un personnage de théâtre ou de roman ne sont censés apparaître qu'au XIX^e siècle ; avant cette époque, il y avait tout au plus un réalisme psychologique.

Il me semble aussi que dans cette accusation, on juge mal la création littéraire dans les dialogues de Diderot et son rapport avec la dialectique des idées. Le mouvement spontané, naturel de Diderot se dirige vers le dehors, vers une personne réelle, donnée ; cependant dans le dialogue qu'il écrit, cette personne est récréée et transformée selon la double exigence de l'œuvre et du jeu des idées. Mais ce n'est pas seulement l'autre qui passe par cette métamorphose, le Moi ou la première personne du dialogue la subit aussi, de sorte que nous n'avons ni un Diderot divisé, objectivé en deux personnes, ni un moi autobiographique et un personnage historique et réel, au sens littéral du mot, mais un dialogue réel transformé en conte et en échange d'idées²⁹⁴.

²⁹⁴ H. DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, cit., p. 34-35.

2.1.6. UNE PENSÉE ASSOIFFÉE D'UNE CONFRONTATION RÉELLE

Dans l'exposé des motifs sur lesquels repose l'argumentation de Dieckmann, il nous semble que le poids majeur doit être reconnu à l'intuition que les dialogues de Diderot sont redevables surtout de sa manière de raisonner, à savoir que sa pensée lui apparaît défectueuse jusqu'au moment où il ne peut la confronter avec celle d'autrui. Partant de ces prémisses, il s'ensuit que tout écrit de Diderot devrait contenir un « appel à autrui », indépendamment du fait qu'il soit plus ou moins évident. Et, en effet, Dieckmann estime que le lecteur est présent dans les ouvrages du philosophe même lorsqu'il n'assume pas le rôle d'interlocuteur et même où sa présence demeure muette (comme ce serait le cas d'un narrateur extradiégétique choisissant de raconter son histoire à la troisième personne : le récit semble alors se raconter lui-même).

Le rôle d'interlocuteur n'est pas le seul que joue le lecteur dans les ouvrages de la maturité de Diderot. Dans *Jacques le Fataliste* nous pouvons en observer d'autres : nous y retrouvons même la tension et le côté problématique des rapports entre Diderot et son lecteur ; mais nous les trouvons sous la forme nouvelle du jeu et de l'humour. Dès le début de *Jacques le Fataliste*, la présence du lecteur se fait sentir. Cette fois-ci, le lecteur n'est pas transformé en interlocuteur ; il reste en dehors du récit et du dialogue. Cependant, son rôle n'en est pas moins important, car le lecteur est au-dedans de la conscience de l'auteur qui ne peut écrire sans éprouver les réactions du lecteur et sans entendre sa voix. Par cette présence dans la conscience et la réflexion de l'auteur, le lecteur influe sur le caractère et la structure de l'ouvrage et, déterminé par la complexité de cette conscience, il joue des rôles différents : il est le public, c'est-à-dire le bon goût et le mauvais goût du public du roman ; il représente la curiosité du public naïf qui aime les histoires et ne cesse d'en réclamer à l'auteur²⁹⁵.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 37.

Cette réflexion nous pousse alors à convenir aussi de ce qu'affirme Niklaus à propos du dédoublement de Diderot dans le couple constitué par le narrateur et son interlocuteur :

Diderot [...] a su s'aliéner [...]. C'est cette faculté étrange, essentielle au dramaturge, et que l'on peut identifier plus généralement au génie créateur, qui est la clé du succès de Diderot en tant que conteur. Le grand art ne peut exister sans un certain désarroi ; il fait la torture de l'auteur qui cherche le vrai, le bon et le beau, et pourtant il le libère en lui permettant de simplifier une réalité informe et trop complexe, de trouver sa vérité ou, plus exactement, sa parcelle d'une grande vérité générale. Diderot projette en dehors de lui des personnages qui sont lui et qui toutefois ne sont pas lui, qui sont à sa merci et à la merci de qui il est aussi²⁹⁶.

Alors, « ne prétendons pas, ici ou là, identifier Diderot, le reconnaître dans tel personnage. Il est l'un ou l'autre, et parfois l'un et l'autre²⁹⁷ ». Il vaut mieux donc s'en tenir à l'analyse de l'interaction de ces deux instances narratives. Car,

[s]erait-ce possible de résumer, en quelques points, les principales différences entre le dialogue du XVII^e siècle et celui, certainement mieux connu, du XVIII^e ? Il est, en tout cas, significatif qu'au XVIII^e siècle, beaucoup plus qu'au siècle précédent, l'issue du dialogue ressemble à un « match nul » : la victoire reste indécise entre les principaux partenaires des dialogues. C'est important – cela nous reconduit vers la méthode maïeutique de Socrate parce que le lecteur ne peut pas se contenter d'enregistrer les points, de recevoir sans participer ; l'auteur lui laisse une part de responsabilité : à lui de trouver ses propres vérités. On pourrait parler, peut-être, d'une autonomie de lecture qui s'instaure alors.

Ce changement important, fondé sur ce que nous avons appelé le « match nul » et l'autonomie de la lecture, comment se reflète-t-il par exemple dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, ce modèle du genre que Diderot rédige environ 1772 ? [...]

²⁹⁶ R. NIKLAUS, « Diderot et le conte philosophique », cit., p. 312.

²⁹⁷ R. KEMPF, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, cit, p. 38.

Le ton de la conversation est admirablement imité, et on a presque l'impression dans la citation suivante que A plaisante sur les rôles fixes des personnages dialogants d'autrefois : « Il semble que mon lot soit d'avoir tort avec vous jusque dans les moindres choses ; il faut que je sois bien bon pour vous pardonner une supériorité aussi continue ! » (Suppl., p. 546.)²⁹⁸

Le lecteur, d'ailleurs, ne semble pas être pris au dépourvu quand le narrateur lui passe le témoin en le laissant songer à une solution possible des problématiques qu'il a mises en relief dans son conte. Bien au contraire, ce lecteur n'attend même pas que son ami lui donne la parole mais il intervient à son gré en s'autorisant même une conclusion différente de l'histoire :

- [...] À quoi pensez-vous donc ? vous rêvez. - **Je change la thèse**, en supposant un procédé plus ordinaire à Mme de La Carlière. Elle trouve les lettres, elle boude. Au bout de quelques jours l'humeur amène une explication et l'oreiller un raccommodement, comme c'est l'usage. [...] Point de séparation, point d'éclat ; ils vivent ensemble comme nous vivons tous.

(Mme, p. 537.)

Le lecteur donc n'est pas un simple auditeur mais il raisonne avec le narrateur sur les implications de l'histoire racontée.

On peut [donc] résumer très succinctement [...]

1° Les dialogues du XVII^e siècle imposent leur vérité au lecteur. Il s'agit d'une véritable propagation des idées, alors que, au siècle suivant, les dialogues semblent cacher leur vérité – c'est alors l'aspect investigateur du dialogue qui domine.

2° La contradiction intrinsèque du genre se manifeste au XVII^e siècle par les discussions entre des personnages qui représentent chacun une idée ; au XVIII^e cependant la contradiction s'intériorise : chacun des partenaires hésite

²⁹⁸ J. PEDERSEN, « Le dialogue – du classicisme au lumières. Réflexions sur l'évolution d'un genre », *Studia Neophilologica*, vol. 51, 2, 1979, p. 310.

alors entre plusieurs points de vue ; ils sont à la recherche de leur vérité, ils ne la possèdent pas à l'avance²⁹⁹.

Or, cette caractéristique n'est pas l'exclusivité de Diderot, puisque, même si

[t]ous ces contes sont des contes philosophiques ou moraux très différents de ceux de Voltaire et de ses contemporains, et soulignent les contradictions angoissantes d'une pensée sincère³⁰⁰.

Il reste, tout de même, que

[c]e dédoublement que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres, n'est pas à vrai dire unique au XVIII^e siècle. Jean-Jacques Rousseau lui aussi, en plus fou, mais avec une éloquence tout aussi grande, s'est mis en scène dans les trois personnages de ses *Dialogues*, dans le dessein avoué de trouver une vérité objective et de rendre probante son apologie personnelle³⁰¹.

Et pourtant, dans l'œuvre de Diderot, ce procédé nous semble être le propre des contes et non des romans.

Dans ceux-ci les ingénieries du narrateur et de son lecteur ont le but de démolir l'intrigue ou au moins de brouiller les pistes dans l'intention double de se démarquer de la tradition romanesque baroque et de montrer le dessous de la fiction narrative. Dans les contes, en revanche, on vient de constater que les mêmes interruptions n'enlèvent rien au déroulement de la diégèse, mais par contre le « commerce [du narrateur] avec le lecteur³⁰² » accroît la « compréhension-interprétation » du récit, parce qu'il fournit au

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 312.

³⁰⁰ R. NIKLAUS, « Diderot et le conte philosophique », cit., p. 311.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 311.

³⁰² J. CATRYSSSE, *Diderot et la mystification*, p. 195. Catrysse dédie un chapitre entier de son livre aux entraves que le narrateur des ouvrages de Diderot met à l'essor de la diégèse. Il s'agit du chapitre VII, s'intitulant « Rupture et permanence de l'illusion » (p. 187-240). Selon l'auteur, on peut repérer cinq procédés empêchant le déroulement paisible de la fiction narrative, dont il donne les définitions suivantes : a) intrusions du romancier-narrateur et du lecteur-auditeur b) interruptions c) digressions d) ruptures, confusions et superpositions de plans e) bévues et contradictions. Le « commerce avec le

lecteur réel l'éclairage dans lequel il faut envisager les faits racontés. Or, ce point de vue se construit à la fois par les observations du narrateur et par celles du lecteur. Dans cette perspective, les deux instances narratives sont donc complémentaires et visent à ce que l'histoire soit racontée de manière exhaustive, afin qu'on puisse la juger aisément. C'est dans ce sens qu'elles « veillent [...] à l'intégrité du récit³⁰³ », comme l'écrit Roger Kempf.

Mais nous ne partageons pas son opinion lorsqu'il affirme que, s'il est vrai que Diderot ne monologue pas, il ne dialogue par pour autant avec le lecteur réel :

[I]l plus souvent Diderot dialogue à notre insu, en aparté soit avec lui-même soit avec ses complices. Avec lui-même, s'il est vrai qu'il prête à son interlocuteur l'aventure qu'il avait eu, lui Diderot, avec la Deschamps. Avec ses complices – Grimm, Naigeon, etc. –, seuls capables de saisir les allusions strictement personnelles. Pour son lecteur futur il brouille passionnément les plans et les pistes. De là ce sentiment d'insécurité (« ein Gefühl der Unsicherheit ») qui ravissait Nietzsche à la lecture de *Tristram Shandy* comme de *Jacques le Fataliste*³⁰⁴.

lecteur » est donc compté parmi les intrusions du narrateur et du lecteur, à côté d'autres typologies que Catrysse appelle respectivement « les cautionnements », où les interventions semblent servir à « garantir la vraisemblance ou l'authenticité du récit » (p. 188), ensuite « les besoins de régie » (p. 191) et « les interventions di dedans » (p. 199).

Cette intéressante répartition présentée par Catrysse ne saurait pas faire abstraction, en tout cas, de celle tracée par Georges Blin dans son essai sur le réalisme dans l'œuvre de Stendhal, dont nous proposons l'extrait suivant, tiré du chapitre intitulé « Les intrusions d'auteur » (p. 177-322) :

« Les intrusions sont dans [les] romans [de Stendhal] de trois ordres : elles tendent parfois à étayer le vérisme ; plus souvent elles s'apparentent à des remarques de régie ; plus souvent encore, elles proviennent de ce que l'auteur, quand il dévide son histoire, garde conscience de la raconter à quelqu'un *avec qui* il devise ou devant qui il se justifie. Dans tous les cas ces interventions correspondent à une incapacité de s'oublier assez pour se faire oublier » (*Stendhal et les problèmes du roman*, cit., p. 217)

Notre choix de rappeler à la mémoire le schéma proposé par Blin s'explique par le fait que, selon lui, le Diderot de *Jacques le fataliste* a été l'un des modèles de Stendhal (en plus de Scarron, de Fielding et de Walter Scott) pour ce qui est de l'ingérence de l'auteur dans son propre texte.

³⁰³ Voir note n. 274, p. 190.

³⁰⁴ R. KEMPF, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, cit., p. 39.

Nous rejetons ces considérations parce que nous croyons que l'introduction du lecteur n'est pas seulement redevable à une exigence psychologique de Diderot, dont la pensée ne progresse que dans la confrontation³⁰⁵, mais qu'elle dépend aussi de la volonté de représenter le point de vue du public.

En réalité la forme dialoguée [...] n'a pas simplement une valeur expressive, elle a aussi, comme dans l'*Encyclopédie* [...] une valeur heuristique.

[...] L'interlocuteur n'est pas ignorant des « actions particulières » qu'on lui rapporte ; il les connaît bien, au contraire, mais il les juge avec la même « inconséquence » que le public ; il représente ce public-là, en tant qu'il ignore la cause profonde de conduites qu'il juge sur les seules apparences. [...]

Le conte devient alors un véritable débat moral entre l'auteur et son partenaire³⁰⁶.

Rappelons toujours que le partenaire de l'auteur n'est pas le narrataire : « le narrataire [...] ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur³⁰⁷ ». Or,

[c]hacun a senti, éprouvé le mouvement d'un conte de Diderot, mouvement qui saisit dès le début et qui emporte. Diderot n'obtient pas cet effet – qui est, en partie aussi, le secret de l'étonnant réalisme de son art – par l'art de la description (il n'y a presque pas de description chez lui) ni par le caractère dramatique des événements et par l'artifice de tenir le lecteur en haleine. Il l'obtient en transformant le lecteur, sans que celui-ci s'en aperçoive, en un personnage qui écoute le récit pour la première fois, qui l'interrompt, qui le commente, qui, en un mot, est attention, activité, participation directe. En créant l'illusion d'une véritable conversation d'où naît le récit d'événements

³⁰⁵ Cf. aussi R. MORTIER, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 13, juin 1961, p. 296 : « Le dialogue de Diderot n'est donc ni une démonstration, ni une maïeutique, mais plutôt l'expression d'une pensée qui s'élabore devant nous et qui ne progresse qu'en s'adressant à elle-même les objections les plus fortes et le plus insidieuses. « Je suis double, je fais deux rôles » avouait-il déjà dans le traité *De la Poésie dramatique* ».

³⁰⁶J. PROUST, « Préface », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. LIII-LV.

³⁰⁷ G. GENETTE, *Figures III*, cit, p. 265.

actuels, Diderot supprime la conscience de la distance. Il réussit ainsi à nous communiquer « la chose même », comme il dit au sujet de l'art de Chardin. C'est dans les tableaux de Chardin que Diderot avait observé qu'il faut beaucoup d'art afin de pouvoir donner la chose même³⁰⁸.

Toutefois, nous n'estimons pas que ce soit « l'illusion d'une véritable conversation » à supprimer « la conscience de la distance ». Nous croyons plutôt, et inversement, que c'est la suppression de la distance entre la réalité et la fiction qui amène à la participation du lecteur réel. Car,

[s]i l'univers narratif est organisé du dedans selon certaines règles mécaniques, tandis que l'univers réel ne l'est pas, il est évident qu'entre ces deux univers doit exister une ligne de démarcation ne leur permettant pas de se confondre. Cette limite qui rend l'univers narratif indépendant de la situation concrète du lecteur consiste en la différence irréductible des niveaux de langage auxquels appartiennent le lecteur et les personnages du récit. C'est grâce à cette différence de niveaux qui met le récit hors du présent du lecteur que le discours narratif se différencie du discours pratique et acquiert le statut d'œuvre littéraire. Or, ce statut est artificiel : rapprocher l'œuvre littéraire de la réalité, c'est lui enlever ce même statut en effaçant la ligne de démarcation qui la sépare du discours pratique. Comment cela est-il possible ? [...] Il se peut que dans des cas spéciaux et pour des lecteurs privilégiés la différence des niveaux de langage se fasse réductible : pour ces lecteurs privilégiés le récit n'est pas différent du discours pratique. [...] La différence des niveaux de langage est réductible lorsque [...] le narrateur (ou le lecteur) peut être en même temps personnage dans le récit ; elle sera irréductible lorsque cela n'est pas le cas³⁰⁹.

Nous avons vu que dans les contes l'auteur s'identifie à un narrateur homodiégétique qui, en plus, est parfois désigné précisément par le nom de « Diderot » (comme il arrive, par exemple, dans *Mystification*). Or, il apparaît évident que le public ne peut pas se projeter dans la diégèse de la même manière. Et pourtant c'est le

³⁰⁸ H. DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, cit., p. 37.

³⁰⁹ C. TODOROV, « La composition des récits de Diderot », *Annuaire de l'Université de Sofia, Faculté des Lettres*, Tome LXIII, 2, 1969, p. 30-31.

narrateur qui lui fournit les éléments utiles à lui faire croire qu'il en est ainsi. Cette illusion se joue toutes les fois que le narrateur explicite un comportement de son lecteur comme si celui-ci était présent, voire vivant. C'est un procédé qu'on a repéré dans *Ceci n'est pas un conte* :

La seule chose dont je me sois quelquefois aperçu, c'est que Mme Reymer avait bientôt oublié sa première indigence ; qu'elle était tourmentée de l'amour du faste et de la richesse ; [...] et que l'éclat du vice lui en dérobait la bassesse. **Vous riez ?...** Ce fut alors que M. de Maurepas forma le projet d'établir au nord une maison de commerce.

