



HAL
open science

L'articulation du récit et du dialogue chez Crébillon fils

Geneviève Salvan

► **To cite this version:**

Geneviève Salvan. L'articulation du récit et du dialogue chez Crébillon fils. *L'information littéraire*, 2000, 4 (52), pp.8-18. hal-01182219

HAL Id: hal-01182219

<https://hal.science/hal-01182219>

Submitted on 3 Aug 2015

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

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

L'Information littéraire

SOCIÉTÉ D'ÉDITION DES BELLES LETTRES

ISSN 0020-01 23

52^e ANNÉE
OCTOBRE
DÉCEMBRE
2000
n°4

SOMMAIRE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

- État présent des études sur le roman français du dix-septième siècle en Amérique du Nord, par *Richard G. Hodgson* 3
- L'articulation du récit et du dialogue chez Crébillon fils, par *Geneviève Salvan* 8

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

- « Le semblable, c'est le contraire ». Sur la « Complainte des nostalgies préhistoriques » et la « Complainte du soir des Comices agricoles » de Jules Laforgue, par *Bertrand Vibert* 18
- Résumé de thèse. L'imaginaire cosmologique de Ronsard, par *Anne-Pascale Pouey-Mounou* 27
- Résumé de thèse. La figure du pédant et le pédantisme de Montaigne à Molière, par *Jocelyn Royé* 30
- Résumé de thèse. Saint Exupéry et la force du symbole, par *Geneviève Le Hir* 36

DOCUMENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- À travers les livres, par *Jean Vignes, Dominique Bertrand, Bernard Chédozeau, Giorgetto Giorgi, Philippe Hourcade, Carole Dornier, Jean-Christophe Abramovici, Fabienne Bercegol, Éric Bordas, Jean-Claude Ternaux, Colette Astier, Valia Gréau, Éric Benoit, André Blanc, Anne Boyer, Aude Préta-de Beaufort, Myriam Boucharenc, Didier Alexandre, Fabrice Humbert et Xavier Garnier* 42



85 F

12,96 €

ISBN : 2-2-251-06100-2

Laden, Marie-Paul, « Virtue and Civility in *La Princesse de Clèves*. » *Approaches to Teaching Lafayette's The Princess of Clèves*, éd. Faith E. Beasley et Katharine Ann Jensen, New York, The Modern Language Association of America, 1998, p. 54-59.

Longino, Michèle, « Mother-Daughter Subtext in *La Princesse de Clèves*. » dans *Approaches to Teaching Lafayette's The Princess of Clèves*, éd. Faith E. Beasley et Katharine Ann Jensen, New York, The Modern Language Association of America, 1998, p. 76-84.

Lyons, John D., « Reading *La Princesse de Clèves* with the *Heptaméron*. » dans *Approaches to Teaching Lafayette's The Princess of Clèves*, éd. Faith E. Beasley et Katharine Ann Jensen, New York, The Modern Language Association of America, 1998, p. 158-164.

MacArthur, Elizabeth J., « Teaching *La Princesse de Clèves* in a Women's Studies Course » dans *Approaches to Teaching Lafayette's The Princess of Clèves*, éd. Faith E. Beasley et Katharine Ann Jensen, New York, The Modern Language Association of America, 1998, p. 175-182.

MacKenzie, Louis, « Jansenist Resonances in *La Princesse de Clève* » dans *Approaches to Teaching Lafayette's The Princess of Clèves*, éd. Faith E. Beasley et Katharine Ann Jensen, New York, The Modern Language Association of America, 1998, p. 38-46.

Paulson, Michael G., *Facets of a Princess. Multiple Readings of Madame de Lafayette's La Princesse de Clèves*, New York, Peter Lang, 1998.

Pósfay, Éva, « Mapping *La Princesse de Clèves* : A Spatial Approach » dans *Approaches to Teaching Lafayette's The Princess of Clèves*, éd. Faith E. Beasley et Katharine Ann Jensen, New York, The Modern Language Association of America, 1998, p. 102-108.

Racevskis, Roland, « Solitary Pleasures. Creative Avoidance of Court and Convent in *La Princesse de Clèves* », *French Review* LXX (1996-97), p. 24-34.

Roulston, Christine, « La déception du regard dans *La Princesse de Clèves* », *Dalhousie French Studies* 32 (Fall 1995), p. 19-32.

Seifert, Lewis C., « Masculinity in *La Princesse de Clèves* » dans *Approaches to Teaching Lafayette's The Princess of Clèves*, éd. Faith E. Beasley et Katharine Ann Jensen, New York, The Modern Language Association of America, 1998, p. 60-67.

Stone, Harriet, « Court Society and Economies of Exchange » dans *Approaches to Teaching Lafayette's The Princess of Clèves*, éd. Faith E. Beasley et Katharine Ann Jensen, New York, The Modern Language Association of America, 1998, p. 47-53.

—, « The Refracted Gaze. *Zaïde* and *La Princesse de Clèves* » dans *The Classical Model. Literature and Knowledge in Seventeenth-century France*. Ithaca, Cornell University Press, 1996, p. 130-169.

Wimmers, Inge Crosman, « Conflicting Emotions : Personal and Cultural *Vraisemblance* in *La Princesse de Clèves* » dans *Approaches to Teaching Lafayette's The Princess of Clèves*, éd. Faith E. Beasley et Katharine Ann Jensen, New York : The Modern Language Association of America, 1998 p. 85-91.

Wine, Kathleen, « Romance and Novel in *La Princesse de Clèves* » dans *Approaches to Teaching Lafayette's The Princess of Clèves*, éd. Faith E. Beasley, et Katharine Ann Jensen, New York, The Modern Language Association of America, 1998 p. 147-158.

Richard G. HODGSON
The University of British Columbia

L'articulation du récit et du dialogue chez Crébillon fils

Deux réflexions convergentes sont à l'origine de ce travail (1) : en premier lieu, dans une histoire du dialogue brossée à grands traits, le dialogue connaît un statut double : le statut, noble et libre, de genre littéraire à part entière dont les

origines sont philosophiques, et un statut « assujéti » de séquence textuelle au sein du roman : d'un côté il est une forme autonome, au moins à ses origines, et pleine ; de l'autre, il est devenu une forme hétérogène au sein du narratif, contrevenant presque à l'unité de style, ou tout au moins apparaissant dans un genre traditionnellement dédié au récit, à savoir le genre romanesque. En second lieu, cette constante oscillation entre autonomie et dépendance du dialogue,

(1) Je remercie vivement Béatrice Périot d'avoir lu ce travail et de m'avoir suggéré des améliorations notables.

entre la tentation de se constituer en œuvre autonome et l'aléance au récit, se retrouve au sein d'une œuvre romanesque, celle de Crébillon fils, représentative et emblématique d'une veine romanesque libertine des années 1730-1755 (2). Les personnages parlent abondamment dans les romans de Crébillon et ces œuvres à vocation narrative sont envahies par les dialogues, au point que souvent ces derniers saturer la narration. Dans un premier temps, je développerai sommairement le premier point en étudiant le statut du dialogue par rapport au roman, à la lumière des théories critiques du XVIII^e siècle. Je propose ensuite d'examiner les rapports entre la narration et le dialogue dans les romans de Crébillon, ainsi que les conceptions de l'articulation entre ces deux composantes au sein de la production romanesque, conceptions qui apparaissent dans le discours littéraire.

