



HAL
open science

“ Je suis avide d’histoires ”. Les métamorphoses du narrateur dans *Les Contemporaines*

Nicolas Brucker

► **To cite this version:**

Nicolas Brucker. “ Je suis avide d’histoires ”. Les métamorphoses du narrateur dans *Les Contemporaines*. *Etudes rétiviennes Revue de la Société Rétif de La Bretagne*, 2019, 51, pp.13-24. hal-02530127

HAL Id: hal-02530127

<https://hal.science/hal-02530127>

Submitted on 8 Apr 2020

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

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

« Je suis avide d’histoires ». L’identité du narrateur dans *Les Contemporaines*

On ne saurait trop se mettre en garde contre un usage abusif du terme « identité ». « Toute utilisation de la notion d’identité commence par une critique de cette notion¹ », disait Claude Lévi-Strauss lors d’un séminaire au Collège de France consacré à cette notion. Le terme, relevant originellement du domaine de la logique et de la philosophie, connu à partir de Locke et de sa définition de l’identité personnelle une progressive extension sémantique. D’essentialiste et psychologique, il en est venu à désigner l’appartenance à une catégorie, une culture, une nation. Il a ainsi cette aptitude à désigner l’irréductible singularité de la personne conjointement à son insertion dans une entité collective. Il célèbre le triomphe de la subjectivité tout en affirmant l’empire de la collectivité sur les membres qui la composent. Le personnage rétifien trouve sa définition dans cette tension, proprement dramatique, et plus largement la création littéraire chez Rétif est travaillée dans ses structures profondes par cette dialectique. Dans *Les Contemporaines*, œuvre qui dialectise le divers de l’anecdote et la totalité de l’histoire, dans une construction ambitieuse et totalisante qui tient à la fois du système et de la série, deux tendances contraires se font face : l’une à la démultiplication des figures du narrateur, l’autre à leur unification par inclusion. De quelle nécessité interne relève cette dialectique ? Que nous dit la difficulté que nous avons à définir le narrateur quant à la place que nous pouvons lui assigner au sein du projet littéraire de Rétif ?

L’un et le multiple

« Je suis avide d’histoires, comme un général de victoires² », déclare aux deux hommes dont il a surpris la conversation le narrateur de la 26^e nouvelle (*Le Premier Amour*), qui se présente à eux sous le nom de Dulis. Ce type d’énoncé à caractère métanarratif nous invite à nous interroger sur l’identité du narrateur, qui apparaissant comme une hypostase de l’auteur, peut être rapproché du « narrateur auctorial » de Franz Stanzel³, qui partage avec le narrateur du récit à la première personne la double propriété d’être personnalisé et d’être fictionnel, mais qui contrairement à celui-ci se tient à l’extérieur du monde des personnages. S’il intervient fréquemment dans le cours du recueil, c’est généralement aux marges des histoires, au début et à la fin, pour en délimiter le cadre et en affirmer la dimension morale. Mais cette avidité d’histoires désigne une activité supplémentaire, celle du collecteur des anecdotes. « Ayant annoncé dans le café de Foi, que je composais des histoires, intitulées *Les Contemporaines*, je reçus, dans la même semaine, la lettre suivante [...]»⁴. La lettre est adressée « À M. l’éditeur des *Contemporaines*, rue de Bièvre », rue où Rétif habita de 1776 à 1781. Un important courrier reçu par le narrateur alimente son recueil, certaines des lettres étant reproduites. La page de titre nous avertit de cette fonction d’intermédiaire, tout en la dédoublant : « N.-E. R** D*-L*-B***. Recueillies par / Et publiées par Timothée Joly, de Lyon⁵ ». Selon une fiction à laquelle les lecteurs de Rétif sont habitués, *Les Contemporaines* sont présentées comme un ouvrage posthume : à Timothée Joly revient la tâche d’exécuter les volontés testamentaires de R**, en l’occurrence diriger l’impression des *Contemporaines*. Le rôle d’éditeur est ainsi scindé en deux : l’un tourné vers la création, l’autre vers la fabrication.