(Ceci, p. 502.)

Mais mettez la main sur la conscience et dites-moi, vous, monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles, si vous prendriez le docteur de Toulouse pour votre ami... **Vous hésitez ?** Tout est dit [...].

(Ceci, p. 516.)

Mais nous en avons décelée une occurrence aussi dans *Madame de La Carlière* :

- [...] **Vous riez !** – Ma foi, je vous en demande pardon, mais je vois encore la petite comtesse hissée sur la pointe des pieds et j'entends son ton emphatique.

(Mme, p. 525.)

Le narrateur fait donc expressément allusion à l'attitude de son interlocuteur et semble presque oublier que le lecteur réel ne peut qu'essayer d'inférer de ces données quelle est la situation énonciative sans le connaître.

Or, en employant les concepts opératoires de la critique sémiotique, nous pouvons donc affirmer, avec Jenny Simonin-Grumbach, qu'« à l'oral la situation d'énonciation [...] est co-présente au texte, alors qu'à l'écrit, ces données de la situation d'énonciation doivent (ou peuvent) être verbalisées³¹⁰ ».

³¹⁰ J. SIMONIN-GRUMBACH, « Pour une typologie des discours », dans J. Kristeva, J. C. Milner, N. Ruwet (éds.), *Langue, discours, société (Pour Émile Benveniste)*, Paris, Seuil, 1975, p. 88.

Le texte écrit a, donc, une grande limite par rapport à l'énoncé oral³¹¹ : la situation de son énonciation d'ensemble n'est pas co-présente au texte³¹². Toutefois, en ce qui concerne le discours des personnages, sa situation d'énonciation peut être explicitée par la voix du narrateur. Sans cela, le lecteur aurait une grande difficulté à la reconstruire. En effet,

dans la communication "in praesentia" [...] les deux interlocuteurs se voient et s'entendent. Dans ce cas le feed-back est multiple [...] et la marque formelle caractéristique de cette situation de communication, c'est que les embrayeurs³¹³ peuvent renvoyer à la situation extralinguistique (désignation directe des objets présents). [Donc] dans cette forme de langage [...] l'implicite est maximum [...], [tandis que] dans le passage au texte écrit [...] la quasi-totalité de la communication doit passer par le canal de la langue³¹⁴.

Or, l'opération qu'accomplit le narrateur de *Ceci n'est pas un conte* et de *Madame de La Carlière* est de s'adresser à son interlocuteur en décrivant son attitude. Et vu qu'il ne s'est pas donné la peine de décrire davantage ni celui à qui il parle, ni la situation extradiégétique, il s'ensuit que le lecteur réel imagine la réaction du narrataire, et il ne peut pas s'empêcher de se sentir concerné, et comme englobé dans le dialogue dans une

³¹¹ Nous choisissons ici le terme d' « énoncé oral » plutôt que celui de « texte oral », parce que notre argumentation n'est exacte que limitativement aux civilisations qui connaissent l'écriture. Si, par contre, on faisait référence même aux civilisations qui ne connaissent pas l'écriture, alors il serait plus correct de faire un distinguo entre « énoncé oral » et « texte oral », le deuxième se définissant comme l'énoncé qui se donne comme autonome du contexte puisqu'il se sépare de sa situation d'énonciation. Dans ce cas-là, nous devrions donc poser une distinction non seulement entre « texte oral » et « texte écrit », mais aussi entre « énoncé » et « texte ».

³¹² Il est vrai que même à l'oral la situation d'énonciation peut ne pas être entièrement « co-présente » au texte (il suffit de penser aux conversations téléphoniques), mais il ne s'agit là que de cas particuliers, tandis que pour ce qui est du texte écrit la « co-présence » ne se donne jamais.

³¹³ Les embrayeurs sont ces éléments « qui ne pourraient prendre naissance ni trouver emploi dans l'usage cognitif de la langue » et dont « l'énonciation est directement responsable » en ce sens « qu'elle [les] promeut littéralement à l'existence » (Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1972, p. 84).

³¹⁴ A. GRANGE, *La dialectique récit/discours dans la stratégie de la persuasion*, dans *Stratégies discursives*, Actes du colloque du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon (20-22 mai 1977), Presses universitaires de Lyon, 1978, p. 249.

sorte de processus d'identification du lecteur réel aux êtres de papier que sont les instances narratives inscrites explicitement dans le récit. Le recours à la deuxième personne du pluriel et au discours direct (qui comporte donc l'emploi de temps verbaux au présent de l'indicatif) fait le reste, à savoir qu'ils concourent à inscrire dans *l'hic et nunc* de la lecture réelle le plan diégétique³¹⁵. Alors, « la suppression de la distance entre la réalité et l'art, la réduction au minimum de la transposition du *hic et nunc* sur le plan littéraire³¹⁶ », ne passe pas seulement à travers « ce procédé de la reproduction littéraire d'une situation actuelle³¹⁷ ». Ce sont donc les éléments formels contenus dans l'espace des échanges entre le narrateur et le narrataire qui exercent une force d'attraction sur le lecteur réel.

Or dans ses contes et romans Diderot a su brider sa sensibilité. [...] En tout cas, l'émotion reproduite au théâtre est celle d'un Diderot de parade, sans profondeur, sans ironie et sans complication. Mais dans les contes, l'émotion, tout en jouant un rôle subalterne, est un des ressorts importants d'un dialogue bien plus libre et plus varié que celui de ses pièces. Le lecteur des contes doit être plus intelligent, plus complice de l'auteur que le spectateur réel et imaginaire des drames, et à sa surprise se sent plus véritablement ému³¹⁸.

D'ailleurs ce n'est pas le fait du hasard si cela arrive dans les contes de Diderot, et non dans ses romans. En effet, comme l'écrit Sermain,

³¹⁵ Cf. H. DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, cit., p. 34 : « Souvent, quand on lit Diderot, un contact direct semble s'établir avec sa pensée. On en ressent les mouvements comme dans une conversation réelle : on a l'impression de l'entendre parler. Le bon, le meilleur Diderot ne peut pas être lu passivement, il n'existe que dans l'échange. Voltaire nous séduit, nous ravit ou nous irrite ; Rousseau s'empare de nous ou nous submerge, à moins qu'il ne nous fasse enrager ; avec Diderot, on entre irrésistiblement dans le dialogue. Goethe a bien reconnu ce don de Diderot. Nous le trouvons même dans des ouvrages dont la forme ne semble pas comporter de dialogue, comme par exemple *La Réfutation d'Helvétius* ».

³¹⁶ *Ibid.*, p. 124.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 113.

³¹⁸ R. NIKLAUS, « Diderot et le conte philosophique », cit., p. 302.

[l]es propriétés littéraires du conte relèvent du discours et du récit. [...]. Ce qui fait du conte un acte de discours, c'est [...] principalement [...] la manière dont le conteur se met en scène et dont le lecteur est sollicité³¹⁹.

Si bien que

le conte se définit par les interactions qu'il met en place [...] liens entre le conte et le public, [...] différentes positions qu'il fait adopter au lecteur³²⁰

et que

[l]'activité herméneutique devient véritablement le sujet du conte, s'offrant à l'attention du lecteur et l'impliquant dans son propre déchiffrement³²¹.

Le conte représente alors le type de texte le meilleur pour que Diderot puisse mettre en représentation son désir inassouvi de dialoguer. Il l'est d'autant plus que le roman étranglerait ce désir dans les filets de la nécessité de se conformer aux règles du genre narratif (ou bien de les déconstruire), même si le roman est un genre « jeune » par rapport à d'autres types de textes littéraires. En résumé, le même phénomène narratif, à savoir le recours massif au dialogue, poursuit dans les romans et dans les contes deux objectifs bien différents, l'un de réflexion esthétique sur un genre, l'autre de transmission et de mise en question de la pensée philosophique. On peut alors considérer les contes comme le type de texte le plus près de la pulsion à communiquer engendrant chez Diderot la nécessité du dialogue dans ses ouvrages. Car,

[l]e désir de se communiquer à une personne concrète et de communiquer avec elle n'est pas seulement spontané et naturel chez Diderot, c'est une véritable nécessité. Ce n'est que par cette communication que Diderot apprend ce qu'il pense sur un sujet et sur soi-même, que ses idées surgissent et prennent forme, et qu'il devient clair à soi-même. Et pour que ce contact

³¹⁹ J.-P. SERMAIN, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, cit., p. 89.

³²⁰ *Ibid*, p. 12.

³²¹ *Ibid*, p. 198.

s'établisse, il fallait à Diderot une atmosphère d'intimité et de proximité, l'absence de toute contrainte, de toute norme imposée par la convention. Cependant, ses amis ne lui étaient pas seulement nécessaires, parce que sans eux son cœur et son esprit restaient muets, mais encore ils lui donnaient la certitude d'un lien entre ses idées, et même d'une cohérence entre les différents éléments de sa nature et la diversité de ses actes. Diderot est de ceux qui se trouvent dans l'autre et par l'autre ; c'est dans la conscience de l'autre que son unité s'établissait, c'est dans la conscience de celui à qui il s'adressait – ami et lecteur – que ses idées s'ordonnaient. Si forte était cette nécessité de se communiquer à une personne réelle qu'en son absence, Diderot la recréait dans toute la proximité d'un échange vivant. J'ai dit ami et lecteur, car les deux s'allient et se confondent pour Diderot [...] ³²².

Qui plus est, le roman a aussi le « défaut », aux yeux de Diderot, d'exiger des séquences descriptives. En effet, un roman entièrement construit sur des dialogues est assez ardu à concevoir. Mais le philosophe

se méfie moins du dialogue, comme si la description nous entraînait irrésistiblement à inventer des détails. Diderot semble avoir senti que le dialogue, c'est-à-dire l'échange entre deux êtres, finit bien par le conduire à la vérité et à la réalité d'eux-mêmes ainsi que des choses ³²³.

Et si ami et lecteur se confondent, il en est de même pour le lecteur fictif et le lecteur réel, car, comme l'écrit Roger Kempf, bien que la présence du lecteur-auditeur semble aux abords nous rejeter hors d'une relation exclusive, toutefois nous « nous retrouverons de plain-pied avec lui [...] au moment essentiel : celui, non pas du récit, mais de la problématique du jugement ³²⁴ ».

Quelle est alors la situation qui va prendre forme sous les yeux du lecteur réel ?

³²² H. DIECKMANN, *Cinq leçons sur Diderot*, cit., p. 33-34.

³²³ *Ibid.*, p. 39.

³²⁴ R. KEMPF, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, cit., p. 36.

[Ce] lecteur qui commence par être dérouté, qui est contraint de débrouiller l'écheveau d'histoires entrelacées, de jongler avec des idées et de se poser toutes sortes de questions morales, ne trouve aucun répit dans sa recherche de l'ultime vérité. Il voit tomber *le* masque de la superstition, des préjugés, et attend avec impatience le moment de vérité que l'auteur, *deus ex machina*, semble lui promettre³²⁵.

Mais il semble promettre, en fait, il ne promet rien. Il semble plutôt se contenter de soulever le doute.

³²⁵ R. NIKLAUS, « Diderot et le conte philosophique », cit., p. 310-311.

2.2. TENTATIVES DE CONCILIATION

C'est pour cette raison, c'est-à-dire du fait que lorsqu'on lit l'un de ces contes on est plongé dans un abyme d'irrésolution et qu'il devient malaisé de prendre parti pour ou contre les différentes questions proposées à notre entendement, que nous refusons de définir les contes de Diderot des « contes moraux ». Car cet épithète au XVIII^e siècle finit par être un synonyme de « contes marmontéliens » ou des « contes écrits à la manière de Marmontel ».

Douze contes moraux publiés dans le *Mercure* de 1755 à 1759 [...]; dix-sept *Nouveaux contes moraux* composés à la fin de sa vie [:] en un demi siècle, la formule a évolué; le conte marmontélien est tour à tour apologue et comédie-proverbe, anecdote et récit, conversation et bref roman; et pourtant, il s'agit toujours de "contes moraux", c'est-à-dire, comme l'écrit Morellet, d'une "classe à part", d'un "genre". [...] Faut-il voir une technique de narration constante, ou plutôt, comme je le pense, l'alliance très particulière d'une forme mouvante, celle du conte, avec une attitude d'esprit invariable, le moralisme de Marmontel ? Assurément, le titre ne ment pas ; Marmontel est conteur-né autant qu'il est moraliste-né³²⁶.

Mais si Marmontel était un « conteur-né », comment expliquer que Diderot en rature le nom qu'il avait écrit après ceux de Scarron et de Cervantès dans le très célèbre passage de poétique contenu à l'intérieur des *Deux Amis de Bourbonne*³²⁷ ? Dans la version définitive du conte, le nom de Marmontel est en fait remplacé par un « etc. ». Le choix apparaît d'autant plus capricieux en tenant compte du fait que ni Scarron ni Cervantès ne sont aisément classés parmi les écrivains réalistes. Et pourtant ce changement d'opinion à propos de Marmontel est peut-être redevable de la démarche sur laquelle s'appuie l'œuvre marmontélienne. En effet,

³²⁶ J. SGARD, *Marmontel et la forme du conte moral*, cit., p. 229.

³²⁷ Texte cité à la page 109.

[c]hez lui, le précepte est bien antérieur au récit, il le soutient et le guide. Le conte devient l'évocation plaisante d'une situation fautive, composée en vue de sa résolution ; et c'est pourquoi il s'apparente à la comédie [...]. Le comique ne vient pas des caractères, il naît d'une vision amusée de l'auteur et du plaisir qu'il éprouve à distinguer si facilement le bien du mal³²⁸.

C'est un fait que « la structure de tous ces contes se réduit à une antithèse du bien et du mal³²⁹ », tandis que

[d]ès la première page le lecteur de Diderot se voit contraint de se poser la grande question de Montaigne, il se la pose à nouveau en cours de route pour finir avec Diderot par un « Que sais-je ? » retentissant³³⁰.

Les contes moraux de Marmontel ne sont pas faits pour illustrer une réalité qui fait problème. Ceux de Diderot sont au contraire une tentative d'investigation du réel, en essayant de comprendre ce qu'il en reste de la liberté individuelle à l'intérieur d'un monde se découvrant, une fois délié enfin des croyances, totalement sous l'empire de la nature déterministe. Qui plus est, le code civil afflige l'homme beaucoup plus que sa nature changeante.

Marmontel n'a fait que rêver d'un bonheur moral, comme faisaient les romanciers précieux ; son univers est celui de la pastorale et du roman précieux.

La morale de Marmontel est imaginaire, non par ignorance des vrais conflits mais pas une façon de les suppose résolus. [...] Les plus beaux récits de Challes, de Prévost, de Diderot se fondent sur le heurt du rêve et de la réalité, du désir de bonheur et de l'obstacle social³³¹.

³²⁸ J. SGARD, *Marmontel et la forme du conte moral*, cit., p. 234.

³²⁹ *Ibid.*, p. 235.

³³⁰ R. NIKLAUS, « Diderot et le conte philosophique », cit., p. 315.

³³¹ J. SGARD, *Marmontel et la forme du conte moral*, cit., p. 236.

2.2.1. LE BONHEUR SOUS L'ÉCHEC DE L'ANARCHIE DES DÉSIRES

Quels sont alors les thèmes de réflexion sur lesquels se penche le narrateur des contes ? Quelles les questions épineuses créant un « heurt du rêve et de la réalité » et qui, en conséquence, nécessitent une confrontation avec le point de vue d'autrui ?

Les contes où l'intervention du lecteur est la plus marquée sont ceux que nous venons d'analyser en dernier, à savoir *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de La Carlière* et le *Supplément au Voyage de Bougainville*. Ces ouvrages constituent une analyse tripartite de l'intégration problématique des pulsions sexuelles à l'intérieur de la société. En effet, la vie sociale ne peut se fonder que sur des règles claires et partagées par les individus, cependant l'inconstance humaine en amour est telle qu'aucune loi ne pourra jamais la contenir. Le narrateur des trois contes aborde ce sujet critique sous différents éclairages.

Le thème de *Ceci n'est pas un conte* est le caractère involontaire de l'amour. La réflexion se construit à travers la comparaison entre deux histoires d'amour malheureux qui se présentent en chiasme. La première anecdote rapportée par le narrateur, celle de Tanié et de Mme Reymer, montre qu'il existe des femmes pernicieuses, dépourvues d'affection, pour qui ne compte que l'argent et, peut-être, l'amour physique. Il arrive que ces femmes rencontrent parfois des hommes qui pourtant n'arrivent pas à se détourner de tant de sécheresse de cœur et qui, par suite, ne ménageant pas leur santé psychophysique, au point de la compromettre dans la tentative d'assouvir les désirs de leurs aimées. Parfois, ils peuvent même en arriver à trouver la mort, comme c'est le cas de Tanié. En revanche, « s'il y a des femmes très méchantes et des hommes très bons, il y a aussi des femmes très bonnes et des hommes très méchants³³² », comme le prouve la deuxième histoire, celle de Gardeil et de Mlle de La Chaux. La jeune femme, fidèle et dévouée, après avoir tout sacrifié pour son amant (« mon honneur, ma réputation, mon

³³² Ceci, p. 504.

repos³³³ »), est obligée de faire face à l'événement le plus redoutable pour une personne qui aime, à savoir, à la fin du sentiment d'amour chez son partenaire :

– [...] Eh bien, mademoiselle, je ne vous aime plus ; l'amour est un sentiment éteint dans mon cœur pour vous, et j'ajouterai, si cela peut vous consoler, pour une toute autre femme. [...] – Et je te suis odieuse ? – Cela est dur à dire, dur à entendre, mais puisque cela est, il faut en convenir. – Je le suis odieuse ! – Je le sens et ne m'en estime pas davantage. – Odieuse ! Ah dieux !