1. Le dialogue entre genre, forme et séquence

La place du dialogue dans la production littéraire pose des problèmes d'ordre esthétique, notamment celui de l'émergence de la parole au sein du narratif. Selon l'hypothèse formulée par Sylvie Durrer (1994), le dialogue romanesque pourrait avoir contribué à la déconsidération esthétique qui frappe le roman entre le XVII^e et le XVIII^e siècles, parce que l'« action » y est suspendue (je reviendrai dans la suite de l'article sur ce jugement du dialogue comme ornement arrêtant la dynamique narrative), ensuite parce qu'il rompt l'unité de style, et enfin parce qu'il constitue une menace pour la vraisemblance énonciative, et les bienséances (3). Malgré tout, même affaibli par ces jugements dépréciatifs, le dialogue devient au XVIII^e un point d'écriture sur lequel il faut se pencher. Un des premiers théoriciens classiques à avoir proposé une théorisation du dialogue et de ses rapports au récit est Marmontel, dans ses *Éléments de littérature* (1787).

Mais avant lui, c'est bien d'abord à la conversation que l'on s'intéresse. Elle a fait l'objet de nombreux traités au XVII^e siècle : ceux de Faret, *L'Honnête homme ou l'art de*

plaire à la cour, qui date de 1630 ; du Chevalier de Méré, *De la conversation*, dans les *Œuvres complètes* de 1677 ; de Ortigue de la Vaumorière, *L'Art de plaire dans la conversation*, datant de 1688 ; de La Bruyère, « De la conversation » dans *Les Caractères*. Elle représente un idéal de savoir-vivre et de savoir-parler. De nature orale, elle développe les principes du naturel et du spontané. On voit bien pourquoi le dialogue a souffert de la « concurrence » de la conversation : il est de nature écrite donc travaillé et non naturel, il est de plus artificiel puisqu'il prétend reproduire fidèlement des paroles spontanées, éphémères, qui par définition ne se laissent pas écrire. À l'appui de cette vision, on peut citer cette définition du dialogue que donnait le Tasse au XVI^e siècle dans son opuscule *De l'Art du dialogue*, en 1585, et qui n'a rien de dépréciatif : « nous dirons que le dialogue est imitation du discours, écrit en prose sans représentation, pour l'utilité des citoyens et des philosophes ».

Il est une autre raison pour laquelle le dialogue est moins bien considéré que la conversation, c'est que le dialogue ne se constitue pas en genre autonome (Bray, 1972). Néanmoins, en tant que forme littéraire, le dialogue a inspiré des œuvres entières encore au XVII^e siècle (voir les œuvres de Chapelain, Desmarest de Saint-Sorlin, Madeleine de Scudéry, La Fontaine notamment *Les Amours de Psyché et de Cupidon*). Dans ces œuvres, on trouve très peu de dialogue pur, il est en général inséré dans du narratif, et on se situe encore dans des dialogues à visée morale, philosophique, ou de causerie littéraire. Si on écrit donc des dialogues au XVII^e siècle, c'est parce qu'il est une forme discursive adéquate pour accueillir des discussions philosophiques, morales ou littéraires : le jeu de l'interlocution permet une circulation de la parole et donc des points de vue, elle facilite le mouvement dialectique, et l'effacement de l'auteur permet une relative objectivité. Enfin, le dialogue combine harmonieusement les trois visées de l'éloquence, le *docere*, le *placere*, puisqu'il évite le didactisme, et le *movere*, par la présence des locuteurs et la mise en vie des idées.

Quant au dialogue en tant qu'élément constitutif du roman, il n'a pas été l'objet de beaucoup d'attention ni de réflexions théoriques avant le XVIII^e siècle, sauf peut-être chez Charles Sorel dans sa *Bibliothèque française* (4), au chapitre VI, « Des Dialogues, des Harangues et des Panégyriques ».

Sorel classe le dialogue avec les harangues et les panégyriques, parce que celui-ci relève comme ces deux genres de l'éloquence, mais de l'éloquence partagée, « où chacun a sa part, & où l'on traite les choses assez librement » (p. 98). Sorel dresse ensuite une généalogie des dialogues : viennent

(2) Exceptés *Les Lettres de la Duchesse* et *Les Lettres athéniennes*, tous les romans de Crébillon ont été composés avant 1755.

(3) Marmontel les définit ainsi, distinguant nettement le plan moral et le plan esthétique : « Dans l'imitation poétique, les convenances et les bienséances ne sont pas précisément la même chose ; les convenances sont relatives aux personnages, les bienséances sont particulièrement relatives aux spectateurs ; les unes regardent les usages, les mœurs du temps et du lieu de l'action, les autres regardent l'opinion et les mœurs du pays et du siècle où l'action est représentée. (...) si les mœurs de ce temps-là étaient choquantes pour le nôtre, en les peignant sans les adoucir, on aura manqué aux bienséances ; et si une imitation trop fidèle blesse non-seulement la délicatesse, mais la pudeur, on aura manqué à la décence. », *Éléments de littérature*, Paris, Firmin-Didot, 1892, p. 221.

(4) Paris, Compagnie des libraires, seconde édition, 1667, Slatkine reprint, 1970, p. 97-105.

en première position les dialogues philosophiques (dont le modèle est Platon), puis les dialogues comiques à la manière de Lucien, les dialogues de comédie, et enfin le dialogue soit comme forme seule, soit inséré dans du narratif : « *Nous ne considérons icy que les Entretiens de deux ou trois hommes, que l'Autheur déduit simplement sous leurs noms, & sans que de sa part il s'attribue aucun discours. Il y en a d'autres où l'Autheur dépeint les personnes, & quelque chose de leurs aventures, & le lieu où elles se rencontrent, ne les faisant jamais parler, qu'il ne rapporte, Que celui-cy ayant dit cecy, l'autre luy répondit ces paroles, & ainsi du reste. De grands Autheurs ont fait des Dialogues de l'une & de l'autre sorte, & nous pourrions encore faire entrer en ce lieu les Conversations des Histoires & des Romans, mais arrêtons nous à ce qui se trouve à part.* », c'est-à-dire aux dialogues autonomes (p. 98-99). Le lecteur moderne eût aimé qu'il ne s'arrêtât pas là !

C'est dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle que l'on commence à s'intéresser et à discuter les aspects théoriques (5) de cette « séquence dialogale ». L'analyse de Marmontel est certainement la plus intéressante. Dans ses analyses, la position du dialogue change : celui-ci fait l'objet de deux entrées dans ses *Éléments de littérature*, « dialogue philosophique ou littéraire » et « dialogue poétique ». Le dialogue est défini selon la finalité qu'il se donne, c'est-à-dire, pour parler en termes modernes et anachroniques, selon sa visée pragmatique : le dialogue philosophique poursuit un objectif de vérité et « *a pour objet un résultat, ou de sentiment, ou d'idée* », et il poursuit cette visée en « *amusant* » et en « *instruisant* » (p. 457). Il peut prendre la forme de la leçon ou de la dispute selon le statut des interlocuteurs et leur degré de connaissances respectif. Ce dialogue philosophique s'oppose au dialogue sophistique qui « *n'est qu'un jeu d'esprit, un choc d'opinions, d'où jaillissent des étincelles, mais qui ne laisse à la fin qu'incertitude et obscurité* ». On est ici très proche de la conception du dialogue comme forme littéraire au XVII^e siècle qui se donne pour visée un savoir en même temps qu'il condamne les « *fausses lueurs* » (p. 458) de la connaissance. Le deuxième article « dialogue poétique » retient l'attention du lecteur moderne : Marmontel distingue le dialogue épique ou dramatique du dialogue philosophique une fois encore par leur finalité. Celui-ci a, dit-il, « *pour objet une action* » (p. 459). Il dénonce les dialogues sans objet, ce qu'il appelle des dialogues de situation, c'est-à-dire des dialogues qui décrivent, « *qui imitent une situation* ».