¹ Claude Lévi-Strauss, *L’identité. Séminaire au Collège de France*, Paris, PUF, Quadrige, 1977, p. 331. Cité dans Claude Dubar, « Polyphonie et métamorphoses de la notion d’identité », *Revue française des affaires sociales*, 2007/2, p. 9.

² *Les Contemporaines ou Aventures des plus jolies femmes de l’âge présent*, éd. Pierre Testud, Paris, Honoré Champion, 2014-2018, I, p. 579-580. Toutes les références aux *Contemporaines* sont données dans cette édition.

³ *Theorie des Erzählens*, 1972. – Sylvie Patron, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 80.

⁴ 50^e nouvelle, *La Fille de mon hôtesse, ou la mère soupçonneuse*, II, p. 1151.

⁵ Voir le fac-similé de la page de titre de la 2^{nde} édition (1^{er} volume), I, p. 65.

Le R** de la page de titre est, sinon un auteur à proprement parler, du moins un éditeur de textes qu'il prétend avoir recueillis de source sûre. Les notes de bas de page prouvent cette activité d'encadrement. Ainsi dans l'une d'entre elles R** raille un conteur d'avoir prétendu être le premier à trouver que le mariage augmentait l'amour. Il lui assène un condescendant « Monsieur le conteur⁶ ». En plus de deux éditeurs (l'un littéraire, l'autre matériel), apparaît donc la figure du conteur, plus ou moins présent selon les nouvelles, plus ou moins identifié. Dans une note, une indication nous est donnée qui permet de préciser l'identité du narrateur en la distinguant de celui qui a rédigé l'histoire avant de l'envoyer à l'éditeur R** : « C'est le narrateur lui-même. Ce mot, *bien tourné*, est ajouté par celui qui a rédigé son récit⁷ ». Entre le conteur et l'éditeur, intervient une autre figure, le rédacteur. Si nous reconstituons la chaîne, nous avons donc : le conteur (ou narrateur), véritable « inventeur » de l'histoire ; le rédacteur, qui l'a mise par écrit, et envoyé à R** dans des lettres qui sont parfois reproduites ; l'éditeur littéraire R**, qui recueille des textes complets ou de simples canevas, et opère sur cette matière une transformation dont on ignore trop souvent l'ampleur ; l'éditeur matériel Joly qui, à partir des manuscrits qui lui ont été remis par R**, dirige les travaux d'impression. Le conteur lui-même n'est souvent qu'une oreille qui n'a fait que saisir au vol les éléments de l'histoire au cours d'une conversation qu'il a pu surprendre. Il agit alors en qualité de témoin.

Reste à savoir laquelle de ces instances s'exprime quand nous lisons « je » ? En dépit des notes éditoriales qui semblent interdire toute identification du « je » à R**, c'est bien ce dernier qui porte dans la majorité des cas le récit. Preuve en est les fréquentes apostrophes au lecteur, notamment en fin de nouvelle, et plus encore le prologue moralisant du début. Celui-ci indique sans ambiguïté un encadrement narratif, et une sujétion de l'anecdote à une visée de type démonstratif : le cas particulier est au service d'une assertion générale, le trait singulier au service d'une typologie morale.

Toutes ces instances ne sont pas réunies dans toutes les nouvelles. Il arrive souvent que l'histoire commence *ex abrupto*, sans que soit posé le cadre énonciatif. Mais en de nombreuses occurrences, le dispositif narratif détaille les rôles. Pourquoi cette multiplication des instances narratives ? L'allongement de la chaîne des intermédiaires semble devoir servir à conforter la véracité du propos. Il est difficile de ne pas penser à la parodie que le narrateur diderotien dans *Jacques le Fataliste* donne de cette convention littéraire.

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 racontée à son maître, tel fut le récit que j'en avais entendu faire aux Invalides, je ne sais en quelle année, le jour de Saint-Louis, à table chez un monsieur de Saint-Etienne, major de l'hôtel ; et l'historien qui parlait en présence de plusieurs autres officiers de la maison, qui avaient connaissance du fait, était une personne grave qui n'avait point du tout l'air d'un badin.⁸

Plus l'événement est tenu à distance, plus le soupçon de fiction s'estompe. Cette interprétation s'accorde avec les déclarations répétées de fidélité aux faits⁹, de peindre « d'après nature » et non « d'imagination ». Par ailleurs le primat donné aux faits sur la théorie est une constante du discours éditorial. A la question de savoir s'il faut marier les filles très jeunes ou formées, le narrateur répond par l'exemple : « Au lieu de raisonner, j'ai préféré de rapporter deux exemples dans cette nouvelle, qui décideront mieux l'honorable lecteur que de froids raisonnements¹⁰ ».