(Ceci, p. 509-510.)

Cet événement tragique définit à tout jamais la vie de Mlle de La Chaux. Le narrateur, après l'avoir amicalement fréquentée pendant quelques temps après sa rupture avec Gardeil, « la perdi[t] tout à fait de vue. Ce qu'[il sut] du reste de sa vie, c'est qu'il n'a[vait] été qu'un tissu de chagrins, d'infirmités et de misère³³⁴ ». Son histoire semble donc représenter le paradigme féminin de l'amour malheureux que connaissent parfois les êtres généreux de cœur. Mlle de La Chaux serait alors l'alter ego féminin de Tanié. Et pourtant, quoique leurs histoires soient expressément présentées en contrepoint par le narrateur³³⁵, les deux anecdotes sont loin d'être parfaitement symétriques. Car, bien que Gardeil se comporte en ingrat envers son ancienne amie, qui a compromis sa santé pour l'aider dans ses études³³⁶, il ne peut sincèrement rien contre la volonté de son cœur :

– Mais apprenez-moi pourquoi vous ne m'aimez plus. – Je l'ignore. Tout ce que je sais, c'est que j'ai commencé sans savoir pourquoi, et que je sens qu'il est impossible que cette passion revienne. C'est une gourme que j'ai jetée et dont je me crois et me félicite d'être parfaitement guéri.

(Ceci, p. 510.)

³³³ *Ibid.*, p. 510.

³³⁴ *Ibid.*, p. 515.

³³⁵ Comme le montre le passage charnière que nous venons de citer ci-dessous (cf. note n. 332).

³³⁶ Cf. Ceci, p. 515 : « Elle mourut sur la paille dans un grenier, tandis que le petit tigre de la rue Hyacinthe, le seul amant qu'elle ait eu, exerçait la médecine à Montpellier ou à Toulouse, et jouissait dans la plus grande aisance de la réputation méritée d'habile homme, et de la réputation usurpée d'honnête homme ».

Gardeil manque sans doute de tact et cela le rend détestable aux yeux du narrateur, qui prend position pour Mlle de La Chaux :

Je lui dis à plusieurs reprises : « Mais, monsieur, elle se meurt, il faudrait appeler. » Il me répondit en souriant et haussant es épaules : « Les femmes ne meurent pas pour si peu ; cela n'est rien, cela passera. Vous ne les connaissez pas, elles font de leur corps tout ce qu'elles veulent. – Elle se meurt », vous dis-je. En effet son corps était comme sans force et sans vie, il s'échappait de dessus son fauteuil, et elle serait tombée à terre de droite ou de gauche, si je ne l'avais retenue. Cependant Gardeil s'était levé brusquement, et en se promenant dans son appartement, il disait d'un ton d'impatience et d'humour : « Je me serais bien passé de cette maussade scène, mais j'espère que ce sera la dernière [...]. »

(Ceci, p. 510-511.)

En fait, Gardeil peut être retenu coupable seulement du fait qu'il n'est guère touché de compassion pour une femme envers laquelle il a une énorme dette de reconnaissance. Mais il est évident qu'il n'est pas responsable de la nouvelle inclination de son cœur :

« À qui diable en veut cette créature ? Je l'ai aimée, je me battrais la tête contre le mur qu'il n'en serait ni plus ni moins. Je ne l'aime plus [...]. – Et il est juste que cette malheureuse femme soit la victime de l'erreur de votre cœur ? – Et qui vous a dit qu'un mois, un jour plus tard je ne l'aurais pas été moi tout aussi cruellement de l'erreur du sien ? »

(Ceci, p. 511.)

Cet argument apporté par Gardeil ne convainc pas Mlle de La Chaux, qui « met son épaule à nu³³⁷ » pour montrer au narrateur une tâche de la peau due à une maladie. À son avis, ce sont les marques de cette infection qui l'ont rendue détestable aux yeux de son amant.

³³⁷ *Ibid.*, p. 511.

Il se peut finalement que Gardeil se détourne par dégoût. En effet Mlle de la Chaux a contracté une maladie, l'érysipèle, à force de se surmener. [Mais] lorsque, plus tard, l'honnête médecin Le Camus tombe amoureux de Mlle de la Chaux, celle-ci est incapable de répondre à ses sentiments³³⁸.

Il est vrai qu'elle montre avoir beaucoup plus de délicatesse que Gardeil lorsqu'elle décide d'être franche envers le docteur Le Camus et de lui ôter tout espoir d'être aimé en retour :

« Docteur, il est impossible que l'estime que j'ai pour vous s'accroisse jamais. Je suis comblée de vos services, et je serais aussi noire que le monstre de la rue Hyacinthe si je n'étais pas pénétrée de la plus vive reconnaissance. [...] Je prêche le mien du matin au soir en votre faveur ; mais [...] je n'en avance pas davantage. Cependant vous souffrez et j'en ressens une peine cruelle. [...] Voulez-vous coucher avec moi ? vous n'avez qu'à dire. Voilà tout ce que je puis faire pour votre service ; mais vous voulez être aimé, et c'est ce que je ne saurais³³⁹. »

Mais quels que soient les ménagements dont elle fait preuve pour ne pas blesser davantage Le Camus, ses sentiments ne sauraient pas être pour autant moins implacables. On comprend aisément, alors, la fonction de cet ajout à l'histoire de Gardeil et Mlle de La Chaux. L'amour non partagé de Le Camus pour l'ancienne fiancée du « monstre de la rue Hyacinthe » est présenté en contrepoint de l'histoire principale. En fait, c'est cet événement secondaire concernant Le Camus qui forme un chiasme par rapport à l'amour malheureux de l'héroïne du conte, car il s'agit de deux drames dus au caractère involontaire de l'amour, à sa spontanéité. D'où il s'ensuit que le chiasme avec la première anecdote, à savoir celle de Tanié et de Mme Reymer, n'est qu'une apparence.

³³⁸ M. OLSEN, « Diderot : *Ceci n'est pas un conte* : analyse des transformations narratives et réflexions sur la nature probatoire du récit », (*Pré)Publications*, (Romansk Institut, Aarhus Universitet), n. 11, juillet 1974, p. 6.

³³⁹ Ceci, p. 513.

La première nouvelle, celle de Mme Reymer et de Tanié aurait ainsi pour fonction de marquer l'ancien système contre lequel Diderot aurait écrit la seconde nouvelle. En effet, cette première nouvelle prouve « éthiquement » que Mme Reymer est une femme mauvaise [...] alors que la seconde nouvelle « prouve » que l'amour échappe au contrôle volontaire [...]. [D'ailleurs on sait que] Diderot aurait ajouté la première nouvelle après avoir rédigé celle de Mlle de la Chau, car elle ne figure pas dans la version de la *Correspondance* de Grimm. Ainsi Diderot aurait pu vouloir mettre en relief, par l'adjonction de la première nouvelle, l'arrière-fond traditionnel sur lequel se détache la seconde³⁴⁰.

Et pourtant, face à un narrateur qui, pour ce qui est de la deuxième anecdote, choisit de montrer combien il est difficile de juger la conduite des personnages et qui atteint son objectif par une construction très fine de l'intrigue, de manière à illustrer les limites autant que les points d'appui de chaque tentative de jugement, il est légitime de se demander si la première anecdote constitue pour de vrai un « arrière-fond traditionnel ». Autrement dit, si l'histoire de Tanié et de Mme Reymer est présentée de sorte qu'il n'y ait aucun doute sur la méchanceté de cette femme et sur le fait que Tanié est sa victime. Or, c'est précisément à ce propos qu'intervient le lecteur-auditeur et qu'il fait vaciller les convictions de son ami :

- Ce pauvre Tanié !
- *Il y a des gens dans le monde qui vous diraient que c'est un sot*³⁴¹.
- Je ne le défendrai pas, mais je souhaiterais au fond de mon cœur que leur mauvais destin les adresse à une femme aussi belle et aussi artificieuse que Mme Reymer.

(Ceci, p. 504.)

En fait, un homme qui n'est pas en mesure de s'arracher à une relation qui lui est nuisible, s'il n'est pas forcément un sot, manque en tout cas de force morale, de fermeté.

³⁴⁰ M. OLSEN, « Diderot : *Ceci n'est pas un conte* : analyse des transformations narratives et réflexions sur la nature probatoire du récit », cit., p. 8.

³⁴¹ En italique dans le texte.

Il suffit, donc, cette seule observation circonstanciée du lecteur-auditeur pour que le bon Tanié soit taxé, à nos yeux, d'être une personne faible. Mais, si la conclusion de cette première histoire est nuancée d'incertitude par l'intervention du lecteur, à la fin du conte c'est en revanche le narrateur qui soulève le doute. En effet, bien qu'il choisisse de montrer que l'on ne peut pas tenir Gardeil coupable s'il n'aime plus Mlle de La Chaux – tout ingrat qu'il est –, il conclut néanmoins son histoire par l'interrogation suivante :

Mais mettez la main sur la conscience et dites-moi, vous, monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles, si vous prendriez le docteur de Toulouse pour votre ami... Vous hésitez ? Tout est dit [...].

(Ceci, p. 516.)

Alors, pour imiter la modalité de progression logique du narrateur, procédant par affirmation et contre-affirmation formulée de manière rhétorique, nous croyons pouvoir conclure, avec Kempf, que dans ce conte

[t]out se passe comme si, en raison même de leurs infortunés, Tanié, Mlle de La Chaux, le docteur Camus devaient disposer de notre entière sympathie. Le dévouement des uns, l'ingratitude des autres auraient-ils décidément orienté nos sentiments³⁴² ?

On peut répondre à cette question tout simplement en constatant que le narrateur de *Ceci n'est pas un conte* s'empresse de brouiller les pistes et que, lorsqu'il lui arrive de pencher vers quelques uns de ses héros, le lecteur-auditeur prend la parole de manière providentielle pour éviter que l'on puisse trancher sur la conduite de n'importe quel personnage.

D'ailleurs, le thème de *Madame de La Carlière* est précisément la nuisance que tout jugement public trop vite formulé apporte au sort de l'individu³⁴³, d'où il s'ensuit la nécessité de montrer aux hommes que non seulement « il faut se taire quand on

³⁴² R. KEMPF, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, cit., p. 205.

³⁴³ En effet le titre sous lequel ce conte a été publié pendant des siècles, de l'édition Naigeon à celle des frères Garnier, est *Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières*.

ignore³⁴⁴ », mais que, peut-être, il faudrait aussi éviter tout court de s'exprimer sur des questions concernant l'amour et la sexualité. Car, si l'homme n'a pas prise sur ses sentiments et ses désirs, on ne peut pas prétendre, par conséquent, qu'il arrive à se conformer à ce que les autres s'attendent de lui. Et s'ingérer dans les affaires d'autrui, même simplement en prenant position pour quelqu'un – et envers quelqu'un d'autre – ne peut qu'aggraver une situation aporétique où l'incertitude seule aurait pu (mieux) conseiller les sujets. En effet, si la relation malheureuse entre Mme de La Carlière et le chevalier Desroches prend une tournure tragique, amenant finalement à la mort de l'une, suivant celle de son fils, et à la tentative de lynchage de l'autre par la foule en furie³⁴⁵, cela ne se doit pas à la conduite morale des deux amants, mais à la pression que l'opinion publique a exercée sur eux. En effet, si Mme de La Carlière n'avait pas choisi de démasquer publiquement son mari au cours d'un dîner auquel elle invita tous ses familiers, mais surtout si ces invités n'avaient pas pris position, on aurait pu envisager une fin différente, comme l'imagine le lecteur-auditeur :

Elle trouve les lettres ; elle boude. Au bout de quelques jours l'humeur amène à une explication et l'oreiller un raccommodement, comme c'est l'usage. Malgré les excuses, les protestations et les serments renouvelés, le caractère léger de Desroches le rentraîne dans une seconde erreur ; autre bouderie, autre explication [...]. Point de séparation, point d'éclat ; ils vivent ensemble comme nous vivons tous [...].

(Ceci, p. 537.)

Suivant cette hypothèse, on pourrait penser que le narrateur et son interlocuteur sont de ceux qui croient qu'il faut laver son linge sale en famille, ou bien que la trahison de l'homme est une faute légère. Or, les choses sont beaucoup plus complexes. En effet, dans l'attitude intransigeante de Madame de La Carlière il y a très peu de place pour une prise de position féministe avant la lettre. Il s'agit, plutôt, d'un raidissement moral d'une

³⁴⁴ Mme, p. 521.

³⁴⁵ « À l'instant on s'attroupe autour de lui, on le charge d'imprécations, on ramasse des pierres, et c'était un homme assommé sur la place, si quelques honnêtes gens ne l'avaient sauvé de la fureur de la populace irritée. » (Mme, p. 536).

femme qui fait de l'irréprochabilité l'axe comportemental de son couple. D'autre part, comme le met en lumière le lecteur-auditeur³⁴⁶, le chevalier Desroches a eu tort de faire subir à sa femme une situation qu'elle n'était pas en mesure de ménager, vu son durcissement au sujet des infidélités conjugales. Au bout du compte, ils sont donc coupables tous deux. Cependant, ils ne sont pas pour autant de tristes individus, comme le prouve la réponse du narrateur à la question que lui pose à bout portant le lecteur-auditeur à la fin du conte :

– Mais si vous aviez une fille à marier, la donneriez-vous à Desroches ?

– Sans délibérer ; parce que le hasard l'avait engagé dans un de ces pas glissants dont ni vous, ni moi, ni personne ne peut se promettre de se tirer ; parce que l'amitié, l'honnêteté, la bienfaisance, toutes les circonstances possibles avaient préparé sa faute et son excuse ; parce que la conduite qu'il a tenue depuis sa séparation volontaire d'avec sa femme a été irrépréhensible, et que, sans approuver les maris infidèles, je ne prise pas autrement les femmes qui mettent tant d'importance à cette rare qualité.

(Ceci, p. 538.)

Il n'en est pas moins vrai que, si cette fois le narrateur et son compère conviennent que les deux personnages principaux de l'histoire avaient leur lot de tort et de raison, ils sont tout de même « [l]oin de canoniser qui que ce soit, parce que c'en serait fait alors du principe d'incertitude [alors que] Diderot multiplie les doutes et les soupçons³⁴⁷ ». En effet, dans cet ouvrage le ressort déstabilisant est constitué par le point de vue du public, auquel le narrateur donne voix de manière directe, c'est-à-dire en ayant recours au discours direct. Il y a donc une troisième voix, à côté de celle du narrateur et de son interlocuteur, intervenant dans la narration et la ponctuant de ses observations. Il s'agit d'une instance intradiégétique, correspondante à l'ensemble des hommes et des femmes qui étaient présents au dîner organisé par Mme de La Carlière. Il

³⁴⁶ Cf. extrait cité à la page 204.

³⁴⁷ R. KEMPF, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, cit., p. 206.

est intéressant que ces familiers soient définis comme « une assemblée³⁴⁸ » ou « tous les assistants³⁴⁹ ». Très tôt, en fait, et pour toute la suite du conte, ils ne sont indiqués que par le pronom personnel neutre « on »³⁵⁰, ce qui ne manque de dépersonnaliser intentionnellement ce cercle des proches du couple. Qui plus est, le point de vue de cette foule hétérogène est représenté à travers ses commentaires superficiels, que le narrateur choisit de rapporter par morceaux. Le résultat final est une suite de propos fragmentaires, de bribes de discours directs liés seulement de points de suspension :

C'est un peu notre faute, disaient les hommes... Vraiment oui, disaient les femmes, si nous eussions vu sa sublime momerie de même œil que le public et la comtesse, rien de ce qui nous désole à présent ne serait arrivé... C'est que les choses d'un certain appareil nous en imposent, et que nous nous laissons aller à une sottise admiration lorsqu'il n'y aurait qu'à hausser les épaules et rire... Vous verrez, vous verrez le beau train que cette dernière scène va faire, et comme on nous tympanisera tous... Entre nous cela prêtait...

(Mme, p. 532.)

Et si l'exemple ci-dessous contient encore des sujets et des verbes déclaratifs, il n'en est pas de même dans la suite du conte où l'action de dire, de commenter et de bavarder finit par coïncider avec les personnes qui produisent cette action.

Il n'y avait qu'un avis sur la conduite de Mme de La Carlière, c'était une folle à enfermer... Le bel exemple à donner et à suivre !... C'est à séparer les trois quarts des maris de leurs femmes... Les trois quarts, dites-vous ? Est-ce qu'il y en a deux sur cent qui soient fidèles à la rigueur ?... Mme de La Carlière est très

³⁴⁸ Ceci, p. 525 : « L'assemblée qui avait commencé par sourire finit par verser des larmes. »

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 530 : « Ce spectacle attendrit tous les assistants et établit dans le salon une silence profond. »

³⁵⁰ Nous rapportons ici les occurrences que nous avons relevées au fil du texte : p. 530 : « **on** rentre dans le salon », « **on** les prit, mais **on** ne les lisait pas » ; p. 531 : « **on** hésita », « **on** lut », « **on** convint de sa faute, **on** approuva le ressentiment de Mme de La Carlière », « **on** s'attoupa autour d'elle, on la pressa, on la supplia, **on** la conjura », « **on** ramena le mari » ; p. 532 : « **on** le pressait de se jeter au devant d'elle », « **on** déposa cette malheureuse femme sur un lit », « **on** s'occupait à consoler Desroches » ; p. 533 : « et puis l'**on** continuait » ; p. 534 : « ce fut alors qu'**on** dit » ; p. 535 : « **on** parlait donc » ; « **on** s'écrie de tous côtés » ; p. 536 : « **on** demande qui est cet homme », « **on** s'attoupe autour de lui, **on** le charge d'imprécations, on ramasse des pierres ».

aimable sans contredit ; elle avait fait ses conditions³⁵¹, d'accord ; c'est la beauté, la vertu, l'honnêteté même ; ajoutez que le chevalier lui doit tout ; mais aussi vouloir dans tout un royaume être l'unique à qui son mari s'en tienne strictement, la prétention est par trop ridicule...