Les deux arguments qui les condamnent sont, selon Marmontel, leur arbitraire (parce qu'ils sont soumis au bon vouloir d'une subjectivité faillible) et leur caractère statique (parce qu'ils ne font pas avancer l'action). Marmontel appuie son argumentation contre les dialogues « gratuits » dans l'économie de l'œuvre en recourant à une comparaison apparemment constatative mais qui relève quasiment d'une visée morale : « *Un personnage qui, dans une situation intéressante, s'arrête à dire de belles choses qui ne vont point au fait, ressemble à une mère qui, cherchant son fils dans la campagne, s'amuserait à cueillir des fleurs* » (p. 460). Ainsi le dialogue doit se soumettre à la cohérence de l'histoire, à la cohérence narrative, toujours orientée vers une fin (6). Le propos de Marmontel concerne exclusivement le théâtre et plus particulièrement la tragédie, mais les quatre formes de scène dialogale qu'il dégage dépassent le seul cadre théâtral (p. 462) : en premier lieu, nous est présentée une scène que l'on pourrait appeler lyrique ou pathétique dans laquelle « *les interlocuteurs s'abandonnent aux mouvements de leur âme, sans autre motif que de l'épancher ; ces scènes-là ne conviennent qu'à la violence de la passion* ». Nous sommes là du côté des scènes d'éloquence théâtrale, dont il faut faire un usage prudent et peu abondant ; vient ensuite la scène délibérative parce qu'elle suppose une concertation, une question à traiter, une décision négociée à prendre : « *Dans la seconde, dit Marmontel, les interlocuteurs ont un dessein commun qu'ils concertent ensemble, ou des secrets intéressants qu'ils se communiquent* » ; la troisième scène, que l'on peut appeler scène rhétorique, suppose une visée persuasive : « *l'un des interlocuteurs a un projet ou des sentiments qu'il veut inspirer à l'autre (...) ces sortes de scènes ont besoin de beaucoup d'éloquence.* » ; enfin, nous trouvons la scène polémique dans laquelle « *les interlocuteurs ont des vues, des sentiments, ou des passions qui se combattent* ».

Cette typologie est tout à fait moderne : elle prend en compte, non seulement des critères poétiques et esthétiques, mais également la dimension interactive du dialogue. Tout dialogue qui nuirait à la dynamique interactive ainsi qu'à la dynamique narrative serait « *froid* », « *lent* », « *superflu* », dit encore Marmontel : « *Les écarts du dialogue viennent communément de la stérilité du fond de la scène, et d'un vice de constitution dans le sujet. Si la disposition en était telle qu'à chaque scène on partît d'un point pour arriver à un point déterminé, en sorte que le dialogue ne dût servir qu'au progrès de l'action ; chaque réplique serait à la scène ce que la scène est à l'acte, c'est-à-dire un nouveau moyen de nouer ou*

(5) Citons : Michel-Paul-Guy de Chabanon, *Sur le sort de la poésie en ce siècle philosophe*, Paris, Sébastien Jorry, 1764 ; Antoine Bresset, *Essai de contes moraux et dramatiques*, Paris, Prault, 1765 ; Charles Borde, « Discours sur la fiction », dans *Œuvres diverses*, Lyon, 1783 (cités par Bray, 1972) ; Marmontel, *Éléments de littérature*, 1787, Slatkine reprint.

(6) Dans *Le Sopha* de Crébillon, la Sultane reproche au Sultan son inconséquence parce qu'il choisit arbitrairement les conversations qu'il veut écouter au cours du récit d'Amanzéï, c'est-à-dire selon ses envies et non selon l'intérêt de l'histoire et l'économie narrative.

de dénouer ». Marmontel ne s'occupe dans ses exemples que de dialogue dramatique mais sa typologie s'adapte tout à fait à l'univers romanesque et la position du dialogue par rapport au récit comme enchaînement d'actions est bien dégagée.

Après ces rapides incursions dans le discours critique, il apparaît bien que le dialogue oscille entre le genre littéraire, la forme littéraire et la composante narrative, et que cette dernière a été déconsidérée parce qu'elle pouvait passer pour la version altérée, pour un avatar médiocre, des deux autres et parallèlement parce qu'elle constituait une sous-catégorie face au dialogue dramatique.

Cette hésitation sur le statut du dialogue se retrouve au sein d'une œuvre narrative, celle de Crébillon fils, qui nous livre non dans un discours critique, mais au sein même de la fiction, les problématiques narratives du dialogue et la diversité de ses relations avec le récit.

2. Dialogue et récit chez Crébillon

Chez Crébillon, certaines œuvres constituent de véritables dialogues et annoncent dans leur sous-titre la forme à laquelle elles appartiennent : elles se présentent sous la forme d'un seul dialogue, comme c'est le cas dans *La Nuit et le moment, ou les matines de Cythère, dialogue* (abrégé NuM, publié en 1755, mais composé vers 1737) et dans *Le Hasard du coin du feu, dialogue moral* (abrégé Has, publié en 1763, mais composé vers 1742). Crébillon a écrit également des dialogues des morts à la manière de Fontenelle, qu'il admirait beaucoup. Il s'agit de *Horace, Caton le censeur et de Ovide et Tibulle* (7) et ce simple fait de bibliographie montre toute l'attrance de Crébillon pour cette forme romanesque.

Dans les deux dialogues NuM et Has, le dialogue est le siège même du récit, il en constitue une unité supérieure, une voie du récit. Le récit – ou les récits – est tout entier contenu dans le dialogue et trouve sa source chez un des deux personnages principaux, partenaires du dialogue. Le récit répond aux exigences d'un système écrit-oral, parce qu'il vise une double réception : une réception de nature écrite de premier niveau, par le lecteur ; une réception de nature orale, celle du personnage représenté dans la fiction.

Du point de vue externe, ces deux dialogues se rapprochent du théâtre et de la scène de comédie. Ils présentent les noms des personnages à la manière des œuvres dramatiques : les noms tout dramatiques des personnages (Clitandre, Cidalise, Célie, et aussi plus tard sont mentionnés Ergaste, Cléon, Oronte, Valère) figurent au début du dialogue, avec,

pour Has, la mention « interlocuteurs ». Une phrase introductive donne une mise en situation, et fonctionne comme une didascalie :

La scène est à la campagne, dans la maison de Cidalise (NuM, p. 11) (8).

La scène est à Paris, chez Célie, et l'action se passe presque toute dans une de ces petites pièces reculées, que l'on nomme boudoirs (Has, p. 143).

On peut déjà remarquer un décrochage dans la seconde didascalie : le groupe nominal à tête démonstrative, ainsi que la relative explicative à visée métalinguistique manifestent la présence d'une instance énonciative modalisatrice, en général absente du genre théâtral. Néanmoins, le dialogue semble se dérouler par lui-même : le nom du personnage est mentionné à chaque réplique, l'alternance des tours de parole est marquée par le recours au signe typographique de l'alinéa.

Du point de vue interne, les deux dialogues s'ouvrent au moment même où commence la conversation entre les personnages. Il n'y a donc pas de narration introductive, de mise en situation autre qu'une indication qui est de l'ordre de la didascalie. Celui qui va prendre le statut de narrateur au cours du dialogue est un personnage et l'objet du dialogue est tout entier dans les récits qu'il raconte. L'interlocutrice n'est là que pour donner le change, faire avancer le récit lorsque le personnage s'enlise trop à son goût dans l'analyse ou les réflexions superflues.

Les ressorts de ce récit dans le dialogue sont liés à l'enjeu libertin de séduction : le récit du personnage poursuit une visée pragmatique qui est extérieure à la seule narration d'actions, à savoir celle de persuader de ses propres mérites de séducteur, en racontant ses conquêtes. Le récit est orienté vers une fin qu'il masque, il a un contenu et une force illocutoires : il combine la visée argumentative qui ne s'avoue pas et la représentation fictionnelle aux pouvoirs imageants et sensoriels. Le récit, qui a ici un statut discursif, combine alors les trois devoirs de l'orateur cicéronien, instruire (même si la matière de l'instruction est anecdotique et de l'ordre de l'information), plaire et toucher.