⁶ 256^e nouvelle, *La Fille entretenue et la fille de joie*, X, p. 6059.

⁷ 257^e nouvelle, *Les Femmes des grands théâtres – Actrice bourgeoise*, X, p. 6087, note 48.

⁸ Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, éd. Yvon Belaval, Folio Classique, Paris, Gallimard, p. 107-108.

⁹ « Si vous ne m'en croyez pas, croyez les faits ; ils parleront mieux que moi » (146^e nouvelle, *Les Perruquiers*, VI, p. 3413).

¹⁰ 216^e nouvelle, *L'Intendante, ou la Femme à douze ans ; La Trésorière, ou la Femme à vingt-cinq ans*, IX, p. 5199.

Par cette position d'entre deux, virtuellement tournée vers les deux bords de la narration, le narrateur rétifien témoigne d'un statut foncièrement ambigu. Il occupe successivement ou simultanément des positions différentes : tantôt il apparaît comme un éditeur qui n'aurait fait que transcrire¹¹ en déguisant les noms les textes qui lui seraient parvenus, en les organisant de façon à produire cette impression d'exhaustivité et de totalité qui lui est chère ; tantôt il affirme son pouvoir d'écrivain, de créateur tout puissant. Entre cette affirmation des droits de l'artiste, et la modestie affectée de l'éditeur, où situer le narrateur ?

Figure démiurgique, à la fois observateur (« Je suis observateur né¹² ») et peintre (se plaçant dans la succession immédiate de Richardson, Prévost et Mme Riccoboni¹³), il occupe toutes les places, puisqu'on comprend à certaines allusions qu'il a tout vécu, qu'il est à la source de toutes les histoires, dont il a connu les acteurs, que lui seul sait l'art de conter, enfin qu'il imprime lui-même les nouvelles dont il est l'auteur¹⁴, reprenant à Joly la mission qui était la sienne. En fin de compte, les différents rôles que des termes distincts s'efforçaient à distinguer se trouvent subsumés sous une même et unique instance, le mythique « grand narrateur¹⁵ ».

L'historien historié

Le narrateur parle de son « devoir d'historien¹⁶ », qui lui impose cette œuvre immense à laquelle il se consacre comme s'il en avait reçu la mission d'une puissance supérieure. Peintre de son époque, non dans le ton de la satire (Juvénal), mais avec l'objectivité du tableau. L'activité du narrateur peut sembler modeste : il rapporte des histoires qu'on lui a confiées ou raconte des faits dont il a été témoin. Il se présente comme « rédacteur » ou comme « historien », qui écrit une histoire, mais en restant fidèle au fait, par opposition à celui qui enjolive l'histoire en y mêlant son imagination¹⁷. Il se soumet à la factualité de l'événement, au donné anecdotique à la façon d'un journaliste.

Les choses sont pourtant loin d'être si simples. On ne saurait passer sous silence la fréquence de la tournure liminaire « Il y avait¹⁸ », qui, à l'instar de « Il était une fois », fonctionne comme embrayeur de fictionnalité : à ce signal le lecteur sait qu'il entre dans un monde fictif, dont les personnages et les événements n'ont pas besoin, pour être valides, d'être référés à une quelconque réalité extérieure. L'esthétique du conte transparait également des éléments de l'histoire elle-même, tels qu'ils sont rapportés dans les premières lignes de la nouvelle. « Un honnête habitant du Pays de Caux, en Normandie, avait plusieurs enfants qui le surchargeaient par leur nombre¹⁹ ». Le topos du père chargé d'enfants est familier au lecteur, de même que la rivalité entre sœurs. « Dans une boutique de parfumeur, rue de l'Arbre sec, près celle de Saint-Honoré, étaient trois filles²⁰ ». Notons au passage la bizarrerie d'une formule telle que « Il y avait naguère²¹ » qui réunit deux régimes de fiction : celui du conte, dont le monde

¹¹ « Un jour que je venais de lire le manuscrit » (81^e nouvelle, *La Morte vivante*, IV, p. 1888).