(Mme, p. 533.)

Finalement, il n'y a plus une foule s'exprimant sur le cas de Mme de La Carlière, mais seulement un brouhaha de voix indistinctes. La personne devient ce qu'elle dit, le groupe social *est* le jugement qu'il exprime :

[L]e propos de la commisération se mêla à celui du blâme : S'éteindre à la fleur de son âge, passer ainsi, et cela par la trahison d'un homme qu'elle avait bien averti [...], car, entre nous, lorsque ce Desroches l'épousa c'était un cadet de Bretagne qui n'avait que la cape et l'épée... La pauvre Mme de La Carlière ! cela est pourtant bien triste... Mais aussi pourquoi ne pas retourner avec lui ?... Ah ! pourquoi ? c'est que chacun a son caractère [...].

(Mme, p. 534.)

Or, dans cette cacophonie d'idées reçues et de truismes, la seule chose manifeste est que les gens sont « en bien comme en mal alternativement panégyristes ridicules ou censeurs absurdes³⁵² ». Donc, s'il n'est pas aisé de juger les hommes, puisque, comme le prouvent les deux histoires racontées dans *Ceci n'est pas un conte*, l'homme n'est pas maître de ses pulsions, il est encore pire que la société puisse exercer un pouvoir de réprobation ou d'encouragement sur la conduite de l'individu, cette société n'étant, au fond, qu'un ensemble d'individus qui n'ont, eux non plus, aucune prise sur leurs choix. En d'autres termes, pourvu qu'il soit encore possible de fonder une morale sur des valeurs partagées, ces valeurs ne peuvent pas être celles de la société occidentale du XVIII^e siècle.

³⁵¹ L'impression de mouvement et d'animation qui découle de cette suite de fragments discursifs ne se doit pas seulement à l'assortiment de voix hétérogènes mais aussi au mélange de discours direct et de style indirect libre, comme c'est les cas des deux propositions que nous avons soulignées.

³⁵² Mme, p. 537.

Le *Supplément au Voyage de Bougainville* représente alors la tentative de Diderot de comprendre si en faisant retour à loi naturelle il devient plus facile pour l'homme d'être fidèle à son essence changeante, et par conséquent, d'être plus heureux.

À première vue, la société tahitienne paraît, en effet, suivre l'impératif d'une jouissance sexuelle déliée de toute inhibition et commandée par le seul désir. Dès leur arrivée sur l'île, les Occidentaux sont hébergés par les Tahitiens. L'aumônier est accueilli dans la cabane d'Orou, qui connaît un peu la langue espagnole et peut donc engager un dialogue avec lui. Le soir venu, Orou prie son hôte de choisir une partenaire entre sa femme à lui et ses trois filles, parce que « l'homme a besoin, la nuit, d'une compagne à son côté³⁵³ ». L'aumônier essaie de refuser cette offre inhabituelle, mais comme Orou pourrait s'en offenser, finalement, par dérogation à ses convictions morales et religieuses, il couche avec la fille la plus jeune. De cet épisode gênant le lendemain s'ensuit un échange d'opinions entre les deux hommes sur les mœurs tahitiennes confrontées avec les mœurs occidentales. On découvre ainsi que l'adultère, mais aussi l'inceste sont des tabous tout à fait méconnus des Tahitiens³⁵⁴. Comme l'explique Orou, il existe en fait une sorte de mariage qui consiste « dans le consentement d'habiter une même cabane et de coucher dans un même lit, tant que nous nous y trouvons bien³⁵⁵ ». Qui plus est, le plaisir sexuel ne se réduit pas à une jouissance intime, mais il est par contre tout à fait public :

L'un [le jeune homme] peut solliciter une femme et en être sollicité ; l'autre [la jeune fille] se promener publiquement [...] la gorge nue, accepter ou refuser les caresses d'un homme.

(Suppl., p. 561.)

³⁵³ Suppl., p. 553.

³⁵⁴ *Ibid.* p. 566- 567 : « Orou : Qu'est-ce que tu veux dire avec tes mots fornication, inceste, adultère? [...] L'aumônier : Je crois cependant que même ici un fils couche rarement avec sa mère. Orou : À moins qu'il n'ait beaucoup de respect pour elle et une tendresse qui lui fasse oublier la disparité d'âge ».

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 559. Le passage en italique est de notre fait.

En effet, le peuple tout entier assiste aux ébats auxquels s'abandonnent dès leur arrivée les visiteurs avec les jeunes autochtones, comme le rappelle le discours du vieillard :

[O]n a jonché pour elle et pour toi la terre des feuilles et de fleurs, [...] on a chanté l'hymne [...] qui t'exhortait à être homme, qui exhortait notre enfant à être femme [...] complaisante et voluptueuse. On a dansé autour de votre couche.

(Suppl., p. 550.)

C'est précisément dans cette assistance de la société entière aux plaisirs du couple que l'on peut deviner l'enjeu de la prétendue liberté sexuelle des Tahitiens. Comme l'écrit Georges Benrekassa, « la non-prohibition s'accompagne de mécanismes de régulation assez particuliers³⁵⁶ ». Même à Tahiti, le plaisir n'est pas libre, puisqu'il reste soumis au principe de procréation. La liberté sexuelle n'est qu'un leurre, qui cache un devoir auquel on ne peut pas se soustraire, quitte à être répudiés par la société. « Tahiti n'institue pas, en dernière analyse, la liberté et l'égalité, mais bien la sujétion au principe de population, à l'impératif catégorique de procréation », résume Élisabeth de Fontenay, puisque « la seule perversion consiste à dissocier le plaisir de la procréation, et l'union libre ne se justifie que par le principe de la rentabilité³⁵⁷ ». Il y a donc des marginaux même à Tahiti, ou bien, des libertins, comme les appelle Orou en adoptant le parler de l'aumônier : un libertin ou une libertine étant alors les hommes et les femmes qui par leur conduite sexuelle engendrent des situations qui sont nuisibles du point de vue social, puisqu'ils n'ont pas comme but la conservation de l'espèce. C'est le cas des femmes stériles et des hommes qui décident de coucher avec elles, de sorte que

³⁵⁶ G. BENREKASSA, « Loi naturelle et loi civile : l'idéologie des Lumières et la prohibition e l'inceste », dans *Le concentrique et l'excentrique : marges des Lumières*, cit., p. 198.

³⁵⁷ É. de FONTENAY, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, cit., p. 121 et 122.

les libertins sont donc des gaspilleurs qui – encore que dans une femme – sèment à tous vents. Et les libertines sont des voleuses qui détournent la richesse par excellence, l’or spermatique, l’accaparent et ne le placent pas³⁵⁸.

Finalement, la Tahiti du *Supplément*, loin d’être une Nouvelle Cythère, ressemble plutôt à un régime totalitaire fondé sur des principes que l’on pourrait qualifier d’eugénétiques.

En résumant avec Benrekassa, on peut retenir alors que la société tahitienne « est on ne peut plus imprégnée de sociabilité », qu’elle « concilie sens spartiate de la communauté et utilitarisme bourgeois » et enfin que « ce que le prétendu sauvage revendique, c’est l’innocence, mais seulement pour se parer de ses privilèges³⁵⁹ ».

Quel est alors le rôle de la scène sexuelle à Tahiti ? On pourrait dire qu’elle permet à Diderot de démontrer que le social procède directement du naturel, en ce double sens que l’homme est un animal social et que même le code naturel prévoit des lois limitant la liberté individuelle afin de préserver la vie sociale³⁶⁰. L’intégration du désir sexuel n’est que différemment approchée par rapport à la société civile occidentale, mais elle y est tout aussi embrigadée. Ainsi, *mutatis mutandis*, l’homme n’en est pas plus heureux³⁶¹.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 122.

³⁵⁹ G. BENREKASSA, *Le concentrique et l’excentrique : marges des Lumières*, cit., p. 199 et 198.

³⁶⁰ « Les Tahitiens comparés aux Occidentaux ne sont pas des enfants de la nature opposés à des êtres qui l’auraient reniée. [...] Ils représentent une autre sorte d’humanité, ou plus exactement une autre possibilité de l’espèce. Diderot n’a jamais varié sur ce point dans son oppositions à Rousseau : en tout temps, en tout lieu, l’homme est toujours déjà un être socialisé, c’est dans sa nature même ; la raison nous le dit, l’observation le confirme. » En effet « si les Tahitiens sont choisis ici pour représenter une humanité non sophistiquée, ce n’est pas qu’ils soient dans l’état de la nature [...]. Les Tahitiens constituent une société, ils ont une culture, mais par chance ils ont observé dans certains domaines la liberté naturelle. C’est à ce titre qu’ils intéressent le philosophe. La liberté des Tahitiens tient surtout au fait qu’ils ignorent l’institution du mariage, religieux ou civil, et même les liaisons durables. » (« Introduction » aux « Contes », dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. XII, cit., 1989, p. 377 et p. 376).

³⁶¹ « Diderot, se da una parte dimostra di non saper fornire una reale risposta ai problemi che è andato esplorando, dall’altra evidenza come la loro soluzione si collochi solo in ambito sociale, rifiutando il ricorso all’astrazione del “buon selvaggio” rousseauiano. » (Alberto CASTOLDI, « Prefazione » a DIDEROT, *Racconti*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989, p. XIII).

2.2.2. L'HOMME DOIT ÊTRE LA MESURE DE TOUTES LOIS

A : **Que ferons-nous donc ?** Reviendrons-nous à la nature ? Nous soumettrons-nous aux lois ?

B : Nous parlerons contre les lois insensées jusqu'à ce qu'on les réforme et en attendant nous nous y soumettrons.

(Suppl., p. 580.)

Ce n'est pas un hasard si l'autre thématique majeure des contes est le respect des lois. En effet, on a vu que, l'homme étant inconstant dans ses relations amoureuses puisque ses désirs sexuels ne peuvent pas faire abstraction d'une composante pulsionnelle, sa nature comporte donc un risque pour la société. On comprend, alors, que la naissance de l'impératif moral dépend de cette exigence de bien ménager les pulsions individuelles. L'homme est moral dès qu'il vit en société. Cependant, lorsque la morale est interprétée par les lois et que, par conséquent, elle est codifiée, il faut que le législateur n'oublie pas que le code a été créé pour améliorer le fonctionnement social, mais que, d'autre part, chaque individu a son idée du bien et du mal, c'est-à-dire qu'il a ses valeurs personnelles qui peuvent parfois ne pas s'accorder aux valeurs sociales, à savoir aux valeurs imposées par le code civil. La question sexuelle n'est alors que la plus critique et par conséquent la plus évidente, mais toute relation entre l'individu et le groupe social peut susciter virtuellement des difficultés, car il s'agit d'un rapport de subordination où un sujet changeant doit se soumettre à un code invariable. Qui plus est, ce sujet aspirerait ardemment à une stabilité essentielle, où pouvoir enfin saisir sa propre identité, et il vit sa nature inconstante comme une infidélité à lui-même³⁶².

³⁶² Diderot en premier souffrait profondément de savoir que ses relations d'amour et d'amitié étaient à la merci de la nature changeante de l'homme, comme nous le montre l'analyse de sa correspondance conduite par Geneviève Cammagre : « [Le] leitmotiv [des lettres à Sophie] est un pari de constance. S'il n'est en soi pas étonnant de le trouver dans une correspondance amoureuse, il acquiert une valeur plus singulière à l'intérieur d'une pensée du Moi dispersé à travers la relativité de ses états phénoménaux et plus généralement d'une pensée de la nature où « tout est dans un flux perpétuel ». La gageure de fidélité est une folie quand le cœur humain est léger. [...] On peut penser qu'une telle volonté de fidélité réaffirmée pendant des années rejoint la recherche d'une permanence plus fondamentale, d'une continuité par

« Cette question des relations complexes entre l'individu et le groupe social auquel il appartient est omniprésente dans l'œuvre de Diderot, elle en est en quelque sorte le fil rouge, des premiers écrits aux textes de la maturité », écrit Valérie André dans un article sur les contes, mais « la fin des années 1760 et, plus encore, les années 1770 constituent à cet égard une période charnière³⁶³. » Il y aurait donc une corrélation entre les expériences politiques que Diderot fait au cours des années 1770 et les thématiques qu'il choisit d'affronter dans les contes écrits dans cette même période.

Plusieurs éléments factuels concourent à expliquer cet intérêt accru pour la politique. Le voyage en Russie, la rencontre avec Catherine II et, surtout, la colère suscitée par la lecture de *L'Examen de l'Essai sur les préjugés*, sorti de la royale plume du tyran Frédéric, contribuent à ternir le mythe du despote éclairé. Le retour à Bourbonne, en 1770, lui dévoile la condition misérable des paysans, victimes de la disette. [...] Le libéralisme des physiocrates lui apparaît désormais comme une doctrine déshumanisée, incapable de s'adapter à la détresse des malheureux³⁶⁴.

De ces réflexions de caractère politique s'ensuivrait alors dans les contes une analyse de la réalité qui est le fruit direct de ces considérations mêmes. « Il est permis en effet de considérer les contes des années 1770 comme une sorte de laboratoire, d'expérimentation pratique de la réflexion politique qui se construit alors³⁶⁵ ». Plus précisément, « les contes de 1770 sont politiques en ce qu'ils s'interrogent, et nous invitent à nous interroger, sur les délicates relations entre l'individu et le groupe, sur la compatibilité relative entre la liberté individuelle et le bien collectif³⁶⁶ ».

En effet, les trois contes que nous venons d'analyser ne sont pas les seuls où Diderot aborde la question du rapport entre l'individu et la société. Ils sont plutôt ceux

ancrage à un être différent de soi. » (Geneviève CAMMAGRE, « Diderot. *Correspondance* et morale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Année 1996, Volume 20, n. 1, p. 31).

³⁶³ V. ANDRÉ, « Diderot. Contes politiques et politique du conte », cit., p. 4.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 4.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 4.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 6.

où la thématique choisie est la pulsion sexuelle et où la difficulté de jugement est représentée par le recours massif aux interventions du lecteur-auditeur. Mais aussi les deux contes qui ont paru ensemble à ceux de Gessner dans le recueil intitulé *Contes et nouvelles idylles moraux de S. Gessner*³⁶⁷, c'est-à-dire *Les Deux Amis de Bourbonne* et *l'Entretien d'un père avec ses enfants*, sont aussi des contes « politiques ». Le fait qu'ils ont été conçus après l'énième voyage de Diderot dans sa terre natale ne doit pas faire supposer que les événements racontés signalent un retour aux valeurs de l'enfance ou de la jeunesse du philosophe. Au contraire, les thématiques choisies sont sans doute redevables de ses expériences politiques de ces années, comme l'affirme Valérie André. Seul le lieu de la scène et le décor ont été inspirés de la réalité champenoise.

Les Deux Amis de Bourbonne sont, en fait, l'exemple non seulement « qu'il ne faut pas aller jusque chez les Iroquois pour trouver deux amis³⁶⁸ », mais aussi qu'il ne faut pas aller chez les Tahitiens pour trouver l'homme naturel. En effet, il y a des situations dans la vie où les individus peuvent enfin s'échapper du cadre moral artificiel qui découle du code civil. Comme on sait, l'obéissance aux lois, nécessaire au bon fonctionnement de la société, finit par dénaturer le mode de penser de l'homme, puisqu'il le détourne de l'assouvissement de ses pulsions. Par conséquent, sa conduite même est artificielle, parce qu'elle dépend de l'introjection de mœurs créées par la vie sociale mais qui ne procèdent pas toujours de ses valeurs personnelles. Si, donc, les mauvaises mœurs corrompent l'homme, il en est de même pour ce qui est des mœurs artificielles imposées par le code civil lorsqu'elles vont non seulement s'adjoindre aux valeurs personnelles, mais qu'elles vont plutôt se superposer à celles-ci³⁶⁹.

³⁶⁷ Nous rappelons que ce recueil a paru d'abord en allemand, en 1772, et seulement un an après il a été traduit en français. Pour le résumé de l'histoire éditoriale de ces deux contes voir page 122.

³⁶⁸ Deux, p. 441. Cf. aussi les notes n. 165, page 122, n. 243 p. 164 et n. 261, p. 178.

³⁶⁹ « Je crois que les mœurs sont des conséquences des lois ; un peuple sauvage a des mœurs lorsqu'on y observe les lois naturelles [...]. Un peuple policé a des mœurs lorsqu'on y observe également les lois naturelles et civiles. Les mœurs sont bonnes lorsque les lois observées sont bonnes, mauvaises quand les lois observées sont mauvaises ou ne sont point observées. » (DIDEROT, *Observations sur le Nakaz*, dans *Œuvres*, t. III : *Politique*, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Laffont, 1996, p. 525).