Il est intéressant de noter que ce genre de récit a pu être appelé « conte », si l'on en croit Marmontel dans ses *Éléments de littérature*, précisément à l'article « conte » (p. 337) : « Dans la conversation, ce qu'on appelle conte est le récit bref et rapide de quelque chose de plaisant. Le trait qui termine ce récit doit être, comme un grain de sel, piquant et fin ». Les récits de Clitandre sont ainsi autant de contes, avec une superposition en syllepse des sens de ce mot : celui que décrit Marmontel et celui d'histoire merveilleuse et donc incroyable. Lorsque Cidalise s'écrie « Ah !

(7) Voir le tome II des *Œuvres complètes* de Claude Crébillon, édition dirigée par Jean Sgard, Paris, « Classiques Garnier », à paraître, présentation par Aurelio Principato. Ces deux dialogues publiés dans le *Recueil de ces Messieurs* (1745) ont été composés en 1744.

(8) L'édition retenue ici est celle de H. Coulet, Paris, Desjonquères, 1992.

quel conte ! » (p. 36), et cette expression revient souvent dans la bouche des personnages de Crébillon, elle affirme être l'auditrice d'une histoire à laquelle elle a dû mal à adhérer. On pense évidemment à ce sens discursif de conte lorsqu'on lit le « conte astronomique et politique » de Crébillon intitulé précisément *Ah, quel conte !*, titre qui mime la position amusée et ironique de l'auteur et du lecteur face à une œuvre à imbrications textuelles complexes : un narrateur rend compte d'une conversation entre un Visir (Moslem), le Sultan et la Sultane, durant laquelle le Visir narre une histoire aux deux autres, et est sans cesse interrompu par Schah-Baham.

Dans *La Nuit et le moment*, un aristocrate libertin, qui répond au nom de Clitandre, s'introduit autoritairement dans la chambre de son hôtesse, Cidalise. Une conversation commence, d'abord sur le mode du persiflage entendu entre les deux partenaires du dialogue, puis sur le récit presque méthodique des séductions de Clitandre. Clitandre monnaie ces histoires contre les faveurs de Cidalise, qui prend un grand plaisir à entendre la manière dont ses compagnes ont été conquises. Le dialogue, loin d'être une parole partagée, prend alors l'allure d'une succession d'histoires, âprement négociées et dont le but, pour Clitandre, est de renvoyer à Cidalise le procédé libertin de sa propre séduction. Cidalise, quant à elle, reste au plan de la métaphore mercantile et complice, « *Vous me devez l'histoire de Luscinde* », dit-elle à Clitandre (p. 100), tandis que Clitandre joue incessamment sur le double registre du raconter et du séduire paradoxal :

c'était, ainsi que vous avez pu le juger par mon récit, non seulement sans amour, mais même avec d'assez faibles désirs que je l'avais priée de m'accorder une dernière preuve de son amitié. (p. 133)

Le dialogue entre Clitandre et Cidalise renvoie, en contrepoint, à la prochaine histoire que Clitandre pourra raconter à une autre femme. Le dialogue annonce donc ici un récit futur, il a une valeur pragmatique globale déterminée non par son objet (autrement dit son contenu) mais par lui-même. La cohésion du dialogue relève de son objectif premier (qui est celui du récit : *raconter*) mais sa cohérence au sein du romanesque relève de l'arrière-plan rhétorico-pragmatique de l'œuvre entière, celui de *séduire*.

Pour autant le narratif n'est pas absent de ces dialogues, et pas seulement à l'intérieur des répliques. Il apparaît toujours en italiques dans le texte et même entre parenthèses au début du dialogue, comme dans le texte théâtral, mais dépasse largement les droits accordés aux didascalies. Il se manifeste d'abord discrètement à la manière de ces dernières :

Elle passe dans sa garde-robe, revient, change de chemise : on la déchausse (p. 12),

ou bien :

Elle se couche, dit à une de ses femmes de rester : Clitandre s'assied sur un fauteuil auprès du lit (p. 13).

Puis, à la faveur de quelques déictiques et modalisateurs,

les phrases qu'on pouvait lire comme des didascalies deviennent de vrais morceaux narratifs :

Ici il perd assez indécemment le respect. Elle se défend avec fureur, et lui échappe (p. 67), ou encore :

Il n'est pas hors de propos d'avertir ici le lecteur que pendant que Clitandre parle, il accable Cidalise de caresses fort tendres, qu'elle ne lui rend point tout à fait, mais auxquelles elle ne s'oppose pas non plus à un certain point (p. 76).

Manifestement, nous sommes passés du côté de la réception-lecture et non seulement de la mise en scène théâtrale. Les passages narratifs envahissent peu à peu le dialogue, et d'éclaircissements mêmes minutieux sur la situation extralinguistique, ils en viennent à formuler des hypothèses sur les réflexions et pensées des personnages :

Ici elle consent à ce qu'il lui a demandé ; et comme elle l'a prévu, et espéré peut-être, il lui manque de parole. Le lecteur croira facilement qu'elle se fâche (p. 78).

et même à rendre compte de façon ironique des débats intérieurs des personnages et de leurs motivations :

Loin que de si violents reproches le contiennent, et que la résistance de Cidalise, qu'il doit croire très réelle, lui donne d'autres idées, il continue d'employer la violence. Elle lui réussit ; car que fera-t-elle, et quelles sont ses ressources ? Ce n'est pas qu'elle ne lui dise qu'il est un impertinent ; mais quand une fois on a pris sur soi d'en être un, il y aurait assez peu de mérite, et moins encore de sûreté peut-être à cesser d'offenser. Il continue donc d'abuser de la supériorité de ses forces, tout indigne que cela est (p. 79).

Peu à peu, le discours narratif devient une sorte de discours moraliste, associant les réflexions générales au cas particulier du dialogue que le lecteur a sous les yeux, passant du présent de commentaire contemporain du dialogue, à un présent omnitemporel de vérité générale :

Le lecteur aura ici la bonté de prendre que c'est à lui qu'on fait cette question. Si par hasard, et ce qu'on a peine à croire, quelque femme lit cet endroit, elle en doit apprendre à ne jamais insulter personne qu'à bonnes enseignes, c'est-à-dire qu'il faut qu'elle se garde bien de parler, dans de certaines occasions d'après de simples probabilités auxquelles il serait possible qu'elle fût attrapée, et qu'elle ne saurait, pour montrer des doutes offensants, être trop sûre physiquement que cela ne peut pas tirer à conséquence. Clitandre prouve donc à Cidalise, qui d'abord lui demande pardon (...), (p. 82), et plus loin : Clitandre ne cherche à bannir les craintes de Cidalise qu'en l'accablant des plus ardentes caresses. Mais comme tout le monde peut n'avoir pas sa façon de lever les doutes, ceux de nos lecteurs à qui elle pourrait ne point paraître commode, en prendront une autre, comme de faire dire à Clitandre les plus belles choses du monde, et ce qu'ils croiront de plus fait pour rassurer une femme en pareil cas (p. 84).

Le discours narratif, au lieu d'élucider la situation à laquelle le lecteur n'a pas accès, l'obscurcit au contraire et laisse le lecteur libre de la remplir à sa guise : au lieu de prendre en charge ce que la parole des personnages ne peut pas dire, il laisse au lecteur ce soin, accusant ainsi le caractère fictionnel du dialogue. Ce n'est évidemment pas la vraisemblance qui est recherchée ici : l'ironie crébillonienne se joue, tout comme de la bienséance, de cette règle de la théorie esthétique classique (9).