¹² 145^e nouvelle, *La Jolie parfumeuse*, VI, p. 3395.

¹³ « Je suis venu ensuite, honorable lecteur » (227^e nouvelle, *L'Huissière, ou la femme adultère avec ses maris*, IX, p. 5431).

¹⁴ « J'apprends, en commençant l'impression de cette nouvelle [...] » (83^e nouvelle, *Le Mariage enfantin, ou les Mères puristes*, IV, p. 1938). – « Comme j'achevais l'impression de ce volume » (227^e nouvelle, *L'Huissière, ou la femme adultère avec ses maris*, IX, p. 5449).

¹⁵ Pierre Testud, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, Genève, Droz, 1977, p. 312.

¹⁶ 148^e nouvelle, *La Belle Chandelière*, VI, p. 3461. Sur Rétif historien, voir Testud, *op. cit.*, p. 188.

¹⁷ La 148^e nouvelle s'achève sur plusieurs versions. Celle de l'Italien a été enjolivée : « Cet Italien ne racontait jamais simplement ce qu'on lui disait ; il voulait toujours y mettre du sien, et il y a grande apparence qu'il a donné carrière à son imagination dans l'histoire des deux grossesses ». *Ibid.*

¹⁸ « Il y avait, dans une des rues des Prêtres, un tonnelier qui faisait un commerce considérable pour cette profession bornée » (157^e nouvelle, *La Belle Tonnelière, ou la femme qui se fait une raison*, VI, p. 3653).

¹⁹ 137^e nouvelle, *La Jolie Agréministe*, VI, p. 3241.

²⁰ 145^e nouvelle, *La Jolie Parfumeuse*, VI, p. 3399.

²¹ 143^e nouvelle, *La Jolie Crémère*, VI, p. 3358.

est coupé de l'actualité du narrateur, et celui de la nouvelle, qui requiert la contemporanéité entre l'acteur et le narrateur. Le « naguère » de la formule fait écho à la promesse affichée dans la préface de ne rapporter que des faits qui se sont produits dans la décennie.

L'attention au contemporain est poussée jusqu'à rendre compte des dernières actualités. La seconde édition du recueil est l'occasion d'une mise à jour. Tel personnage a changé, parfois même en lisant le texte de la nouvelle où il se trouvait historié. Ainsi de Félicienne, la débauchée, qui a lu la nouvelle qui vient de nous être contée, et qui s'en est trouvé changée. « Changement rare, mais qu'un seul bon livre peut procurer !²² » Par ce procédé, la vérité de l'histoire est validée par l'effet qu'elle produit. Cette littérature-action affirme sa dimension performative : l'efficacité morale n'est pas seulement supposée, ou son effet différé ; le narrateur mesure l'effet de la nouvelle sur le lecteur. Rétif esquisse un système de mise à jour continue du récit par ajout ou correction de l'information, qu'elle porte sur la vie des personnages ou sur la réaction qui fut la leur à la lecture de la nouvelle. Ce protocole est typique de la création littéraire numérique interactive, notamment le récit génératif ou le blog d'écriture partagée. Mais la clé des *Contemporaines* n'est pas d'ordre mathématique ? L'obsession numérique (444 histoires restituées en 272 nouvelles ; 42 parties reliées en 21 tomes) semble nous mettre sur la voie d'une logique computationnelle, nous dirions aujourd'hui d'un algorithme.

La clôture supposée de la fiction est contredite par les incursions du personnage dans l'espace-temps du lecteur. Le procédé ne relève pas de la transgression ni du détournement, mais d'une conjugaison de deux régimes d'historicité, conjugaison nécessaire au but que se propose l'auteur, et plus encore à un statut particulier de l'identité narrative, qui se tenant aux deux bords de la fiction, est à la fois dedans et dehors, regardé et regardant. « Le Soi est tout ensemble englobant et englobé », écrit ainsi Gisèle Berkman²³.