Or, il existe des circonstances contingentes et difficiles où l'individu peut expérimenter une sorte de retour à sa conduite naturelle : par exemple la nécessité, l'ignorance et l'extrême pauvreté. Dans ces conditions limite, le sujet ne perçoit plus qu'il appartient à un groupe social, parce qu'il est plutôt en marge de la société et qu'il ne peut compter que sur lui-même. Cela ne peut que l'amener à abandonner les règles de conduite imposées par la vie en société et à prendre appui, par contre, sur ses seules valeurs personnelles. Il ne s'agit pas, d'ailleurs, d'une démarche simple à accomplir, précisément parce que ce n'est pas un choix, mais une nécessité. C'est précisément ce dilemme intérieur qui, dans *Les Deux Amis*, est représenté par le comportement d'Olivier, après qu'il a été informé du sort de son ami Félix, lequel, devenu contrebandier, avait été fait prisonnier par l'autorité publique et condamné à mort.

[I] y a quatre tribunaux en France, Caen, Reims, Valence et Toulouse, où les contrebandiers sont jugés ; et que le plus sévère des quatre, c'est celui de Reims, où préside un nommé Coleau, l'âme la plus féroce que la nature ait encore formé. Félix fut pris les armes à la main, conduit devant le terrible Couleau, et condamné à mort.

(Deux, p. 440.)

Olivier essaie d'abord de suivre les lois en bon citoyen : tout désespéré qu'il soit, il choisit donc de se jeter aux pieds du juge pour le conjurer non de gracier son ami, mais de lui accorder la permission de le voir une dernière fois avant qu'il soit exécuté :

Olivier apprit le sort de Félix. Une nuit il se lève d'à côté de sa femme, et sans lui rien dire il s'en va à Reims. Il s'adresse au juge Coleau, il se jette à ses pieds, et lui demande la grâce de voir et d'embrasser Félix.

Cf. aussi la conclusion de *Madame de La Carlière* : « Et puis j'ai mes idées, peut-être justes, à coup sur bizarres, sur certaines actions que je regarde moins comme des vices de l'homme que comme conséquences de nos législations absurdes, sources de mœurs aussi absurdes qu'elles et d'une dépravation que j'appellerais volontiers artificielle. » (Mme, p. 538).

Ce n'est qu'en étant forcé de se mesurer à la cruauté de Coleau, qu'Olivier abandonne enfin toute hésitation et qu'il choisit de ne suivre que son cœur :

Coleau le regarde, se tait un moment, et lui fait signe de s'asseoir. Olivier s'assied. Au bout d'une demi-heure, Coleau tire sa montre, et dit à Olivier : « Si tu veux voir et embrasser ton ami vivant, dépêche-toi ; il est en chemin ; et si ma montre va bien, avant qu'il soit dix minutes, il sera pendu. » Olivier, transporté de fureur, se lève, décharge, sur la nuque du cou, au juge Coleau un énorme coup de bâton, dont il étend presque mort ; court vers la place, arrive, crie, frappe le bourreau, frappe les gens de la justice, soulève la populace indignée de ces exécutions. Les pierres volent ; Félix délivré s'enfuit.

(Deux, p. 440.)

La conduite d'Olivier démontre donc que l'homme peut devenir même un hors-la-loi, mais seulement si les conditions³⁷⁰ sont telles qu'il est mis au pied du mur. Autrement, il est réticent à l'égard de l'abandon des règles civiles. Cela signifie alors que

chez Diderot le conflit traditionnel entre le système des valeurs personnelles et celui des valeurs sociales [...] est transformé : il est question entre deux systèmes de valeurs personnelles : un système conscient, raisonnable et énonçable et un autre système involontaire [...]. Les personnages subissent, en eux, l'ascendant de forces étranges, inexplicables et irraisonnables. Au fond, narrativement, Diderot a déjà créé l'« homo duplex » qui sera si abondamment traité en littérature, des romantiques à nos jours, mais sans investir l'un des pôles, métaphysiquement, par les forces du mal³⁷¹.

Ce que le narrateur des *Deux Amis de Bourbonne* parvient à mettre en évidence à travers la description des conduites de Félix et Olivier est donc que nous sommes à la

³⁷⁰ Les conditions ont une importance capitale pour Diderot, comme le prouve le fait qu'il y revient même dans ces écrits de théâtre : « Ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions. [...] Pour peu que le caractère fut chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même, ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui ne soit le sien », DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres complètes*, Roger Lewinter (éd.), t. III, Paris, Le Club Français du Livre, 1970, p. 190-191.

³⁷¹ M. OLSEN, « Diderot : *Ceci n'est pas un conte* : analyse des transformations narratives et réflexions sur la nature probatoire du récit », cit., p. 9.

fois des individus à part entière et des êtres sociaux. Mais il y a des circonstances où les valeurs sociales, que nous avons introjectées, entrent nécessairement en conflit avec nos valeurs personnelles. Le sujet est alors déchiré entre deux nécessités intérieures opposées. Or, cette situation dramatique, si elle est poussée jusqu'au bout, peut aboutir à la tragédie tout comme à une fidélité majeure à soi-même. Le sujet succombe lorsqu'il abdique ses valeurs personnelles et qu'il se conduit seulement en suivant les règles sociales. C'est le cas des histoires de Mlle de La Chaux et de Mme de La Carlière :

Le paradoxe [ces] deux premiers contes, c'est que les liaisons contractées par les personnages l'ont été librement. Elles ne doivent rien aux pressions familiales, elles se passent ou pourraient se passer de sanction religieuse. Rompre ou voir se défaire une liaison n'est pas en soi une tragédie. C'en est une si l'on a intériorisé les principes de la morale dominante au point de se faire bourreau de soi-même ou tyran de l'autre³⁷².

Mais lorsque le sujet est obligé de faire un choix dans une situation d'extrême nécessité, il suit plutôt son inclination naturelle. Cette démarche l'amène alors à une délivrance intérieure que l'on ne peut pas expérimenter au sein de la société. Il va de soi que les personnes naturellement vertueuses vont faire preuve de leur bon cœur. Ainsi, les conduites sublimes ne sont-elles plus l'apanage de l'aristocratie, mais elles appartiennent plutôt aux gens simples³⁷³, pourvu qu'on ne les juge pas selon les règles de la vie civile, mais selon le cœur³⁷⁴ :

³⁷² « Introduction » aux « Contes », dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. XII, cit., 1989, p. 376, note n. 60.

³⁷³ Cf. A. CASTOLDI, « Prefazione » a DIDEROT, *Racconti*, cit., p. XVI: « Diderot affronta qui uno dei suoi temi più cari: il sublime moderno, esemplificato dallo straordinario legame d'affetto tra i due amici, Olivier e Félix, di modesta condizione sociale e disposti più volte a sacrificare la vita uno per l'altro, non è più appannaggio di una classe sociale, quella aristocratica, ormai la "grandezza d'animo e le nobili qualità sono proprie di tutte le condizioni e di tutti i paesi" ».

³⁷⁴ « Je vous conjure, Madame, de vous en tenir aux faits, sur la vérité desquels vous pouvez compter, et à la bonté de votre cœur, qui vous conseillera mieux que le premier casuiste de Sorbonne ». (Deux, p. 446-447).

Félix était un gueux qui n'avait rien ; Olivier était un autre gueux qui n'avait rien : dites-en autant du charbonnier, de la charbonnière et des autres personnages de ce conte, et concluez qu'en général il ne peut guère y avoir d'amitiés entières et solides qu'entre des hommes qui n'ont rien : un homme alors est toute la fortune de son ami, et son ami est toute la sienne. De là la vérité de l'expérience que le malheur resserre les liens.

(Deux, p. 450.)

On peut donc constater que, pour une fois, le narrateur des contes semble pouvoir conclure de manière tranchante : les hommes simples et de bon cœur peuvent parfois se trouver dans des situations qui les amènent à ne suivre que leur inclination naturelle. Il n'y a pas une dernière réplique de l'interlocuteur pour nous demander si nous aurions donné notre propre fille à marier à Félix, ni une énième et insidieuse intervention du narrateur insinuant le doute, pour demander si nous prendrions ce contrebandier pour notre ami ou pas. Mais croire que le narrateur des *Deux Amis de Bourbonne* n'a pas d'hésitations, ce serait retenir qu'il n'est pas le même que celui de *l'Entretien d'un père avec ses enfants*. Parce qu'au bout du compte, il est assez manifeste que la solution envisagée par le premier de ces deux contes ne peut pas être satisfaisante. À bien y regarder de près, les personnages des *Deux Amis* ne sont pas seulement des gens simples, mais ils sont plutôt des brutes n'ayant aucune connaissance ou presque de la loi civile, ni aucune idée de religion. Sous cet angle, qu'ils soient ou non des personnes de bien, cela n'est pas vraiment intéressant ni utile pour l'homme qui, au contraire, est parfaitement intégré à la société. Ainsi, la construction de l'argumentation du conte est-elle fallacieuse en ce sens qu'elle s'appuie sur l'histoire de personnes étrangères à la condition normale dans laquelle se trouve l'individu, c'est-à-dire dans une situation de sociabilité. De plus, si ces gens ont des vertus naturelles, cela n'implique pas pour autant qu'ils soient heureux, comme le montre le triste destin de Félix, parsemé comme il l'est de deuils et de déchirements intérieurs. Par contre,

[l]es personnages rassemblés autour du père sont tous parfaitement intégrés à la société de leurs temps et représentent chacun à sa manière une des composantes de la société : le Travail, la Magistrature, la Religion, la Science, la Famille, et même la Philosophie³⁷⁵.

Ce petit comité a donc beaucoup plus de titres pour juger jusqu'à quel point il faut obéir aux lois. Or, tous ces personnages ont un sentiment naturel d'équité qui, face à l'histoire du testament du curé de Thivet, va se heurter à ce que prévoit la loi. Un testament qui rejette les gueux et institue « légataires universels les Fremins, [les] riches libraires de Paris³⁷⁶ » est le ressort de l'inquiétude du sage père de Diderot, se demandant s'il peut suivre la voix de sa conscience plutôt que la loi. Son fils, le philosophe, semble n'avoir aucun doute :

« MON PÈRE : Tes raisons, comme particulières étaient peut-être bonnes, mais comme publiques elles seraient mauvaises. [...] Tu aurais préféré ta raison à la raison publique, la décision de l'homme à celle de l'homme de loi ?

MOI : Assurément. Est-ce que l'homme n'est pas antérieur à l'homme de loi ? Est-ce que la raison de l'espèce humaine n'est pas tout autrement sacrée que la raison d'un législateur ? Nous nous appelons civilisés et nous sommes pires que de sauvages. Il semble qu'il nous faille encore tourner pendant des siècles d'extravagances en extravagances et d'erreurs en erreurs, pour arriver où la première étincelle de jugement, l'instinct seul nous eut menés tout droit. Aussi nous nous sommes si bien fourvoyés.

MON PÈRE : Mon fils, mon fils, c'est un bon oreiller que celui de la raison, mais je trouve que ma tête repose plus doucement encore sur celui de la religion et des lois [...]. »

(Entretien, p. 485-486.)

Mais en dépit à la suggestion paternelle de l'exigence d'un compromis, la conclusion à laquelle parvient le philosophe ne peut qu'être aussi intransigeante que ses prémisses :

³⁷⁵ « Introduction » aux « Contes », dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. XII, cit., 1989, p. 364.

³⁷⁶ Entretien, p. 471.

Lorsque ce fut à mon tour de lui souhaiter la bonne nuit, en l'embrassant je lui dis à l'oreille : « Mon père, c'est qu'à la rigueur il n'y a point de lois pour le sage. – Parlez plus bas. – Toutes étant sujettes à des exceptions, c'est à lui qu'il appartient de juger des cas où il faut s'y soumettre, ou s'en affranchir. »

(Entretien, p. 490.)

Cela signifie donc que selon Diderot « aucun texte n'est sacré, [et qu'il] refuse que l'on transforme le code civil en Bible intouchable³⁷⁷. » Et pourtant cette affirmation

ne prend pas tout son sens que si l'on rapproche *l'Entretien des Deux Amis*. Elle revient à se demander en effet si le Philosophe a le droit de faire en toute conscience et les yeux ouverts ce que font instinctivement et aveuglément des hommes bruts, que des circonstances heureuses ou malheureuses ont maintenus aux lisières de la société civile³⁷⁸.

Dans cette perspective, on peut se demander si le narrateur de *l'Entretien* est au moins en mesure de choisir le meilleur parti. Il est manifeste, en effet, que le philosophe ici est bien plus intransigeant dans sa critique du code civil que le narrateur du *Supplément*, lequel finit par souhaiter une réforme des lois mais estime qu'entre-temps il faut quand même suivre les vieilles, toutes imparfaites qu'elles soient. Et pourtant, il ne faut pas oublier que dans le premier conte il y a une multiplication des points de vue empêchant de faire coïncider l'opinion du narrateur à la seule voix du « moi », en conséquence il faudra ternir l'attitude rigoriste du philosophe par la position plus accommodante de son père :

– Je ne serais pas trop fâché, me répondit-il, qu'il y eut dans la ville un ou deux citoyens comme toi ; mais je n'y habiterais pas s'ils pensaient tous de même.

(Entretien, p. 490.)

³⁷⁷ V. ANDRÉ, « Diderot. Contes politiques et politique du conte », cit., p. 14.

³⁷⁸ « Introduction » aux « Contes », dans *Œuvres complètes de Diderot*, t. XII, cit., 1989, p. 364.

2.2.3. UNE INTERROGATION CONSTANTE SUR L'INCONSTANCE HUMAINE

La seule manière de conclure que connaissent les contes de Diderot nous semble alors être la tentative d'intégrer le plus de points de vue différents possibles, de manière à renchérir sans cesse sur les dilemmes éthiques venant se poser à l'individu et de sorte aussi à différer indéfiniment la question de la liberté humaine, s'il en est une, à l'intérieur d'un monde sous l'empire du déterminisme. En effet,

comment concilier un univers en mouvement avec le rêve d'un absolu ? Sans doute par le moyen d'une recherche sincère. Car la recherche est mouvement qui nous approche du repos. L'on peut assurément soupçonner Diderot de retarder le plus longtemps possible l'avènement du repos³⁷⁹.

Les contes proposent donc des prises en charge différentes de la même question, c'est-à-dire de ce qui reste, dans un univers où tout est lié et tout change, de la nécessité irrépissable de l'homme de s'envisager comme un être pouvant se soustraire aux règles du déterminisme par le pouvoir quasi-magique de son imagination³⁸⁰. En effet, comme l'affirme Valérie André, « soumettre la construction intellectuelle à l'épreuve du réel, telle sera [l'] ambition tacite [de Diderot] dans le contes³⁸¹. » Mais le réel se présente multiple et partagé. Le philosophe choisit de l'affronter de manière mimétique, sur son propre terrain, en l'analysant de manière fragmentaire, les textes narratifs les plus brefs étant parfaits alors pour faire accroire que leur thématique n'est que la réflexion d'un moment, qui ne prétend, ni ne souhaiterait prétendre, à aucune exhaustivité. Et pourtant, comme on vient de voir, les contes se répondent les uns les autres. Ils ne sont

³⁷⁹ R. KEMPF, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, cit., p. 207.

³⁸⁰ Cf. DIDEROT, *Réfutation d'Helvétius*, dans *Œuvres*, t. I : *Philosophie*, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Laffont, 1994, p. 855 : « On est fataliste, et à chaque instant on pense, on parle, on écrit comme si l'on persévérerait dans le préjugé de la liberté ; préjugé dont on a été bercé, qui a institué la langue vulgaire qu'on a balbutiée et dont on continue à se servir, sans s'apercevoir qu'elle ne convient plus à nos opinions. On est devenu philosophe dans ses systèmes, et l'on reste peuple dans son propos ».

³⁸¹ V. ANDRÉ, « Diderot. Contes politiques et politique du conte », cit., p. 4.

pas des mises au point impromptues, bien qu'ils n'apportent aucune solution et qu'ils semblent se limiter à mettre en lumière la complexité de certaines conditions. Ce ne sont pas non plus des météores qui brillent l'espace de quelques pages sur la *Correspondance littéraire*, mais ils forment une vraie constellation de sept étoiles et seulement en les admirant en tant que tels, on pourra comprendre leur véritable envergure³⁸², qui est précisément, comme l'a bien expliqué Roger Kempf, celle de brouiller davantage les cartes afin de ne pouvoir jamais trancher et de relancer toujours une question dont le dénouement pourrait être plus pénible que la permanence.