Ainsi, le discours narratif apparaît lorsque le silence s'établit entre les personnages (ce qui est motivé dans l'histoire mais finalement assez rare dans la narration), lorsqu'il s'agit d'accompagner les équivoques érotiques :

En vérité ! vous êtes singulièrement ridicule ! Ah ! Clitandre ! je vous sens bien !

Apparemment elle a ici quelques raisons pour lui parler comme elle le fait (p. 81) ;

lorsque la pudeur du lecteur pourrait être choquée, les bienséances non respectées et le narrateur joue alors le rôle amusé de censeur :

L'on ne met pas ici la réponse de Clitandre, quelque vive qu'elle puisse être. On n'ignore point que tout ce que se disent les amants n'est pas fait pour intéresser, et que souvent les discours qui les amusent le plus sont ceux qu'il serait le plus difficile de rendre, et qui valent le moins la peine d'être rendus (p. 108) ;

ou encore lorsqu'il s'agit de représenter des éléments scéniques non accessibles par le biais du dialogue (faits et gestes des personnages, qui peuvent par fois démentir le contenu du dialogue) même si dans ce cas, l'usage est détourné.

Si Crébillon cède à l'attrait du narratif, c'est qu'il a saisi mieux que personne l'avantage du mélange des deux formes : le discours permet tour à tour de mystifier et de démystifier le lecteur sur ce qu'il lit, sur les personnages, de l'éclairer subtilement sur les enjeux du dialogue et même d'influer, artificiellement bien sûr, sur le cours du dialogue.

Finalement, Crébillon procure au lecteur le bonheur de la représentation théâtralisée de la parole fictive sans avoir l'in-

convénient de ce que ne permet pas le théâtre (certains faits, surtout dans les œuvres érotiques et libertines ne peuvent être représentées sur scène !).

S'instaure alors entre narrateur et lecteur une complicité sur le ton même de la conversation :

Le lecteur ne doit pas conclure de ce que lui dit Cidalise, que c'est sérieusement qu'elle le gronde. Il est vrai qu'elle a peut-être un peu d'humeur. (Eh ! qui n'en aurait pas à sa place ?) Mais il est pour le moins tout aussi vrai qu'elle finit par ne plus lui en montrer. (p. 139)

Le narrateur fait partie de la société qu'il représente, il en sait le jargon, les rites, les airs et les procédés galants ; il fait du lecteur un membre de sa communauté de valeurs, il l'associe avec force clins d'œil au démasquage de tous ces procédés galants qui relèvent d'un libertinage codé. Le discours du narrateur permet une distanciation fondamentale dans l'écriture de Crébillon, il finit de placer le lecteur dans une position de spectateur, mais de spectateur averti, en connivence avec lui.

Dans ces deux œuvres dialoguées, le discours narratif paraît être en-deçà de la parole fictive des personnages : il y a une véritable séduction du texte dialogué sur les lecteurs que nous sommes, la force et la vie des voix mêmes fictives ont été très bien mises en œuvre par Crébillon. Mais il y a aussi le fait que le discours narratif délègue aux personnages la matière romanesque, autrement dit le récit, pour ne retenir que la partie discours, la conversation avec le lecteur. C'est aussi pour cela que les dialogues parlent au lecteur et le mettent au cœur des relations intersubjectives et galantes. Le discours narratif peut également céder à la tentation moralisatrice, et non moralisatrice, celle d'un discours de portée plus générale, sans pourtant céder au sérieux.

Le dialogue, à l'inverse de ce que je viens de présenter, peut être conçu comme une composante du récit, au même titre que la composante narrative, la composante descriptive ou la composante analytique. Il s'oppose au récit entendu au sens de succession d'événements et de faits. Le dialogue est alors un élément enchâssé dans le récit, il fonctionne comme un gros plan discursif, qu'il constitue une pause narrative ou une action à part entière. Il suspend le récit et peut servir à caractériser les personnages, à mettre en scène un point de morale, ou au contraire à suggérer une réalité érotique. Malgré la diversité de finalité, il constitue une séquence dans laquelle le dire est plus important que le dit. Dans les dialogues crébilloniens, le lecteur est ainsi toujours confronté au paradoxe suivant : le contenant du dialogue et sa visée excèdent toujours le contenu. Si l'on ne « parle sur rien (10) »

(9) Il y a un autre endroit du texte où Crébillon se joue de la vraisemblance du dialogue : le temps du dialogue est celui de la lecture, ou du spectacle. Pour respecter ce temps, et contrairement à ce qui se passe dans le récit au passé, les prolepses ou anticipations sont exclues. Or, dans ce dialogue, le narrateur laisse entendre qu'il maîtrise l'ensemble du dialogue et que le lecteur ne voit pas le dialogue au moment où il se déroule. Le narrateur est le seul responsable des paroles échangées : *Pour bien entendre cette exclamation, qui paraît venir à propos de rien, il est nécessaire de savoir que Clitandre tourmente toujours Cidalise de façon ou d'autre. Nouvelles propositions, nouveaux refus. Plaintes de Clitandre, complaisance de Cidalise. Il faut au reste qu'elle se plaigne de se trouver trop sensible, et de paraître craindre que ce ne soit pour Clitandre une raison de se défier de sa constance. Car, sans cela, que voudraient dire les propos qu'on va trouver ci-dessous ?*, p. 90.

(10) Référence au titre d'une communication de Béatrice Didier à Pau en novembre 1998, lors d'un séminaire sur la communication : « La conversation sur rien chez Crébillon fils », à paraître.

chez Crébillon c'est bien parce que tout s'y joue : l'incomplétude du contenu n'a d'égale que la force pragmatique du dire. Quelle place est donc réservée à cette composante du récit ? C'est le discours réflexif présent au sein même des romans de Crébillon qui éclaire la place et l'esthétique du dialogue.

Nous ne possédons pas, ou très peu, de lettres et de commentaires de Crébillon sur son esthétique romanesque. Un des lieux de retour sur le texte sont les préfaces, mais elles sont ambivalentes : soit elles se moquent des traditions romanesques et des invraisemblances des romans du début du siècle (dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, la préface dénonce les romans « à la Prévost »), soit ce sont des préfaces d'éditeurs de lettres, soit ce sont des parodies de préface et d'introduction qui appartiennent déjà à la fiction (ils se présentent alors comme des introductions ou des chapitres premiers). Cependant, ces discours peuvent constituer un début d'éclairage : la préface des *Lettres de la duchesse*, roman épistolaire paru en 1768, en est un.

Il s'agit d'un recueil de lettres de la duchesse de ***, poursuivie par un séducteur, le duc de ***, et dont la vertu sortira finalement vainqueur (ce qui est à souligner en soi, ce genre de dénouement étant assez rare chez Crébillon). L'éditeur « commet » une préface, parce qu'il en faut une : jouant sur les poncifs du genre (découverte des lettres, authenticité de celles-ci par les conditions hasardeuses de leur découverte et par la cohérence interne du style...), l'éditeur tire comme preuve supplémentaire de leur authenticité le fait qu'il ne s'y passe rien. Or, ce qui définit le roman, dit-il, ce sont les événements, autrement dit le récit :

Nous ne nous flattons pas que celles [les personnes] que ces imitations [les plagiatés des ouvrages de Richardson], quelque éloignées de leur original qu'elles soient, amusent, ou intéressent, goûtent ce livre-ci ; que ce qu'elles pourront y rencontrer, soit de connoissance du cœur, soit d'usage du monde, les dédommagent de ce qu'elles appellent des faits, & qu'elles y chercheront vainement ; & qu'enfin elles n'en disent, comme la duchesse elle-même, des lettres plus pleines de mots, plus vuides de choses ! Il est sûr que dans leur système, elles auront raison ; mais encore une fois, ce livre-ci n'est pas un roman.