Car ce narrateur, loin d'être extérieur à la réalité contée, lui est solidaire : il connaît les personnes dont il parle, et peut ainsi compléter l'histoire par son propre témoignage. Ses liens avec la diégèse sont explicités dans un certain nombre de commentaires postérieurs, notamment dans *Les Nuits de Paris*. Dans *La Dernière aventure d'un homme de quarante-cinq ans*, dans *Monsieur Nicolas*, on trouve des personnages réapparaissants, de sorte que le lecteur peut identifier les liens qui unissent le narrateur aux acteurs des histoires qu'il conte. Les rapprochements sont autant de convergences qui contredisent le mouvement général de prolifération du divers, tendant à stabiliser la dissemblance. Le narrateur, dont l'avidité d'histoires est cause de l'abondance et de la diversité, est aussi producteur d'identité.

L'implication du narrateur dans le monde de l'histoire est soutenue par un discours théorique, qui défend la connaissance par l'expérience. « En prenant la profession d'écrivain instructif, j'ai voulu tout connaître²⁴ ». Or cette connaissance passe par un vécu. Le narrateur dit qu'il cherche à être utile à ses contemporains. Il agit en médecin. Sa compétence il la tire de sa propre expérience. Il a goûté les « ragoûts » avant de les proposer aux lecteurs. Son expérience personnelle est subordonnée à un projet d'utilité publique. Sa vie est tout entière tournée vers le lectorat, offerte pour le bien commun. L'analogie avec le médecin est intéressante en ce qu'elle s'accorde avec la conception nouvelle d'une médecine qui ne se veut plus spéculative, mais s'autorise d'une pratique expérimentale, sur les patients ou sur le praticien lui-même. On sait ainsi que le médecin allemand Samuel Hahnemann (1755-1843) élaborait sa *Materia medica (Arzneimittellehre)* en s'appliquant à lui-même les traitements dont il entendait prouver la validité²⁵. L'approche des phénomènes de la vie morale prend ainsi pour

²² 153^e nouvelle, *La Gentille Orfèvre*, VI, p. 3586.

²³ Gisèle Berkman, *Filiation, origine, fantasme : les voies de l'individuation dans « Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé » de Rétif de la Bretonne*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 227.

²⁴ 78^e nouvelle, *Les Six âges de la fille. IV^e âge : La Quarantenaire*, III, p. 1839.

²⁵ Olivier Faure, « Les premiers disciples français d'Hahnemann dans les années 1830 entre le scientifique et le religieux », *Chrétiens et Sociétés*, n° 19, 2012, p. 87-116 ; p. 104.

modèle la nosologie moderne. Sur les inconvénients d'entretenir une maîtresse, le narrateur indique qu'il a fait trois « épreuves », empruntant un terme scientifique, et cite trois ouvrages.

Cette notion d'essai permet de comprendre pourquoi, malgré cette modestie, le narrateur est bel et bien le premier personnage des *Contemporaines*, et que c'est au fond de lui dont les nouvelles esquissent le portrait. Historié, comme toute réalité contée dans *Les Contemporaines*, il n'échappe pas aux transformations auxquelles les autres personnages sont sujets. Il est atteint par les événements et subit les atteintes du temps diégétique. Loin d'être détaché de l'histoire racontée, à la manière d'un narrateur omniscient, ou prétendu tel, il se compromet dans l'acte narratif au point d'en être inséparable. Agi en retour de l'action produite par sa narration, simultanément historien *et* historié, il est au cœur d'un processus réflexif d'une fécondité telle qu'il se trouve augmenté, cette augmentation engendrant à son tour un supplément de fiction. La matière littéraire connaît alors une expansion sans fin.

La réflexivité se lit dans le titre même. La contemporanéité agissant en effet dans les deux sens, le narrateur se retrouve le contemporain des femmes qu'il a historiées. L'envers des *Contemporaines*, c'est le portrait d'un contemporain. Aussi le regardant est-il regardé.