Il est donc plus important de chercher que de trouver, de questionner que de répondre. Ce point de vue n'est pas celui d'un Diderot mûri, tardivement révélé à lui-même ; il l'a découvert, pour ainsi dire, d'emblée et en a pris conscience dès ses premiers ouvrages. Je rappellerai ici la déclaration capitale qu'il fait, en 1746, dans la XXIX^e *Pensée philosophique* :
« On doit exiger de moi que je cherche la vérité, non que je la trouve...qu'ai-je à craindre, si c'est innocemment que je me trompe ?³⁸³ »

Il est vrai que *L'Oiseau blanc* et *Mystification* semblent ne participer à ce dessein inconscient que dans la mesure où ils présentent des procédés formels, comme la métalepse ou comme l'introduction progressive d'un interlocuteur dans le texte, qui par la suite deviendront les ressorts expressifs préférés par le narrateur des contes des années 1770. C'est, comme on vient de voir, précisément par le biais de ces procédés

³⁸² Cf. L. VERSINI « Introduction », dans DIDEROT, *Œuvres*, t. II : *Contes*, cit., p. 14-15. : « Les romans de Diderot se rattachent [...] à l'esthétique du roman ouvert ; ouvert comme la vie, qui continue après la dernière page, mais surtout ouvert à toutes les expérimentations. Et c'est là la revanche de la liberté sur l'univers déterministe. »

³⁸³ R. MORTIER, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 13, juin 1961, p. 285. Pour ce qui est du texte cité, cf. DIDEROT, *Pensées philosophiques*, dans DPV, t. II, 1975, p. 34, pensée n. XXIX : « On doit exiger de moi que je cherche la vérité, mais non que je la trouve. Un sophisme ne peut-il pas m'affecter plus vivement qu'une preuve solide ? je suis nécessité de consentir au faux que je prends pour le vrai, et de rejeter le vrai, que je prends pour le faux : mais qu'ai-je à craindre, si c'est innocemment que je me trompe ? L'on n'est point récompensé dans l'autre monde pour avoir eu de l'esprit dans celui-ci ; y serait-on puni pour en avoir manqué ? damner un homme pour de mauvais raisonnements, c'est oublier qu'il est un sot pour le traiter comme un méchant ».

qu'il parvient à illustrer l'impossibilité de trouver un point d'ancrage solide pour résoudre l'instabilité essentielle sur laquelle s'appuie l'homme moral. On constate pourtant que les thématiques majeures de ces ouvrages, c'est-à-dire le caractère pulsionnel et changeant de l'amour et le respect des lois, apparaissent par endroits à un état embryonnaire mêmes dans les deux premiers contes.

Par exemple, la sultane Mirzoza semble être une Mlle de La Chaux avant la lettre, mais qui s'est pourtant faite une raison de l'inconstance des mouvements du cœur :

LE SECOND ÉMIR. – [...] La princesse Lively [...] s'écria [en découvrant l'oiseau blanc] qu'elle n'avait jamais rien vu de si beau. Et lui se disait en lui-même : Quel teint ! quels yeux ! que sa taille est légère ! Les vierges de la guenon couleur de feu ne m'ont point offert de charmes à comparer à ceux-ci.
LA SULTANE.- Ils sont tous comme cela. Je serai la plus belle aux yeux de Mangogul jusqu'à ce qu'il me quitte.

(Oiseau, p. 227.)

Ailleurs elle paraît avoir presque intériorisé le point de vue désabusé de Gardeil, sans doute dégoûté par les taches érésipélateuses de sa fiancée :

LE PREMIER ÉMIR. – Avec tout l'esprit qu'il avait inspiré à ces recluses, ce n'étaient que des bégueules fort ennuyeuses [...]. Tout bien considéré, l'oiseau blanc conclut en lui-même qu'il était temps de suivre son destin et de prendre son vol, ce qu'il exécuta après avoir encore un peu délibéré. On dit qu'il lui revint quelques scrupules sur des serments qu'il fait faits à Agariste et à quelques d'autres. Je ne sais ce qui en est.
LA SULTANE. – Ni moi non plus. Mais il est certain que les scrupules ne tiennent point contre le dégoût et que si les serments ne coûtent guère à faire aux infidèles, ils leur coûtent encore moins à rompre.

(Oiseau, p. 226-227.)

Finalement, Mirzoza en arrive presque à affirmer que le mariage est un contrat de myope, puisqu'il se voudrait de conférer un caractère indissoluble à la relation entre des êtres changeants. Les liens amoureux sont vains autant que les engagements moraux. Mieux vaut mettre de côté les hypocrisies et reconnaître que les amants heureux sont ceux qui peuvent changer :

LA PREMIÈRE FEMME. – [Le prince Génistan répondit de la sorte à la fée Vérité :] « – Cette figure, cet âge, cette allure-là ne me vont point, et il ne sera pas dit que le fils du très puissant empereur du Japon ait pris pour femme une princesse de je ne sais où. Encore s'il était question d'une maîtresse, on n'y regarderait pas de si près. »

LA SULTANE. – On en change quand on est las.

(Oiseau, p. 234.)

Mais si la favorite incarne le point de vue désabusé et quelque peu sarcastique du libertin d'esprit, il ne faut pas supposer qu'il n'y ait pas de place pour l'expression d'opinions opposées. Au contraire, on a relevé au moins deux personnages se désespérant de n'être pas en mesure d'obliger leur propre cœur à suivre les engagements déjà pris.

[Le prince Génistan. –] Irocilla paraissait éprouver le même trouble et nous touchions à l'instant du bonheur, lorsque nous sortîmes elle et moi de cette situation voluptueuse par une extravagance inouïe. Irocilla me repoussa fortement, et se mettant à pleurer, mais à pleurer à chaudes larmes : « Ah ! cher Zulric, s'écria-t-elle, tendre et fidèle amant ! que deviendrais-tu, si tu savais à quel point je t'oublie ! » Ses larmes et ses soupirs redoublèrent, c'était à me faire craindre qu'elle ne suffoquât. « Retirez-vous, monsieur, je vous hais, je vous déteste. Vous m'avez fait manquer à mes serments et tromper l'homme unique à qui je suis engagée par les liens les plus solennels ; vous n'en serez pas plus heureux et j'en mourrai de douleur. »

(Oiseau, p. 252-253.)

Il suffit de quelques lignes pour que l'affligée Irocilla parvienne à se reconforter en un rien de temps – littéralement du soir au matin – et qu'elle peut enfin voir son ancien prétendant d'un autre œil :

À présent, madame, je puis donc me flatter, lui dis-je, que vous ne vous souviendrez plus de Zulric ni d'aucun autre ? – Que parlez-vous de Zulric ? reprit-elle. C'est un petit sot qui s'est imaginé qu'il n'y avait qu'à faire le langoureux auprès d'une femme, et à l'excéder de protestations, pour la subjuguier.

(Oiseau, p. 253.)

Il ne faut pas oublier, en fait, que *L'Oiseau* se propose comme une parodie des contes orientaux. La composante comique n'est donc jamais absente et le narrateur en use comme une lentille déformante nous faisant voir la réalité sous un aspect plus cocasse que d'habitude. C'est pour cette raison que le prince Génistan, emporté comme il l'est par la rage de ne pas arriver à dompter son cœur, ne peut qu'être perçu comme un personnage comique. Cela ne veut pas dire, en revanche, que la raison de son désespoir soit moins tragiquement attachante :

LA SECONDE FEMME. – [Le prince Génistan se disait en lui-même :] « - Je n'ai point de goût pour Polychresta, [...] mais j'en suis fortement aimé. Il n'y a point de femme au monde que j'estime autant qu'elle sans en excepter Lively. Voilà donc l'objet dont je suis désespéré de devenir l'époux ? La fée a raison, oui, elle a raison, il faut que je sois fou. [...] Avec tout cela je souffre. D'où vient cette cruelle indocilité de mon cœur ? Cœur fou, cœur extravagant, je te dompterai. »

(Oiseau, p. 261.)

D'ailleurs, on retrouve la même exploitation comique d'un personnage potentiellement dramatique aussi dans *Mystification*, bien que dans une moins large mesure. La consommation rapide que connaît le physique de Mlle Dornet semble annoncer en germe le dépérissement de Mlle de La Chaux.

«Mlle Dornet [...] se jette sur un canapé. Elle n'a fait qu'un pas, et elle est excédée de fatigue. C'est qu'elle devient à rien ; c'est que ses forces s'en vont tout à fait. Et puis la voilà embarquée dans l'éternelle histoire de sa santé passée et des ses infirmités présentes. »

(Mystification, p. 420.)

Peu importe que l'état de prostration de Mlle Dornet soit redevable à sa tentative de faire redoubler les attentions délicates et empressées du faux médecin turc, c'est-à-dire de Desbrosses, à l'égard de sa personne :

DESBROSSES (*marmottant tout bas*) : L'air, le tour du visage, les yeux... oui, les yeux d'une femme à talents.

MME THERBOUCHE (*éclatant de rire*) : Ah ! Ah ! une femme à talents. C'est bien trouvé. [...] Vous vous trompez, vous vous trompez, vous dis-je.

Cependant Mlle Dornet flattée du mot de femme à talents, faisait tout ce qu'il fallait pour que le docteur ne démordît pas [...]. (Mystification, p.421.)

En effet, si elle ne souffre pas vraiment mais qu'elle affecte un chagrin imaginaire dans le seul but d'être cajolée, c'est précisément parce qu'elle n'est pas amoureuse du prince de Galitzine, ni elle ne l'est jamais été, comme elle lui échappe naïvement :

DESBROSSES : Et puis le malaise.

MLLE DORNET : Eh oui, le malaise.

DESBROSSES : Les vapeurs.

MLLE DORNET : J'en suis rongée. [...]

DESBROSSES : La colère et les emportements.

MLLE DORNET : Ah, monsieur le docteur, si vous saviez, quitter sa maison, courir les champs, passer le Mordeck ! Encore si j'avais aimé ; mais c'est que je n'aimais pas. On n'y comprend rien.

(Mystification, p. 422.)

Au fond, le comique de la situation n'enlève rien au fait que, lorsqu'on aime vraiment, on est exposé au risque d'être victime de l'essence changeante du cœur humain. Mais comme nous faisons partie de la nature, il faut que notre soif d'absolu soit explicable à l'intérieur des règles du déterminisme. « Tous les contes de Diderot sont en quelque sorte un commentaire vivant et concret de l'article « Indissoluble » de l'*Encyclopédie* : tous les engagements éternels sont ridicules dans un monde où tout change³⁸⁴ » :

OROU : Ces préceptes singuliers, je les trouve opposés à la nature, contraires à la raison, [...] contraires à la loi générale des êtres ; rien en effet te paraît-il plus insensé d'un précepte qui proscriit le changement qui est en nous, qui commande une constance qui n'y peut y être [...] ; qu'un serment d'immutabilité de deux êtres de chair, à la face d'un ciel qui n'est pas un instant le même, sous des antres qui menacent ruine, au bas d'une roche qui tombe en poudre, au pied d'un arbre qui se gerce, sur une pierre qui s'ébranle ?

(Suppl., p. 556.)

³⁸⁴ L. VERSINI, « Introduction », dans DIDEROT, *Œuvres*, t. II : *Contes*, cit., p. 10. Cf. *Encyclopédie*, article « INDISSOLUBLE » : « adj. (*Gram*). qui ne peut être dissous, rompu. Le mariage est un engagement *indissoluble*. L'homme sage frémit à l'idée seule d'un engagement *indissoluble*. Les législateurs qui ont préparé aux hommes des liens *indissolubles* n'ont guère connu son inconstance naturelle. Combien ils ont fait de criminels et de malheureux ? ».

2.2.4. DES CHAÎNONS ARTIFICIELS EN ATTENDANT DE PERCER LES RÉELS

Le discours d'Orou illustre clairement que l'« inconstance humaine est à l'image des variations climatiques [et qu'] il est [donc] absurde de vouloir soumettre la sexualité à des règles incompatibles avec les lois dictées par le code naturel³⁸⁵ ». Sa signification va cependant au-delà de ce simple syllogisme. L'allusion à « un ciel qui n'est pas un instant le même » représente pour le lecteur des trois contes une allusion intertextuelle au récit cadre, qui dans ces trois ouvrages présente des analogies sous de nombreux aspects. La situation météorologique en est le plus évident.

Le début de *Madame de La Carlière* voit le narrateur et son interlocuteur en train de scruter l'horizon encombré de nuages. Celui-ci voudrait rentrer puisqu'il craint une averse, mais le narrateur le persuade à poursuivre leur promenade par une longue et complexe explication physique concernant le fonctionnement des phénomènes atmosphériques. Son camarade n'essaie même pas de réfuter. Ainsi, ils continuent leur promenade et leur entretien :

- Et vous me promettez donc à notre retour...
- Une voûte aussi étoilée que vous l'avez jamais vue.

(Mme, p. 520.)

En effet, à la conclusion du conte le narrateur peut victorieusement s'exprimer de la sorte :

- [...] Et regagnons notre gîte ; j'entends d'ici les cris enroués de deux ou trois de nos vieilles brelandières qui vous appellent, sans compter que voilà le jour qui tombe et la nuit qui s'avance avec ce nombreux cortège d'étoiles que je vous avais promis.
- Il est vrai.

(Mme, p. 538.)

³⁸⁵ V. ANDRÉ, « Diderot. Contes politiques et politique du conte », cit., p. 8.

Or, comme on sait, le *Supplément* s'ouvre sur des considérations semblables. De plus, on y fait expressément allusion à une soirée précédente au cours de laquelle on avait fait des suppositions sur le temps météorologique du lendemain :

A : Cette superbe voûte étoilée sous laquelle nous revînmes hier et qui semblait nous garantir un beau jour, ne nous a pas tenu parole.

B : Le brouillard est si épais qu'il nous dérobe la vue des arbres voisins.

(Suppl., p. 541.)

On a donc assez d'éléments pour juger que les deux contes sont l'un la continuation logique l'un de l'autre. La conversation sur les conditions du ciel ayant non seulement la fonction de lien thématique accessoire, mais aussi celle d'introduction et de conclusion des deux ouvrages. En effet *Madame de La Carlière* s'ouvre par des considérations sur les nuages qui cachent à la vue les étoiles et s'achève par les astres brillant de toute leur intensité dans un ciel clair ; d'une manière analogue le *Supplément* débute par l'observation d'un brouillard épais dont on ne sait pas s'il retombera sur terre ou s'il va s'élever et il se conclut par la constatation suivante :

B : [...] Et ce brouillard épais, qu'est-il devenu ?

A : Il est retombé.

(Suppl., p. 581.)

On peut en conclure que « le rapport de l'un à l'autre [conte] est renforcé par la métaphore climatique. Cette dernière devient, narrativement parlant, une sorte de déictique temporel assurant la transition entre les œuvres³⁸⁶ ». Qui plus est, le choix de ce « déictique » tombe sur un phénomène, le temps météorologique qui, de par son instabilité essentielle, est le plus apte à suggérer de manière métaphorique le sujet des contes mêmes : « [l]e mouvement des astres et des nuages est constamment là chez

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 9.

Diderot pour nous rappeler l'instabilité de toute chose et la seule stabilité, celle des lois du déterminisme et de notre organisation moléculaire³⁸⁷ ».

D'ailleurs l'état de l'atmosphère n'est pas le seul élément faisant supposer un cadre imaginaire commun aux trois contes. En fait, ce type d'observations ne relie que deux ouvrages sur trois. Mais nous avons déjà eu l'occasion de montrer que le narrateur et le lecteur-auditeur de *Ceci n'est pas un conte* peuvent être tenus pour les mêmes de *Madame de La Carlière* en raison du fait, entre autres, qu'ils viennent de passer une soirée ensemble, où ils ont écouté quelqu'un qui donnait lecture d'une historiette de son invention³⁸⁸. Dans le premier conte, on n'en sait pas davantage sur les circonstances de cette lecture, mais l'on conçoit aisément qu'elle ait eu lieu dans un lieu public, comme un salon, par exemple.

Et vous concluez de là ? – [...] Qu'en dépit de toute la finesse, de toutes les connaissances, de tout l'esprit de l'auteur, puisque son ouvrage n'a excité aucune fermentation violente, il est médiocre et très médiocre. – Mais il me semble que nous lui devons pourtant une soirée assez agréable, et que cette lecture a amené...

(Ceci, p. 499.)

C'est pour cela que, lorsque le lecteur-auditeur du deuxième conte fait allusion à un salon, il n'y a pas de raisons pour ne pas supposer que les deux contes ne soient pas liés :

– [...] Pourriez- vous me dire, vous qui connaissez tout ceux qui fréquentent ici, quel est ce personnage sec, long et mélancolique qui s'est assis, qui n'a pas dit un mot, et qu'on a laissé seul dans le salon lorsque **le reste de la compagnie** s'est dispersé ? [...] – Le chevalier Desroches.

(Mme, p. 520.)

³⁸⁷ L. VERSINI, « Introduction », dans DIDEROT, *Œuvres*, t. II : *Contes*, cit., p. 11.

³⁸⁸ Cf. paragraphe 2.1.3, p. 187-188 et paragraphe 2.1.5, p. 212-213.

– Si vous ne m’en croyez pas, adressez-vous à quelques-uns de **ceux qui sont ici**, et vous verrez comment ils s’en expliqueront. S’il est resté seul dans le salon, c’est qu’au moment où il s’est présenté chacun lui a tourné le dos.

(Mme, p. 535.)

Et au cas où le doute demeurerait qu’il s’agisse de deux différents couples d’amis, ayant passé deux soirées semblables mais dans des lieux différents, il vaut alors la peine de comparer les conclusions des deux ouvrages. Car elles sont axées toutes les deux sur une interrogation impromptue et à bout portant, qui, seule, parvient enfin à mettre fin à la suite des considérations du narrateur et de son interlocuteur :

Mais mettez la main sur la conscience et dites-moi, vous, monsieur l’apologiste des trompeurs et des infidèles, si vous prendriez le docteur de Toulouse pour votre ami... Vous hésitez ? Tout est dit [...].

(Ceci, p. 516.)

– Mais si vous aviez une fille à marier, la donneriez-vous à Desroches ?
– Sans délibérer [...].

(Mme, p. 538.)

Deux contes, et la même manière de les terminer. On a presque l’impression d’entendre la voix du lecteur-auditeur ripostant de la sorte : – *Il y a des gens dans le monde qui vous diraient que ce n’est pas le fait du hasard*. En fait, les correspondances sont telles qu’il devient de plus en plus malaisé de comprendre comment certains choix éditoriaux ont pu séparer ces trois contes. Il ne s’agissait pas de suivre servilement l’avertissement mis en tête de *Ceci n’est pas un conte* par Grimm : « On ne verra qu’à la fin du dernier la morale et le but secret que l’auteur s’est proposé ». Il aurait suffi de lire avec plus d’attention la conclusion de *Madame de La Carlière* :

Et puis j’ai mes idées, peut-être justes, à coup sur bizarres, sur certaines actions que je regarde moins comme des vices de l’homme que comme conséquences de nos législations absurdes [...]. Cela n’est pas trop clair, mais cela s’éclaircira peut-être une autre fois.