Le roman étant d'abord une succession de faits liés entre eux par une relation de causalité, les mots et discours constituent un élément ornemental qui arrête la progression narrative. Crébillon semble dans le passage cité donner raison aux partisans de cette position : mais cette position est en fait contraire à la vraisemblance, parce que pour décrire une société où il ne se passe rien, il est invraisemblable de raconter quelque chose. Ainsi, lorsqu'il s'agit d'écrire des lettres sur rien, ou sur « des riens » comme on disait au XVIII^e siècle, de parler pour ne rien dire ou si peu de chose, là où le contenu fait défaut... il vaut mieux des discours, lettres ou

dialogues. Crébillon, pour peindre les mœurs de son temps, affirme devoir ne pas recourir au récit mais aux lettres et aux dialogues, parce que la société qu'il peint est pleine de paroles, de lettres et de conversations, et pas d'événements. Il poursuit ainsi :

supposons, un instant, que c'en soit un [roman] : personne n'ignore que dans l'espece de monde dont la duchesse faisoit partie, il arrive fort rarement des événements extraordinaires (entendons, lecteur moderne : « ceux qui donnent matière au roman »). Il n'auroit donc pas été possible à l'auteur, sans blesser, & fort mal adroitement la vraisemblance, d'en jeter de ce genre dans son ouvrage ; & dans ce dernier cas même, on n'auroit, à ce qu'il nous semble, du moins, point de reproches à lui faire de ce qu'il auroit mieux aimé s'assujettir à la nature, que d'en sortir.

Finalement, dialogues et lettres sont justifiés par la vraisemblance romanesque alors qu'ils sont par nature les procédés les plus artificiels. Le dialogue, loin d'alourdir le récit ou de l'arrêter, en constitue la dynamique même.

À la lumière de ces remarques, nous pouvons revenir à *La Nuit et le Moment*, dialogue dans lequel une intrusion d'auteur se manifeste dans la parole des personnages. Voici la situation : Cidalise exige de Clitandre qu'il lui raconte l'histoire de Julie. Celui-ci manifeste des réticences et après bien des tractations :

CLIT.- Vous êtes, permettez-moi de vous le dire, singulièrement opiniâtre ! mais en supposant que j'eusse eu Julie, et qu'il y eût dans notre affaire quelque chose de fort plaisant, et qui la distinguât de toutes les autres de ce genre, ce serait actuellement l'histoire la plus déplacée qu'il y eût au monde. CID.- Pour vous peut-être ! CLIT.- Et si déplacée, que si l'on écrivait notre aventure de cette nuit, et que dans la position où nous sommes ensemble, on vît arriver cette histoire-là, il n'y aurait personne qui ne la passât sans hésiter, quelque plaisir que l'on pût s'en promettre. CID.- Ce serait selon le goût et les idées du Lecteur. CLIT.- Il n'y en a point, je crois, qui aimât que pour un long narré, l'on vînt lui couper le fil d'une situation qui pourrait l'intéresser (p. 65).

Le lecteur ne peut s'empêcher de sourire et cette réplique éclaire les rapports entre récit et dialogue. Dans un dialogue dont l'issue ne fait aucun doute, où ce n'est donc pas le suspens du dénouement qui motive la lecture et en fait les charmes, le lecteur voit Clitandre se transformer en narrateur devant Cidalise. Tout en acceptant ce rôle de narrateur, Clitandre distingue habilement les plans du récit : l'histoire qu'on lui demande de narrer n'est qu'une manœuvre dilatoire dans le jeu de la séduction, son récit est un objet à échanger dans la dynamique même du dialogue de séduction, suspendant pour un temps l'érotisme de la situation. Ces récits, ceux de séductions très semblables les unes aux autres (tout comme les prénoms : Julie, Luscinde, Araminte...), sont

autant de clins d'œil complices au lecteur, invité à décoder le dialogue. Ces propos à double sens de Clitandre sur la concurrence présente du récit et du dialogue, sont un écho remarquable à cette remarque de Charles Sorel :

On void de ces Pieces, où les Personnages qui parlent font un narré de toutes les actions passées, au lieu que leur discours ne devoit toucher qu'un certain poinct, qui est de l'estat où ils se trouvent dans le moment qu'on a choisi pour les faire parler (11).

D'une certaine manière, Clitandre ne dit pas autre chose, sauf qu'il ne peut passer à son entreprise de séduction sans risquer de voir tout échouer : c'est que Cidalise est une auditrice capricieuse, qui aime qu'on respecte son amour-propre, et surtout, pour le lecteur, le dialogue perdrait alors de sa substance.

Pour évaluer les conceptions de l'auteur sur le dialogue comme composante du récit, il convient d'interroger les romans eux-mêmes : les remarques et réflexions apparaissent dans le corps même de la fiction. Le dialogue, comme élément de l'art du récit, reçoit sa justification dans le discours d'un personnage, celui de la Sultane, dans un roman publié en 1742, *Le Sopha* (abrégé *So*). Ce roman vaudra à Crébillon un séjour à Vincennes et un exil loin de Paris tant il fit scandale.

Dans *Le Sopha*, sous-titré « conte moral », dont l'introduction brouille l'assignation d'une parole première, la narration est prise en charge par un personnage de la fiction, Amanzéi, jeune courtisan à la cour du Sultan Schah-Baham. La narration prend place dans un dialogue entre Amanzéi, le Sultan et la Sultane, au milieu des courtisans, dont le lecteur sait la présence mais qui sont des auditeurs muets de la conversation à trois. Amanzéi « raconte » son expérience de *sopha* : pour le punir de ses inconduites, Brama l'a condamné à voir son âme prisonnière passer de *sopha* en *sopha* jusqu'à ce que deux amants se donnant les premiers gestes d'amour le délivrent de ce meuble, qui, nous dit-il avec humour, « ne fut jamais un meuble d'antichambre » (*Le Sopha*, p. 24). La narration d'Amanzéi est constamment interrompue par des commentaires peu pertinents si ce n'est grotesques du Sultan, commentaires qui prennent la forme de jugements sur les personnages, sur les actions, et également sur l'art du récit. L'aspect qui nous intéresse est celui de l'évaluation de la part du dialogue dans le récit. Le Sultan, auditeur peu coopératif, essaie toujours d'influer sur le cours du récit. Il en est ainsi de cette réplique qui interromp le narrateur au moment où il entame une réflexion morale :

En un mot, puisque c'est à moi qu'on fait des contes, j'entends qu'on les fasse à ma fantaisie. Divertissez-moi, et

(11) *La Bibliothèque française*, éd. citée, p. 104-105.

trêve s'il vous plaît, de toutes ces morales qui n'en finissent point et me donnent la migraine. (*So*, p. 33)

Le Sultan rejette d'emblée la prose ornée, les digressions morales et autres réflexions qui provoquent l'ennui. Pour autant, les conversations rapportées ne trouvent pas plus grâce à ses yeux lorsqu'elles constituent des pauses à visée morale et qu'elles ne font pas avancer l'action. Ainsi, le Sultan interromp-il à nouveau Amanzéi pour lui signifier son ennui :

Mon cher ami, dit Schah-Baham, en bâillant, cette conversation m'est mortelle ! Pour l'amour de moi, ne l'achevez pas. Ces gens-là m'excèdent à un point que je ne puis dire. En conscience, cela ne vous ennuie-t-il pas vous-même ? En grâce, faites qu'ils s'en aillent ! (*So*, p. 35)

Outre le fait que le Sultan souligne l'arbitraire du récit lié à la subjectivité du narrateur, il stigmatise le dialogue comme une rallonge excessive et ennuyeuse, quand il n'apporte rien dans l'ordre des faits, érotiques, il s'entend. C'est justement ce genre de dialogue « sans contenu » que le Sultan veut entendre. Plus loin, racontant l'épisode entre une jeune danseuse et son amant, Amanzéi emploie pudiquement le terme de conversation dans un sens métaphorique pour l'acte sexuel consommé (comparé qui est toujours absent du texte, si ce n'est parfois sous la forme d'une métalepse, « *il fut heureux* », p. 127). Doublant la métaphore, Amanzéi oblitère de son récit le dialogue érotique, soulignant par une préterition métanarrative le devoir de décence du récit :

Ce n'est pas d'une pareille conversation, dit Amanzéi en s'interrompant, que je rendrai un compte exact à Votre Majesté. Amine y parut tout à fait tendre et vive jusqu'au transport. Abdalathif avait pris soin de lui dire auparavant que les femmes réservées dans leurs discours lui déplaisaient et, avec l'envie qu'Amine avait de lui plaire, son éducation et les habitudes qu'elle avait contractées, Votre Majesté imagine sans peine qu'il se tint des propos qu'il serait difficile de lui rendre, et qui d'ailleurs ne la flatteraient pas.