Le cœur à l'œuvre

L'« historicisation » du narrateur, qui se mesure à son implication dans les histoires, est corrélative du développement de son identité. Celle-ci n'est pas anecdotique, malgré l'impression d'émiettement que produit la multiplication de ses apparitions, mais essentiellement liée au processus de la création littéraire ; elle n'est pas accidentelle, mais nécessaire. Or on remarque qu'au fil des nouvelles la présence de ce narrateur se fait de plus en plus insistante. Pierre Testud l'indique en postface à son édition : « Avec *Les Contemporaines*, c'est l'auteur de *Monsieur Nicolas* qui fait ses gammes²⁶ ».

La particularité du narrateur rétivien, c'est qu'il ne se contente pas d'agir : il veut se faire reconnaître dans son action. C'est là l'une des clés de l'identité narrative telle que Rétif la conçoit. La multiplication des déclarations d'intention, des autodésignations, des autopromotions, voire des mises en scène de soi relève d'une stratégie de reconnaissance. L'identité du narrateur se construit pas à pas, au fil des nouvelles, non pas tant par le discours d'escorte (préfaces, notes et péri-texte des nouvelles) que par des incursions dans le cours du récit. Cette présence, discrètement entêtante, est le fil que le lecteur doit suivre dans l'écheveau des événements et la complexité du cœur humain. « Pour découvrir la vérité, il ne faut qu'un fil, qui conduise dans l'inextricable labyrinthe du cœur humain²⁷ ». L'identité narrative c'est l'identité d'un cœur, celui du narrateur, livré à l'anatomie morale et donné comme représentatif du genre humain. L'ambivalence déjà noté du narrateur rétivien réapparaît ici, à la jointure du singulier et du générique.

L'une des manières d'agir et d'obtenir la reconnaissance de son action transformatrice est l'écriture. Les histoires, apprend-on, ne sont pas constituées telles qu'elles sont reçues : elles subissent tout un processus de réécriture dont on entrevoit çà et là l'étendue²⁸. Un des personnages prétend vouloir conter son histoire, telle qu'il l'a rédigée, mais sa lecture, médiocre, nuit à son effet moral. « L'ami lisait mal, sans goût, sans grâces, ne sentant rien²⁹ ». Dulis³⁰ se propose alors de le suppléer : « l'histoire parut tout autre dans ma bouche³¹ ». L'art de bien lire, métaphore de l'art de bien écrire, est figuré dans son effet métamorphosant.

²⁶ Postface, X, p. 6384.

²⁷ 152^e nouvelle, *La Perfide Horlogère*, VI, p. 3565.

²⁸ Par exemple cette indication étonnante : « Cette nouvelle est la seule où je n'ai pas mis mon style ; je la laisse telle qu'on me l'a donnée [...] ». 257^e nouvelle, *Les Femmes des grands théâtres*, X, p. 6084, note 44.

²⁹ 26^e nouvelle, *Le Premier Amour*, I, p. 580.

³⁰ Sur Dulis et les nombreux autres masques narratifs, voir Testud, *op. cit.*, p. 460 et suiv.

³¹ 26^e nouvelle, *ibid.*

L'histoire, dans sa forme originelle, n'est pas reconnaissable, tant la transformation – faut-il dire la transfiguration ? – est complète et spectaculaire. Et pourtant l'acte créateur est représenté sous les dehors d'une simple mise en voix, équivalent d'une simple mise en texte. La littérature est affaire d'artisanat : entre l'aptitude à bien conter et celle à bien imprimer, l'aptitude à bien écrire demeure *sub rosa silentii*. Le mystère de l'invention littéraire en tant qu'*œuvre* est protégé par un voile, le même qui couvre l'identité du narrateur. C'est le voile d'Isis, dérochant la pure nature au non initié, et lui laissant la seule ressource d'une imagination supplétive.

Si l'histoire devient tout autre sous la plume du narrateur, comme elle devient tout autre dans la bouche (d'or) de Dulis, c'est aussi en vertu du génie créateur dont l'activité s'étend bien au-delà de l'existence singulière. « Il n'est pas besoin [...] d'avoir éprouvé les passions pour les rendre, mais il faut avoir dans le cœur ce principe d'activité qui en est le germe, comme il est celui du génie³² », écrit Marmontel dans ses *Eléments de littérature*, le même dont R** fustige si souvent les *Contes moraux*, qu'il accuse d'être écrits « d'imagination » et non « d'après nature ». Or Marmontel explique que l'imagination ne doit pas nécessairement être opposée à l'expérience, mais qu'elle en est une des modalités, un prolongement, une excroissance. Le « cœur », métonymie de la personne dans son aptitude à sentir, est au principe de tout. Vers lui convergent tous les fils de la création rétive, de lui rayonne une activité transformante.