(Mme, p. 538.)

Et si cette promesse d'une suite ne prouve pas nécessairement que la continuation du discours coïncide avec le *Supplément*, il ne reste que lire les pages conclusives de ce conte, où le narrateur et son interlocuteur démontrent qu'ils connaissent les histoires au centre de *Ceci n'est pas un conte* et de *Mme de La Carlière*, puisqu'ils en citent les personnages principaux par leur nom et qu'ils les jugent :

B : Vous m'avez compris. Partout où il y a une lire il y a des cordes. Tant que les appétits naturels seront sophistiqués, comptez sur des femmes méchantes.

A : Comme la Reymer.

B : Sur des hommes atroces.

A : Comme Gardeil.

B : Et sur des infortunés à propos de rien.

A : Comme Tanié, Mlle de La Chaux, le chevalier Desroches et Mme de La Carlière. Il est certain qu'on chercherait inutilement dans Otaïti des exemples de la dépravation des deux premiers et du malheur des trois derniers.

(Suppl., p. 580.)

Le narrateur de ces trois contes des années 1770 a donc choisi de créer des correspondances intertextuelles, et pas seulement thématiques³⁸⁹, à l'intérieur de ce

³⁸⁹ Les renvois thématiques d'un conte à l'autre sont, en fait, nombreux et ne relèvent pas seulement de la question de l'inconstance humaine et de sa soif d'identité face à un univers dont l'essence est le mouvement. Il s'agit plutôt d'éléments nous signalant que l'invention diderotienne est toujours un remaniement de matériaux que le philosophe a puisés ailleurs ou qu'il vient d'agencer de manière encore différente. Par exemple, l'histoire du brigand sicilien Testalunga et de son lieutenant Romano, insérée tardivement dans *Les Deux Amis de Bourbonne*, ne peut pas être sans relations avec les considérations suivantes sur les Calabrais, que l'on trouve dans le *Supplément* :

« B : [...] Méfiez-vous de celui qui veut mettre de l'ordre ; ordonner, c'est toujours se rendre le maître des autres en les gênant, et les Calabrais sont presque les seuls à qui la flatterie des législateurs n'en ai point encore imposé. » (Suppl., p. 579).

Il faut d'ailleurs considérer que ces renvois ne concernent pas seulement les contes, mais toute l'œuvre de Diderot. Pour rester à l'intérieur des ouvrages narratifs, voyons par exemple comme la conclusion du *Supplément* peut rappeler la thèse des *Bijoux indiscret*, c'est-à-dire que les femmes ne disent jamais ce qu'elles pensent, mais que le plus souvent elles disent vraiment le contraire (comme l'on bien montré les essais de l'anneau de Mangogul) :

« B : Toujours les femmes ; on ne saurait faire un pas sans les rencontrer à travers son chemin.

A : Si nous leur lisions l'entretien de l'aumônier et d'Orou ?

tryptique de textes brefs par lesquelles il se propose d'analyser l'intégration difficile des pulsions d'amour à l'intérieur du fonctionnement social. Nous avons l'impression que par cette démarche il essaie de créer des chaînons artificiels ayant la fonction d'illustrer de manière mimétique la présence, même entre des aspects dont l'individu n'arrive pas à imaginer une possible interaction logique, de chaînons réels quoiqu'imperceptibles. Il se pourrait, en effet, que l'homme n'arrive pas à concilier son rêve d'absolu avec son appartenance essentielle à une nature sous l'empire du déterminisme simplement parce qu'il n'est pas en mesure de percevoir les chaînons logiques permettant une telle situation. Autrement dit, il se pourrait que le paradoxe n'appartienne qu'au plan des apparences. Dans une lettre à Sophie Volland, Diderot écrivait que

[c]'est une chose singulière que la conversation, surtout lorsque la compagnie est un peu nombreuse. Voyez les circuits que nous avons faits. Les rêves d'un malade en délire ne sont pas plus hétéroclites. Cependant, comme il n'y a rien de décousu ni dans la tête d'un homme qui rêve, ni dans celle d'un fou, tout tient aussi dans la conversation ; mais il serait quelquefois bien difficile de retrouver les chaînons imperceptibles qui ont attiré tant d'idées disparates. Un homme jette un mot qu'il détache de ce qui a précédé et suivi dans sa tête ; un autre en fait autant ; et puis attrape qui pourra. Une seule qualité physique peut conduire l'esprit qui s'en occupe à une infinité de choses diverses [...]. La folie, le rêve, le décousu de la conversation consistent à passer d'un objet à un autre par l'entremise d'une qualité commune³⁹⁰.

En résumé : dans l'exercice de la conversation il arrive de changer de sujet par des associations d'idées qu'il ne serait pas en mesure d'illustrer davantage. Diderot les appelle des « chaînons imperceptibles ». Il s'agit de glissements métonymiques qu'il est difficile de cerner, mais par les biais desquels on peut découvrir que des réalités

B : À votre avis, qu'en diraient-elles ?

A : Je n'en sais rien.

B : Et qu'en penseraient-elles ?

A : Peut-être le contraire de ce qu'elles en diraient. » (Suppl., p. 581).

³⁹⁰ Voir lettre à Sophie Volland du 20 octobre 1760, dans DIDEROT, *Correspondance*, cit., t. III, (novembre 1759 - décembre 1761), 1957, p. 172-173.

apparemment très variées peuvent avoir quelque moindre qualité en commun. Il reste que, sans le recours à la conversation, on n'aurait jamais mis en relation certains phénomènes³⁹¹. Or, s'exercer dans la conversation est alors une bonne méthode d'investigation de la réalité. « On ne saurait mieux dire que sous son apparente liberté – qui lui donne son charme formel – le dialogue vrai est un des moyens les plus sûrs de découvrir entre les choses des rapports inédits³⁹². » Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, si le conte est en même temps un genre littéraire et un type d'énoncé. Car, comme on a déjà eu l'occasion de voir, « les propriétés littéraires du conte relèvent du discours et du récit³⁹³ ». Si donc « le dialogue [...] sert somme toute de caution de la vérité du conte³⁹⁴ », il n'en est pas moins vrai qu'il n'y aurait pas de conte sans un acte de discours et que, par conséquent, faire des contes est un exercice semblable à faire de la conversation. Il n'est pas étonnant, alors, que Diderot s'en serve pour affronter le paradoxe des Lumières.

³⁹¹ À ce propos, cf. aussi G. STENGER, *Nature et liberté chez Diderot après « l'Encyclopédie »*, cit., p. 318 e 319 : « Diderot estime que la forme traditionnelle d'exposition spéculative ou scientifique, qui prétend à la globalité et à l'exhaustivité, [...] manque la vérité par passion de taxinomie. Le langage philosophique conventionnel ne saurait comprendre la réalité : aussi Diderot ne *décrit* pas la nature, mais la *donne à voir* dans le discours brisé d'un rêveur et les propos décousus d'une conversation de salon » ; « L'architecture de l'univers, tout comme l'être vivant, n'est pas ordonnée de façon simple ; les relations entre ses unités constitutives apparaissent, non de juxtaposition ou de superposition, mais d'interactions et d'interférences ».

³⁹² J. PROUST, « Préface », dans DIDEROT, *Quatre contes*, cit., p. Proust, p. XLVIII.

³⁹³ J.-P. SERMAIN, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, cit., p. 89. Cf. aussi *Le Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, cit., article « RÉCIT », p. 632:

« le récit n'est pas un *genre* littéraire (donc une variable culturelle), mais un *type* (invariant) d'organisation – donc de cohésion – des énoncés » ; « structure de maîtrise de la diversité des événements, le récit est ce qui permet la cohésion, donc la mémorisation, donc la lisibilité des énoncés ».

³⁹⁴ V. ANDRÉ, « Diderot. Contes politiques et politique du conte », cit., p. 6.

CONCLUSION : ÉCRIRE DES CONTES C'EST SE PRÉOCCUPER DE L'HOMME

Que penser d'un système où l'on ne fait point entrer en compte la folie et les passions, l'intérêt et les préjugés, etc. ? [...] Je regarde tous les ouvrages modernes comme une montre qui sortirait de la main d'un géomètre, qui n'aurait fait entrer en calcul ni les frottements, ni les choix, ni la pesanteur³⁹⁵.

Le paradoxe des Lumières consiste dans le fait que, tout en voulant délier l'homme des croyances – afin de lui permettre de conquérir son bonheur –, le rationalisme des Lumières en arrive à concevoir le monde comme la création d'un maître horloger, où il n'y a aucune place pour la (supposée) liberté de l'homme. Mais si la pensée spéculative semble devoir se rendre à tout jamais face au déterminisme, le recours à la fiction peut aider l'homme à *imaginer* d'autres solutions.

Loin de mettre la fiction au service de la théorie, Diderot en fait le mode idoine de son déploiement. La fiction [est pour lui] le vecteur adéquat de l'investigation philosophique et le moyen le plus approprié à l'exploration du réel. C'est parce que pour Diderot la fiction seule est pleinement heuristique qu'il est difficile d'isoler dans son œuvre des ouvrages purement spéculatif. [...] La fameuse sentence de Lao-Tseu selon laquelle "l'homme s'efforce de figurer ce qu'il ne peut pas comprendre" ne s'applique à Diderot qu'à la condition d'en modifier sensiblement la valeur : c'est parce qu'il s'efforce de figurer, c'est pour donner l'essor à la spéculation philosophique qu'il donne libre cours à l'expression littéraire³⁹⁶.

Cependant, pour que la pensée ne se dévoie dans les leurres de la fiction, on a vu qu'il faut que le texte soit relativement bref et qu'il ait recours au dialogue, celui-ci étant

³⁹⁵ DIDEROT, *Observations sur le Nakaz*, dans *Œuvres*, t. III : *Politique*, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Laffont, 1996, p. 521.

³⁹⁶ P. HARTMANN, *Diderot, la figuration du philosophe*, cit., p. 23.

d'ailleurs un dispositif excellent pour la recherche des « chaînons imperceptibles », sans lesquels notre perception de la vérité demeurerait toujours fallacieuse.

Cette recherche est véridique précisément parce qu'elle « ne sait pas à l'avance ce qu'elle va trouver³⁹⁷ » et que son but n'est pas de trouver une solution mais avant tout de bien questionner. De plus, cette recherche est possible en raison du fait qu'elle prend appui sur une forme textuelle « libre », en ce sens qu'elle n'est pas fixée par la convention littéraire et, en conséquence, n'est pas dépositaire d'un sens autre qui pourrait se heurter au sujet que l'on veut représenter. Car, comme l'écrit Pierre Hartmann,

lorsque le texte philosophique se coule dans un moule littéraire préformé, lorsqu'il épouse sans réflexion des formes convenues, qu'il sollicite inconsidérément les représentations conventionnelles ou se risque d'intégrer *topoi* et *patterns* puisés dans l'arsenal culturel, le message qu'il délivre vient à se brouiller, du fait de la résistance opposée à ces tentatives par l'invétération du sens déposé dans ces formes symboliques. Parce qu'incontrôlé, un tel brouillage n'est pas générateur d'un sens multiple et proliférant, mais d'une signification incertaine et amoindrie³⁹⁸.

On peut donc en conclure que le conte n'est pas seulement un récit bref, permettant à l'auteur de s'affranchir des obligations narratives que comporte la rédaction d'un texte plus long. En fait, la « forme conte » présente des traits aussi intéressants que l'utilisation du dialogue, traits qui permettent de le distinguer d'autres types de textes. Nous pensons, au-delà des romans, à ces ouvrages que l'on pourrait définir « philosophiques », comme, par exemple, *Le rêve d'Alembert*, ou *L'Entretien d'un philosophe avec la Maréchale de ****, ou encore *La Satyre première*, où le dialogue est toujours très employé mais où manque, par contre, la présentation d'une histoire qui

³⁹⁷ Cf. J. EHRARD, *Diderot conteur. L'art de déplacer la question*, dans *L'invention littéraire au XVIII^e siècle : fictions, idées, société*, Paris, PUF, 1997, p. 168-169 : « Ainsi travaillé par le dialogue, le récit devient instrument de recherche : une vraie recherche qui ne sait pas d'avance ce qu'elle va trouver, progresse par remises en cause de ce qui semblait acquis, renouvelle de moment en moment non seulement ses hypothèses, mais ses interrogations [...] ».

³⁹⁸ P. HARTMANN, *Diderot, la figuration du philosophe*, cit., p. 53-54.

soit le noyau du texte. Autrement dit, il s'agit de textes brefs, mais non de récits. Le conte, par contre, a bien d'autres atouts en plus du dialogue. Nous rappelons, succinctement, le cautionnement de la vérité de l'histoire par la présence massive du narrateur dans son propre récit, l'effet de mimétisme par le changement des éclairages dû à différentes prises en charge de l'histoire, le recours à la contestation d'autrui, à savoir du lecteur-auditeur qui, finalement, renchérit sur l'effet de vérité et, enfin et surtout, la recherche de tout moyen narratif capable de retenir l'attention du lecteur réel afin de le prendre dans la réflexion.

Or, les contes de Diderot ont toutes ces qualités et, par conséquent, en eux la pensée se concrétise et avance vers la recherche de la vérité, ou de ces moindres chaînons permettant de démonter le paradoxe des Lumières.

C'est ce qui explique que le corpus des sept contes que nous avons isolés des autres types de textes semblables présente aussi une cohérence d'un point de vue thématique malgré une diversité de surface, comme nous venons de le vérifier au cours du dernier chapitre. Cette unité thématique est, en dernière analyse, le tourment du philosophe ne parvenant pas à intégrer dans sa vision du monde la nature changeante de l'homme, ni voulant abdiquer sa capacité prétendue de réinvention du monde³⁹⁹. L'unité de ce corpus n'est alors que plus accrue par des similitudes formelles, c'est-à-dire, entre autres, la forme brève et le dialogue.

Pris dans les filets du déterminisme et de l'intégration sociale, l'homme « diderotien » refuse d'abdiquer son bonheur et son enthousiasme.

Diderot ne renonce à rien, il ne choisit pas. [...] L'artiste expérimente in vivo (ou dans cette vie supérieure qu'est la fiction littéraire) les problèmes qui le hantent. Avec *Le Neveu de Rameau* Diderot a découvert, sinon un art de vivre

³⁹⁹ Cf. J.-P. SARTRE, *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972, p. 53 : « L'homme ne crée pas le monde, l'homme ne fait que le constater, mais, du seul fait qu'il établit des liens indéfinis entre des objets eux-mêmes en quantité indéfinie, il intériorise sa profondeur ou il s'extériorise comme lien pour créer une profondeur du monde. On peut dire que l'homme est la profondeur du monde et que le monde et la profondeur de l'homme et tout ça se fait normalement par un certain type de *praxis* qui est l'utilisations de ces objets ouvrés qu'on appelle des mots ».

qu'il cherchera jusqu'au bout, du moins une formule d'art qui lui permet d'exprimer avec bonheur ses débats de conscience et ses problèmes intérieurs. La formule ressortira [...] dans les contes. Toute l'œuvre de Diderot apparaît sous cet éclairage comme une recherche passionnée de la vérité à travers une forme littéraire originale patiemment élaborée. [...] Ses fluctuations et ses contradictions [...] sont le fait d'une pensée qui se veut intégrale et non systémique [...] ⁴⁰⁰.

Alors, on peut en conclure que « ces éléments hétérogènes et antagonistes de la pensée [...] de Diderot [...] veillent à ce que les éclatements et les dérives constituent un monde, *sans risquer jamais de faire système* ⁴⁰¹ ».

Celui qui se plaisait à être nommé « le philosophe » par « le cercle de ses proches et la correspondance de ses contemporains ⁴⁰² », ne poursuit en effet ni la création d'un système philosophique complet, ni une cohérence quelconque : il aime plutôt remettre en question, soulever des paradoxes, laisser évoluer ses idées. Ce qui requiert un courage peu courant, surtout au moment où, pour des nombreuses raisons, le sujet est obligé – on l'a vu – de douter de son propre fondement, comme le résume de manière admirable Milan Kundera, dans son essai intitulé *L'art du roman* :

Comprendre avec Descartes l'ego pensant comme le fondement de tout, être ainsi seul en face de l'univers, c'est une attitude que Hegel, à juste titre, jugea héroïque. Comprendre avec Cervantès le monde comme une ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des ego imaginaires appelés

⁴⁰⁰ R. MORTIER, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 13, juin 1961, p. 296-297.

⁴⁰¹ É. de FONTENAY, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, cit., p. 21. L'italique est de nous.

⁴⁰² P. HARTMANN, *Diderot, la figuration du philosophe*, cit., p. 16. Citons, à titre d'exemple, un passage de la première version des *Deux Amis de Bourbonne*, où Diderot fait semblant que ce soit Mlle de Prunevaux à rédiger une lettre adressée au curé Papin : « Nous avons perdu pour la seconde et dernière fois *le cher Philosophe*. Il nous a quittés après avoir bien déjeuné, bien embrassé Maman et nous avoir recommandé sa filleule » (dans « Appendices des *Deux Amis de Bourbonne* », dans DIDEROT, *Contes et romans*, Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 454). L'italique est de nous.

personnages), posséder donc comme *seule certitude la sagesse de l'incertitude*, cela exige une force non moins grande⁴⁰³.