Pourquoi cela ? demanda le Sultan, peut-être les trouvez-rais-je fort bons. Voyons un peu. (*So*, p. 49-50)

Le Sultan rejette l'argument moral sous le couvert hypocrite d'un jugement esthétique et demande une pause dans le récit des faits pour entendre le récit des paroles. Il feint (ou non, d'ailleurs) de se méprendre sur le véritable sens de *conversation* (ou d'*entretien* comme dans la suite) (12) et prétend apprécier ce genre de pause dans la narration.

(12) Les termes de *conversation* et d'*entretien* (dans les mêmes pages, nous trouvons *conversation*, p. 50, 51 ; *entretenir*, p. 51 ; une sorte d'*entretien*, p. 52, le syntagme à valeur de déterminant *une sorte de* est ici révélateur de la communauté de savoirs instituée entre narrateur et lecteur) sont massivement employés chez Crébillon pour métaphoriser l'acte sexuel, qui devient ainsi une conversation dont le matériau à échanger sont les gestes et non les paroles. La constellation des désignations de l'acte amoureux correspond à celle de la parole :

Le Sultan a donc une position inconséquente dans l'appréciation de la place du dialogue dans la narration : tantôt il le refuse lorsqu'il véhicule des propos moraux ou psychologiques, et le taxe d'ennuyeux, tantôt il l'exige alors que les bienséances romanesques s'y opposent. En d'autres termes, il les refuse lorsqu'ils équivalent à des idées et les applaudit quand ils renvoient à des actions (érotiques, bien entendu). Aucune de ces solutions ne relève d'une esthétique du dialogue romanesque revendiquée explicitement par Crébillon : elles révèlent pourtant une tension dans l'écriture libertine hésitant entre la représentation oblique d'un référent érotique et sa présentation explicite. Crébillon, qui choisit d'emblée la première solution ne fait que souligner la force de séduction de l'euphémisme et de l'insinuation pour un lecteur toujours convié à tirer par inférence la signification des discours. Le choix des dialogues répond à une véritable stratégie des effets du dire et non seulement du dit : dire que l'on ne dit pas se révèle plus fécond que le dit lui-même.

Le troisième partenaire de la conversation encadrante est la Sultane : elle représente, par ses positions modérées et surtout argumentées, un plus juste défenseur de la place du dialogue dans le récit. Elle propose un récit équilibré entre narration, dialogues, analyse. Surtout elle affirme que le dialogue n'est pas simplement une pause discursive où la narration des faits s'arrête comme le pense le Sultan lorsqu'il dit :

On parle pour parler, cela amuse, et pour moi je ne hais pas la conversation (So, p. 176)

Le dialogue, selon la Sultane, peut acquérir un statut sémiotique de « fait », qu'il se constitue en événement modifiant la situation narrative, ou qu'il serve à caractériser un personnage pour éclairer la logique narrative et motiver les actions :

Cette conversation qui vous ennue est pour ainsi dire un fait par elle-même. Ce n'est point une dissertation inutile et qui ne porte sur rien, c'est un fait... n'est-ce pas « dialogué » qu'on dit ? demanda-t-elle à Amanzéi en souriant (...) cette façon de traiter les choses, reprit-elle, est agréable, elle peint mieux et plus universellement les caractères que l'on met sur la scène... (So, p. 186)

La Sultane met en lumière les fonctions du dialogue dans le récit : du côté des effets, elle souligne le plaisir que peut

en retirer le lecteur, l'avantage du portrait vivant (au double sens de « mise en vie » d'un personnage et de vivacité de l'écriture) qui met devant les yeux du lecteur ce que le récit prétend représenter, l'immédiateté de la connaissance des personnages qui ne passe pas par le discours médiateur du narrateur. On trouve ces remarques parfaitement résumées dans les *Éléments de littérature* de Marmontel, à l'article « conte », p. 334 : « *La partie la plus piquante du conte sont les scènes dialoguées. C'est là que les mœurs peuvent être vivement saisies, finement indiquées, délicatement nuancées, et qu'avec des touches légères, mais brillantes de vérité, un peintre habile peut produire des groupes animés et des tableaux vivants* ».

Pour revenir aux propos de la Sultane, elle dénonce a *contrario* l'inconséquence du Sultan qui, soudainement, alors même qu'il refuse les « dissertations » inutiles (p. 129) et les dialogues à teneur morale parce qu'ils suspendent le cours du récit, veut entendre les « propos de table » (p. 203) de deux personnages arrivés au terme de leur séduction. La Sultane, en stigmatisant la position du Sultan, souligne le fait que les dialogues comme les passages narratifs sont signifiants : ils se soumettent à la logique du récit, ils sont sémiotiquement pleins et ne sont pas des morceaux textuels superflus. Ils constituent des faits en eux-mêmes, des étapes de l'histoire et contribuent à la progression du récit : le dialogue romanesque, en se rapprochant du dialogue théâtral tout en permettant plus, conquiert sa force pragmatique au sein de la narration.

Inversement, Crébillon critique en même temps la nécessité de la logique narrative. Souvent le récit est considéré comme un genre qui construit sa propre logique interne. Roland Barthes a bien mis en valeur le caractère sémiotiquement plein du récit, dans lequel causalité et consécution se confondent selon la formule *post hoc, ergo propter hoc* (13). Dans le récit, à l'exigence de vraisemblance, s'ajoute celle de cohérence, ce qui implique que la fin matérielle du roman corresponde à la fin logique du récit. Le dialogue, en rompant la chaîne narrative, instaure un élément qui vient faire vaciller cette cohérence : la temporalité est interrompue et remplacée par celle du dialogue, le fonctionnement du repérage déictique est modifié... La prolifération des dialogues chez Crébillon a souvent pour effet de provoquer la non-coïncidence de la fin du récit et de la fin du roman, laissant les œuvres « inachevées (14) », selon les critères traditionnels. Or, la présence de nombreux dialogues amène à conce-

conversation (p. 50, 78), *conversation sérieuse* (p. 126), *leur conversation s'anima* (p. 156), *entretien, les termes mêmes où ils en étaient ensemble* (p. 74). Il est frappant de voir que dans la redistribution des termes qui désignent le dialogue véritable, on trouve au contraire des syntagmes dépréciatifs tels que *fort mauvais discours* (So, p. 51). On peut souligner également le fait que la fonction de décence qui est assignée à la métaphore est ambiguë, parce que le remplacement par le comparé est toujours immédiatement possible : on a l'impression d'un dire codé plutôt que masqué.

(13) « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, réédité dans *Poétique du récit*, recueil d'articles, Paris, Seuil, « Points Essais », 1977, p. 22.

(14) Voir : *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* (1736-1738), *Ah, quel conte !* (1754), *Les Heureux Orphelins* (1754), *Les Lettres de la Duchesse* (1768), *Les Lettres athéniennes* (1771).

voir certaines œuvres de Crébillon, et notamment *Le Sopha* comme prolongeables à l'infini, comme empilement de dialogues : Crébillon affirme la valeur imperfective du récit par le biais du dialogue (15). Seule l'intervention du narrateur peut constituer un événement extérieur venant achever l'action de raconter.