En vertu de ce même principe, l'unité et la diversité dialoguent dans *Les Contemporaines*. Le narrateur peint les classes communes, c'est-à-dire la majorité de la population. Il se montre plus proche de la nature humaine par ce seul fait qu'il prend pour acteurs de ses histoires des individus communs. En les désignant, dans ses titres notamment, par des noms de métiers, il tient pour acquis que l'identité de classe prime sur toute autre identité. Cette identité, dans le contexte du Paris de la Révolution, renvoie à l'*oikeion* des Stoïciens, c'est-à-dire à ce par quoi le sujet persiste dans l'être, se sent appartenir à une classe et se fait reconnaître d'autrui³³. Le commun des *Contemporaines* rejoint le commun de ce qui constitue l'humanité. La *philanthropia* classique, réintroduite dans le monde compartimenté et stratifié des artisans parisiens, prend un sens nouveau. Et la citation de Térence que R** ne manque pas une occasion de citer (« Rien de ce qui est humain ne m'est étranger ») doit être entendue dans ce contexte d'une espèce humaine à la fois typique et universelle.

Je recueille toutes les historiettes intéressantes, et je préfère celles où des gens d'une condition plus élevée prennent des épouses dans un état inférieur. Je lie par là tous les citoyens, et je prouve par les faits une belle vérité que les sots ont à la bouche, sans y croire : c'est que les hommes sont égaux, et qu'une roturière n'est pas d'une espèce différente du noble qui l'épouse³⁴.

Le narrateur assure la liaison entre les citoyens pour garantir l'unité du genre humain. C'est encore le cœur qui se montre ici à l'œuvre, dans une activité unificatrice des différences au nom de ces différences mêmes. Par là l'inégalité (de fait) devient le ferment d'une égalité (de droit). Plus généralement on voit que le cœur se dévoile dans son activité d'historien. Chaque nouvelle, par l'enjeu moral qu'elle manifeste, lève le voile sur l'identité du narrateur ; elle en fait un portrait que son physique, courbé, vieilli, misérablement vêtu, ne laisserait pas soupçonner.

Parler du cœur c'est aussi parler du corps. L'opinion de Rétif sur la question, essentielle mais difficile, de la liaison entre le corps et l'âme, a varié. Entre un rejet inconditionnel du matérialisme, et un rejet non moins inconditionnel du spiritualisme, il opte en fin de compte

³² Marmontel, *Eléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze [Lefay], Paris, Desjonquères, 2005, p. 653.

³³ Charlotte Murgier, « La part du propre (*oikeion*) dans la constitution du concept stoïcien d'appropriation (*oikeiosis*) », *Methodos* [En ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 23 avril 2013, consulté le 13 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bases-doc.univ-lorraine.fr/methodos/3030> ; DOI : 10.4000/methodos.3030

³⁴ 128^e nouvelle, *Les Quatre Jolies Rôtisseuses*, V, p. 3045.

pour un dualisme tempéré : l'âme est assujettie au corps, et le corps réciproquement est modifié par l'âme. La philosophie rétivienne, en liant ainsi le corps et l'âme par un jeu d'influences réciproques, fait bon accueil au principe métamorphique, à la métempsychose notamment, qui postule un possible affranchissement des contingences corporelles. L'identité se pense alors autrement. Le nom, la condition, l'apparence physique ne suffisent plus à définir l'individu. Inversement, l'âme ne peut se penser indépendamment de la somme des expériences auxquelles l'existence la soumet. Rétif rejoint Hume dans sa critique de la thèse cartésienne³⁵, qui postule une âme, une substance immatérielle, immuable et immortelle, chargée d'assurer une prise de conscience intégrale du sujet à lui-même. La question de l'identité posée par Hume, à savoir s'il existe une permanence du sujet à travers la multiplicité de ses expériences, trouve chez Rétif plusieurs réponses. La physique, la philosophie, mais aussi la description du monde social comptent au nombre de celles-ci. La plus convaincante, à notre sens, est cependant d'ordre littéraire : c'est le narrateur lui-même en qui s'actualise, dans son cœur et dans son corps, dans son universalisme philosophique et dans son marquage social, le processus identitaire.