Il faut donc trouver le courage et la manière d'affronter cette incertitude nouvelle. À ce propos, il nous semble que le corpus que nous avons proposé montre de manière exhaustive que les contes, loin d'être le lieu d'élection d'une réflexion impromptue, superficielle et accessoire, permettent par contre à Diderot de s'appliquer de manière approfondie et toujours renouvelée sur une question philosophique qui l'intéresse, au point qu'il ne résiste pas à la tentation de lui donner sans cesse une nouvelle impulsion.

Il ne faut pas être déçus s'il ne nous apporte pas une grande vérité éternelle, car il ne nous avait rien promis, rien qu'une fête pour l'esprit. Il faudrait plutôt admirer que critiquer la désinvolture avec laquelle Diderot tire sa révérence et laisse tomber le rideau sur ses contes sans avoir vraiment conclus. Car c'est là peut-être le comble de la sagesse et de l'art. Son scepticisme est celui d'un humaniste gai, ce qui fait que ses contes, d'un optimisme pourtant mitigé, tranchent sur le pessimisme nuancé de ceux de Voltaire, et en forment, au siècle des lumières, la contre-partie essentielle⁴⁰⁴.

Si la correspondance avec Sophie Volland est un « pari de constance »⁴⁰⁵ de l'individu Diderot, les contes sont un « pari de nouvelle impulsion » du philosophe, donnant accès, peut-être, au bonheur.

*Mon ami, si nous continuions à faire des contes ?
Optez, mon ami : voulez-vous la description d'un tableau
ou aimez-vous mieux un conte ?
Mon ami, faisons toujours des contes.
Tandis qu'on fait un conte, on est gai⁴⁰⁶.*

⁴⁰³ M. KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 17. L'italique est de nous.

⁴⁰⁴ R. NIKLAUS, « Diderot et le conte philosophique », cit., p. 314-315.

⁴⁰⁵ G. CAMMAGRE, « Diderot. *Correspondance* et morale », cit., p. 31. Cf. aussi note n. 362, p. 252.

⁴⁰⁶ DIDEROT, *Salons*, t. II, p. 180 et suiv.; t. III, p. 339, Jean Seznec et Jean Adhémar (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1957 à 1963.

De là notre proposition d'une édition où soient regroupés ces sept contes, et seulement ces sept, sans interférence avec d'autres formes romanesques ou dialoguées.

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

- CR DIDEROT, *Contes et romans*, Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- DPV DIDEROT, *Œuvres complètes de Diderot*, Lough et Proust (éd.), Édition DPV, Paris, Hermann, 1975→.
- Bijoux *Les Bijoux indiscrets*, dans CR, cit., p. 1-220.
- Ceci *Ceci n'est pas un conte*, dans CR, cit., p. 497-516.
- Deux *Les Deux Amis de Bourbonne*, dans CR, cit., p. 437-450.
- Entretien *L'Entretien d'un père avec ses enfants ou du danger de se mettre au-dessus des lois*, dans CR, cit., p. 467-490.
- Jacques *Jacques le fataliste et son maître*, dans CR, cit., p. 667-885.
- La Relig. *La Religieuse*, dans CR, cit. p. 239-415.
- Mme *Madame de La Carlière*, dans CR, cit, p. 519-538.
- Mystification *Mystification ou Histoire des portraits*, dans CR, cit., p. 417-436.
- Oiseau *L'Oiseau blanc, conte bleu*, dans DIDEROT, *Œuvres*, éd. établie par Laurent Versini, t. II : *Contes*, Paris, Laffont, 1994, p. 217-267.
- Rameau *Le Neveu de Rameau*, dans CR, cit., p. 583-661.
- Suppl. *Supplément au Voyage de Bougainville ou Dialogue entre A et B sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas*, dans CR, cit., p. 539-581.

REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

Ouvrages de Diderot

Contes et romans, Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004 ;

Correspondance, Georges Roth (éd.), avec la collaboration de Jean Varloot, Paris, Éditions de Minuit, 1955 à 1965, vol. I à XII (jusqu'à juin 1773) ; 1966, vol. XIII, et 1968, vol. XIV (jusqu'à octobre 1776) ;

Correspondance inédite, A. Babelon (éd.), Paris, Gallimard, 1931 ;

Encyclopédie I-II-III-IV, dans *Œuvres complètes de Diderot*, cit., t. V-VI-VII-VIII, 1976 ;

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1751-1765), dirigée par Diderot et d'Alembert ;

URL : http://www.lexilogos.com/encyclopedie_diderot_alembert.htm

<http://gallica.bnf.fr/Catalogue/noticesInd/FRBNF35153871.htm>

Le drame bourgeois, édition critique annotée et présentée par Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet, dans *Œuvres complètes de Diderot*, cit., t. X, FICTION II, 1980 ;

Le Neveu de Rameau, édition critique annotée et présentée par Henri Coulet, Roland Desné, Jean Gérard, Georges Dulac, dans *Œuvres complètes de Diderot*, cit., t. XII, FICTION IV, 1989 ;

L'Oiseau blanc : conte bleu, Gloucester, Dodo Press, 2009 ;

Le Pour et le contre, ou Lettres sur la postérité, édition critique et annotée par Emita Hill, préface de Roland Mortier, introduction de Raymond Trousson, dans *Œuvres complètes de Diderot*, cit., t. XV, BEAUX-ARTS II, 1986 ;

Les Bijoux indiscrets, dans *Œuvres complètes de Diderot*, cit., t. III, FICTION I, 1978 ;

Lettre à Landois, dans *Œuvres complètes de Diderot*, cit., t. IX, « L'interprétation de la nature », IDÉES III, 1981 ;

L'interprétation de la nature (1753-1765), dans *Œuvres complètes de Diderot*, cit., t. IX, IDÉES III, 1981 ;

Œuvres, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Laffont, 1994-1996 ;

Œuvres complètes de Diderot, Lough et Proust (éd.), Édition DPV, Paris, Hermann, 1975→;

Pensées philosophiques, dans *Œuvres complètes de Diderot*, cit., t. II, IDÉES I, 1975 ;
Pensées sur l'interprétation de la nature, Colas Dufros (éd.), Paris, GF Flammarion, 2005 ;
Quatre contes, Jacques Proust (éd.), Genève, Droz, 1964 ;
Racconti, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989 ;
Salons, Jean Seznec et Jean Adhémar (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1957 à 1963, 3 vol. (I : 1761 et 1763 ; II : 1765 ; III : 1767).

Ouvrages généraux sur Diderot

Album Diderot, Iconographie choisie et commentée par Michel Delon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

ANDRÉ, Valérie, « Diderot. Contes politiques et politique du conte », *Féeries*, 3-2006, mis en ligne le 4 mai 2007 ; URL : <http://feeries.revues.org/document149.html>.

BENOÎT, Melançon, « État présent des études sur la correspondance de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, numéro 6, 1989. p. 131-146. ; : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rde_0769-0886_1989_num_6_1_1009

CAMMAGRE, Geneviève, « Diderot. Correspondance et morale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Année 1996, Volume 20, n. 1, p. 21-37.

CATRYSSSE, Jean, *Diderot et la mystification*, Paris, Nizet, 1970.

DELAFARGE, Daniel, « Une lettre inédite de Diderot à Grimm », *Revue d'histoire littéraire de la France*, XIII, 1906, p. 301-306.

Dictionnaire de Diderot, Roland Mortier et Raymond Trousson (éd.), Paris, Champion, 1999.

Diderot. Autographes, copies, éditions, Paris, PUV (Université de Paris VIII, Saint-Denis), « Manuscrits modernes », sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, 1986.

DIDIER, Béatrice, *Manuscrits du XVIII^e siècle : interroger le cas de Diderot*, dans *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles*, cit., p. 91-104.

DIECKMANN, Herbert, *Cinq leçons sur Diderot*, Genève, Droz, 1959 ;

- *Il realismo nei racconti di Diderot*, dans *Il realismo di Diderot*, texte présenté par Paolo Casini, trad. par Anna Paszkowski et Paolo Casini, Roma-Bari, Editori Laterza, « Universale Laterza » 348, 1977, p. 1-30.

FONTENAY, Élisabeth de, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, 1981.

HARTMANN, Pierre, *Diderot, la figuration du philosophe*, Paris, José Corti, 2003.

JEAN, Raymond, « Diderot ou le romancier introuvable », *La Nouvelle critique*, n. 19 (200) n.s., déc. 1968, p. 23-28.

KEMPF, Roger, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, 1964.

MORTIER, Roland, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 13, juin 1961, p. 283-297.

NIKLAUS, Robert, « Diderot et le conte philosophique », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* (CAI), volume 13, n.13 (juin 1961), p. 299-315.

OLSEN, Michel, « Diderot : *Ceci n'est pas un conte* : analyse des transformations narratives et réflexions sur la nature probatoire du récit », *(Pré)Publications*, (Romansk Institut, Aarhus Universitet), n. 11, juillet 1974, p. 3-10.

SALAÜN, Franck, *Diderot et la brièveté. Quelques remarques à propos des textes brefs de la dernière période ou non*, dans *L'édition du dernier Diderot. Pour un Diderot électronique*, G. Goggi et D. Kahn (éd.), Paris, Hermann, 2007, p. 25-35.

STENGER, Gerhardt, *Nature et liberté chez Diderot après « l'Encyclopédie »*, Paris, Universitas, 1994.

TODOROV, Christo, « La composition des récits de Diderot », *Annuaire de l'Université de Sofia, Faculté des Lettres*, Tome LXIII, 2, 1969, p. 29-37.

TROUSSON, Raymond, *Denis Diderot ou le vrai Prométhée*, Paris, Thallandier, 2005.

VARLOOT, Jean, *Le problème Vandeul*, dans *Diderot. Autographes, copies, éditions*, cit., p. 39-47.

VERNIÈRE, Paul, *Le choix du meilleur texte dans l'édition des œuvres de Diderot*, dans *Diderot. Autographes, copies, éditions*, cit., p. 15-21.

VERSINI Laurent, « Préface », dans DIDEROT, *Œuvres*, t. II : *Contes*, cit., p. I-III ;

- « Note sur la présente édition », dans DIDEROT, *Œuvres*, t. II : *Contes*, cit., p. V-VII ;
- « Introduction », dans DIDEROT, *Œuvres*, t. II : *Contes*, cit., p. 3-15.

Ouvrages théoriques et méthodologiques

- ARGENS, Jean-Baptiste de Boyer marquis d', *Lectures amusantes ou les délassements de l'esprit, avec un discours sur les nouvelles* (1739), La Haye, Moetjens, 1789.
- BENREKASSA, Georges, *Le concentrique et l'excentrique : marges des Lumières*, Paris, Payot, 1980.
- BIASI, Pierre-Marc de, *Flaubert et la poétique du non finito*, dans *Le manuscrit Inachevé*, cit., p. 45-73.
- BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, Paris, 1954.
- BRANCA, Vittore, « Una chiave di lettura per il *Decameron* », dans G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (éd.), Torino, Einaudi, 1980, p. VII- XXXIX.
- Brouillons d'écrivains*, Marie-Odile Germain et Danièle Thibault (éd.), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001.
- CALLIÈRES, François de, *Des bons mots et des bons contes. De leur usage, de la Raillerie des Anciens, de la Raillerie et des Railleurs de nôtre temps* (1692), Genève, réimpression Slatkine Reprints, 1971.
- CORTI, Maria, *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997.
- DEMERS, Jeanne et GAUVIN, Lise, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », *Études françaises*, vol. 12, n. 1-2, 1976, p. 157-177 ; URL : <http://id.erudit.org/iderudit/036630ar>.
- Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, « Encyclopædia universalis », 2001.
- (Le) Dictionnaire du littéraire*, P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (éd.), Paris, PUF, 2002.
- Dictionnaire européen des Lumières*, M. Delon (éd.), Paris, PUF, 1997.
- Écrire aux XVIIe et XVIIIe siècles. Genèses de textes littéraires et philosophiques*, Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésillon (éd.), Paris, Éditions du CNRS, « Textes et manuscrits », sous la direction de Louis Hay, 2000.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1972 ;
- *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004 ;
 - *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983.
- GUEUNIER, Nicole, *Pour une définition du conte*, dans *Roman et Lumières au XVIIIe siècle*, cit., p. 422-436.

- GUSDORF, Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile-Jacob, 1991.
- HAZARD, Paul, *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961.
- HUET, Gédéon, *Les contes populaires*, Paris, Ernest Flammarion éd., 1923.
- HUET, Pierre-Daniel, *Lettre-traité de Pierre Daniel Huet sur l'origine des romans (1699)*, Fabienne Gégou (éd.), Paris, Nizet, 1971.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986.
- LAUNAY, Michel et MAILHOS, Georges, *Introduction à la vie littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Bordas Mouton, 1984²; première éd.: 1968.
- Le manuscrit Inachevé*, Louis Hay (éd.), Paris, Éditions du CNRS, « Textes et manuscrits », 1986.
- MARCEL, Jean, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, éd. du Jour, 1970.
- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature (1787)*, Sophie Le Ménahèze (éd.), Paris, Desjonquères, 2005.
- PEDERSEN, John, « Le dialogue – du classicisme au lumières. Réflexions sur l'évolution d'un genre », *Studia Neophilologica*, vol. 51, 2, 1979, p. 305-313.
- PROUST, Jacques, *L'objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1980.
- Roman et Lumières au XVIII^e siècle*, Colloque, Paris, CERM, Éditions Sociales, 1970.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin de, *Œuvres*, t. I et II, Maxime Leroy (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956-1960.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972.
- SÉBILLOT, Paul, « Formules initiales, intercalaires et finales des conteurs en Haute-Bretagne », *Revue Celtique*, vol. 6, 1883-1885, p. 62-66.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Le leurre et la fable*, Grenoble, [s.n.], 1992 ;
- *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle : l'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, Oxford, SVEC, 1999 ;
 - *Le Singe de Don Quichotte : Marivaux, Cervantes et le roman postcritique*, Oxford, SVEC, 1999 ;
 - *Métafictions (1670-1730), la réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002 ;
 - *Le conte de fées du classicisme au Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

- SGARD, Jean, *Marmontel et la forme du conte moral*, dans *De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution. Jean-François Marmontel (1723-1799)*, Ehrard J. (éd.), Clermont-Ferrand, G. de Bussac, 1970.
- TENÈZE, Marie-Louise, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 24, 1969.
- VOISINE, Jacques, « Le récit court des Lumières au Romantisme. II – La famille du conte », *Revue de Littérature Comparée*, Paris, Klincksiek, vol. 66, n. 22, 2/1992, p. 149-171.
- VRIES, Jan de, « Les contes populaires », *Diogène*, n. 22, Paris, Gallimard, 1958.

TABLE

<i>INTRODUCTION : bref aperçu théorique</i>	4
La critique des croyances et le manque de balises	4
Insatisfactions plurielles, relativistes et sceptiques.....	7
Une théorie des fictions contre les fictions dogmatiques	9
Le pour et le contre (de la fiction littéraire).....	14
Diderot, le philosophe qui commence par rêver	17
La philosophie à l'épreuve du romanesque.....	22
Qu'est-ce qu'un « conte » ?	26
<i>1. PREMIÈRE PARTIE : Du choix des « contes » et de la difficulté à les extraire dans un ensemble mouvant</i>	30
1.1. <i>Le « conte » à l'âge des Lumières</i>	31
1.1.1. La famille floue des récits courts.....	31
1.1.2. La valeur du mot « conte » aujourd'hui comme autrefois.....	33
1.1.3. Le conte au XVIII ^e siècle : le sens du naturel	37
1.1.4. Analogies & oppositions	43
1.2. <i>Le « conte » selon Diderot</i>	52
1.2.1. Le « conte » ou les inconvénients d'être un récit de fiction.....	53
1.2.2. Le « roman » ou en attendant (d'être sauvés par) Richardson	67
1.2.3. La vérité de l' « histoire »	79
1.2.4. <i>Excusatio non petita, accusatio manifesta</i>	86
1.2.5. Il ne suffit pas de faire vrai, il faut encore (le) faire plaisant	95
1.3. <i>Un corpus homogène et différent à la fois</i>	106
1.3.1. Le corpus	107
1.3.2. La tradition éditoriale.....	112
1.3.3. Raisons d'homogénéité des contes et des romans	117
1.3.4. Corollaires de la brièveté textuelle	133

2. DEUXIÈME PARTIE : Les contes ou les ressources d'une forme narrative qui assume la crise	146
2.1. Sous le signe du pluriel.....	147
2.1.1. La multiplication des plans énonciatifs et des narrateurs	147
2.1.2. Jeux de réversibilité : de l'interlocuteur au lecteur et vice versa	176
2.1.3. Une relation exclusive	186
2.1.4. Le lecteur du conte ou le gardien de la narration.....	195
2.1.5. Effets de contrepoint et d'interchangeabilité.....	204
2.1.6. Une pensée assoiffée d'une confrontation réelle.....	219
2.2. Tentatives de conciliation	232
2.2.1. Le bonheur sous l'échec de l'anarchie des désirs	234
2.2.2. L'homme doit être la mesure de toutes lois.....	247
2.2.3. Une interrogation constante sur l'inconstance humaine.....	256
2.2.4. Des chaînons artificiels en attendant de percer les réels	262
 CONCLUSION : écrire des contes c'est se préoccuper de l'homme.....	269
SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	275
REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES	276
TABLE	282