Le Sultan Schah-Baham, toujours dans *Le Sopha*, dénonce ainsi comme une supercherie littéraire le fait qu'on lui « donne pour un conte, un recueil de conversations » (*So*, p. 222). Cette remarque que le Sultan énonce comme un reproche tend à instaurer une hiérarchie entre récit et dialogue, hiérarchie qui n'est pas au profit du dialogue. On peut évidemment penser que Crébillon ne l'approuve pas et qu'il la livre au lecteur par antiphrase : en effet, il place cette réflexion dans la bouche de Schah-Baham, dont le lecteur a appris tout au long du roman à ne pas respecter les idées parce que sa figure de censeur peu lucide se double d'un rôle de mauvais critique. Finalement, la logique toute puissante du récit est remise en cause par Crébillon : dans le temps où il dénonce les récits cohérents mais invraisemblables (dans la préface des *Égarements*), il confère au dialogue toute sa noblesse au sein du récit et l'affranchit de sa dépendance aliénante. C'est ainsi le dialogue qui assure pour *Le Sopha* toute la structure romanesque.

Conclusion

Ces commentaires métanarratifs dispersés dans les romans éclairent la place du dialogue dans le récit. Il est remarquable que Crébillon mette en scène ces débats au sein même d'une conversation romanesque et ne les livre pas au lecteur par la médiation du discours narratorial de premier niveau (16).

Notre auteur met toujours les réflexions sur l'esthétique du dialogue à bonne distance de lui-même, elles apparaissent dans un discours réflexif au sein même de la parole romanesque et sont un des objets du dialogue : le parti-pris délibéré de ne jamais leur assigner une origine explicite montre une volonté de dialogue avec le lecteur, une écriture à la recherche d'elle-même, tentée à la fois par la légèreté du roman libertin et par l'écriture évaluative du roman sur lui-même et sur l'objet de la représentation.

Le dialogue me paraît intimement lié à l'écriture libertaine, parce qu'il construit un référent de façon très subtile, par rapport à un récit. En effet, il fait advenir par lui-même

l'événement, alors que le récit le raconte : il est donc de l'ordre de la parole performative ; de plus, il construit son référent érotique de manière problématique. En effet, le roman libertin, est un lieu où la narration est nécessaire, où elle s'exhibe en tant que discours sur les choses, sans exhiber les choses (problème moral de la décence). Elle constitue une sorte d'écran énonciatif posé sur les faits et se distingue d'énoncés purement factuels nécessaires dans le récit. La médiateté du sens, la « gaze » posée sur le monde représenté, n'empêche pas qu'il faille donner au lecteur un accès au sens, à la désignation référentielle : il me semble que le dialogue remplit ce rôle. C'est par le dialogue, c'est-à-dire le lieu où l'énonciation narrative s'efface, que le narrateur nous donne sa vision du monde, de la « connaissance du cœur » et de « l'usage du monde », comme le dit l'éditeur des *Lettres de la duchesse*. En mettant en scène les libertins et leur libertinage, la narration peut faire retour sur elle-même : elle garantit à la fois le plaisir du texte, sa fascinante séduction sur le lecteur, et la régie moraliste du texte et de sa portée.

Geneviève SALVAN
Université de Nice Sophia-Antipolis
CNRS, UPRESA 6039, « Bases, corpus et langage »

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Crébillon (date de publication, titres et sous-titres) :

- [1730] *Le Sylphe, ou songe de Madame de R****, Paris, Alfil, 1993.
- [1732] *Lettres de la marquise de M*** au comte de M****, Paris, Desjonquères, éd. Jean Dagen, 1990.
- [1734] *Tanzai et Néadarné, histoire japonaise*, Paris, Nizet, éd. Ernest Sturm, 1976.
- [1736-1738] *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, Paris, GF, éd. Jean Dagen, 1985.
- [1742] *Le Sopha, conte moral*, Paris, Desjonquères, éd. Jean Sgard, 1984.
- [1755] *La Nuit et le Moment, ou les Matines de Cythère, dialogue*, Paris, Desjonquères, éd. H. Coulet 1992, suivi de :
- [1763] *Le Hasard du coin du feu, dialogue moral*
- [1754] *Ah, quel conte ! conte politique et astronomique*, Œuvres Complètes, 1777, Slatkine reprint, 1968.
- [1754] *Les Heureux Orphelins, histoire imitée de l'anglais*, Paris, Desjonquères, éd. Jean Dagen, 1995.
- [1768] *Lettres de la Duchesse de *** au Duc de ****, O. C., 1777, Slatkine reprint, 1968.
- [1771] *Lettres athéniennes, extraites du portefeuille d'Alcibiade*, O. C., 1777, Slatkine reprint, 1968.

(15) On pense évidemment au procédé des *Mille et une nuits*, Schéhérazade remettant toujours au lendemain son exécution.

(16) C'est un procédé que l'on trouve déjà dans *les Fables* de La Fontaine : voir « Le pouvoir des fables » qui est... une fable.

Depuis septembre 1999, on peut trouver dans la collection « Classiques Garnier », le premier tome des *Œuvres complètes* de Crébillon, édition dirigée par Jean Sgard et première réédition exhaustive des œuvres de notre auteur au XX^e siècle. Au sommaire du tome 1 : préface de Jean Sgard, *Le Sylphe, Lettres de la marquise, Tanzaï et Néadarné, Les Amours de Zéokinizul* (œuvre dont l'attribution à Crébillon est contestée).

Ouvrages cités :

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse des récits », 1966, réédité dans le recueil *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

BRAY Bernard, « Le dialogue comme forme littéraire au XVII^e siècle », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 24, 1972, p. 9-29.

DURRER Sylvie, *Le Dialogue romanesque, style et structures*, Genève, Droz, 1994.

MARMONTEL, *Éléments de littérature*, 1787, Paris, Firmin-Didot, 1892.

SOREL Charles, *La Bibliothèque française*, 1667, Paris, Compagnie des libraires, Slatkine reprint, 1970.

LE TASSE, *De l'art du dialogue*, 1585, Les Belles Lettres, collection « Le corps éloquent », 1992.

**« Le semblable, c'est le contraire »
Sur la « Complainte des nostalgies préhistoriques »
et la « Complainte du soir des Comices agricoles »
de Jules Laforgue**

Complainte des nostalgies préhistoriques

La nuit bruine sur les villes.
Mal repu des gains machinaux,
On dîne ; et, gonflé d'idéal,
Chacun sirote son idylle,
 Ou furtive, ou facile.

Échos des grands soirs primitifs !
Couchants aux flambantes usines,
Rude paix des sols en gésine,
Cri jailli là-bas d'un massif,
 Violuptés à vif !

Dégringolant une vallée,
Heurter, dans des coquelicots,
Une enfant bestiale et brûlée
Qui suce, en blaguant les échos,
 De juteux abricots.

Livrer aux langueurs des soirées
Sa toison où du cristal luit
Pourelécher ses lèvres sucrées,
Nous barbouiller le corps de fruits
 Et lutter comme essui !

Un moment, béer, sans rien dire,
Inquiets d'une étoile là-haut ;
Puis, sans but, bien gentils satyres,
Nous prendre aux premiers sanglots
 Fraternels des crapauds.

Et, nous délèvrant de l'extase,
Oh ! devant la lune en son plein
Là-bas, comme un bloc de topaze
Fous, nous renverser sur les reins,
 Riant, battant des mains !

La nuit bruine sur les villes :
Se raser le masque, avec art dîner,
Puis, parmi des vierges débiles,
Prendre un air imbécile.