L'avidité d'histoires que nous évoquions pour commencer est en définitive une avidité d'être. Le parcours, proprement initiatique en ce qu'il achève en nous la capacité à lire l'œuvre comme il convient, nous mène de la connaissance à l'être : au divertissement des histoires, multiples et se multipliant à mesure, il faut préférer l'impression d'unité qui s'en dégage, résultat d'une convergence du divers anecdotique vers une seule grande histoire. Le moi réticien, qui se nourrit de la vie des autres, vampirisant les femmes dans l'infinie variété de leur âge, physique, condition et conjugalité, commande une alchimie du même. Sa démultiplication affolante à travers les dispositifs énonciatifs de l'identité narrative fait secrètement chemin vers une unité renforcée.

Si l'identité narrative se dérobe sans cesse à qui veut la saisir, c'est en vertu d'une mascarade. « *Les Contemporaines* sont une vaste projection littéraire du moi de Rétif et de sa vie, mais fragmentés en mille facettes, repris sous mille déguisements³⁶ », écrit Pierre Testud. Le déguisement qui protège l'identité des protagonistes couvre également le sujet narrateur, et favorise un transformisme littéraire par lequel il se redéploie de nouvelle manière dans la matière du récit, signalant à chaque nouvelle apparition sa vitalité génésique, tout en garantissant par sa persévérance dans l'être la permanence et la stabilité du projet littéraire. C'est le jeu de ces disparitions, réapparitions et transformations qui confère au recueil sa physionomie si particulière.

Le narrateur réticien couvre ce qui dans le roman à la même époque est généralement distingué : le narrateur intradiégétique (ou conteur, au contact des réalités dont il donne un récit), le narrateur extradiégétique (assurant une fonction de régie narrative, et s'adressant à un lecteur non situé) et l'éditeur (fiction propre au 18^e siècle, particulièrement sensible dans le cas de Rétif pour qui la fabrique du livre comme réalité matérielle importe tant). Parfois dissociées dans les nouvelles, mais généralement réunies, ces trois fonctions sont les trois facettes de l'activité du narrateur, qui ainsi assume la totalité du spectre de la communication littéraire, de l'événement à la mise en texte et de la mise en texte à la mise en livre.

L'identité narrative réticienne est une identité de conteur. Au-delà du substrat biographique, le narrateur se définit dans et par l'acte de conter, qui consiste à configurer la réalité dans une forme stable, l'histoire, avec une visée pragmatique tendant à agir sur le lecteur. Les métamorphoses de ce narrateur, tantôt dans, tantôt hors de l'histoire, sont telles qu'il est vain de chercher à fixer un quelconque cadre narratif. Une analyse narratologique classique s'avère inadaptée : elle se heurte au caractère mouvant des instances d'énonciation, à

³⁵ Johann Michel, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurrien d'identité narrative aux sciences sociales », *Revue européenne des sciences sociales*, n°125, 2003, p. 125-142 ; p. 126.

³⁶ Pierre Testud, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, *op. cit.*, p. 474.

l'imprévisibilité des changements de place, au dynamisme universel duquel ni le narrateur ni le lecteur ne sauraient s'abstraire.

La dialectique du moi rétivien, qui s'actualise dans l'acte narratif, conjugue une dynamique de dilatation et de multiplication du moi et une dynamique de condensation et d'unification. Mouvement centrifuge et mouvement centripète se combinent pour produire une identité narrative considérablement enrichie. Débordant les limites habituellement assignées au jeu de la réalité et de la fiction, et partant de là défiant le cadre normatif de l'autobiographie, ne se laissant dominée par aucune téléologie, aucune mise en intrigue ni aucune concordance, l'identité rétivienne exprime, par son impossibilité à se laisser définir, la liberté et la vitalité du sujet.

Nicolas BRUCKER