



HAL
open science

”Récit conversationnel, autorité narrative et travail de la vraisemblance dans Ceci n’est pas un conte de Diderot : de la rhétorique du probable à la poétique de l’illusion”

Clara de Courson

► **To cite this version:**

Clara de Courson. ”Récit conversationnel, autorité narrative et travail de la vraisemblance dans Ceci n’est pas un conte de Diderot : de la rhétorique du probable à la poétique de l’illusion”. Pascale Mounier. La Narration oratoire et les genres littéraires (XVe-XVIIIe siècles), Classiques Garnier, pp.77-92, 2024, ”L’Univers rhétorique”. hal-04627034

HAL Id: hal-04627034

<https://hal.science/hal-04627034>

Submitted on 27 Jun 2024

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.

Copyright

« Récit conversationnel, autorité narrative et travail de la vraisemblance dans *Ceci n'est pas un conte* de Diderot : de la rhétorique du probable à la poétique de l'illusion », dans Pascale Mounier (dir.), *La Narration oratoire et les genres littéraires (xv^e-xviii^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Univers rhétorique », 2024, p. 77-92.

La reviviscence des études rhétoriques, ces dernières décennies, a donné assise à l'idée que « la littérature et son histoire sont rhétorisables¹ » ; à la différence de Rousseau, de Prévost ou, plus discrètement il est vrai, de Marivaux², les catégories rhétoriques ont toutefois été peu mobilisées pour aborder les fictions de Diderot. *La Religieuse* fait seule exception, et précisément parce que le genre judiciaire s'y trouve thématiqué et mis en œuvre³.

Les contes dialogués de Diderot offrent pourtant un ample terrain à l'enquête rhétorique. Il semble en particulier que l'on puisse lire *Ceci n'est pas un conte* sous deux éclairages rhétoriques complémentaires, qui s'alimentent mutuellement. Tout au long du conte, le récit se formule à deux voix alternées, stylisant le naturel de la conversation privée et familière. Mais cette rhétorique conversationnelle⁴, que Marc Fumaroli proposait jadis d'envisager distinctivement de la « rhétorique de l'*eloquentia*⁵ », alimente et remodèle le paradigme de la narration oratoire : n'empruntant la formule de la narration conversationnelle aux expérimentations récentes du conte merveilleux parodique⁶ que pour l'accommoder au récit réaliste, Diderot y trouve la ressource d'une interrogation féconde sur les conditions de la vraisemblance narrative.

Vraisemblance et autorité narratives

Récit mené à deux voix, *Ceci n'est pas un conte* se place à l'intersection entre un patronage narratif – l'*historiette*, dont le régime factuel et économe est éminemment compatible avec les enjeux de la narration oratoire – et l'exposition d'une idée générale, dont le récit se veut le soutien illustratif. Au sortir d'une soirée mondaine où « [u]ne litanie d'historiettes usées », décochées « de part et d'autre », ont ressassé « une chose connue de toute éternité, c'est que l'homme et la femme

¹ A. Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1989, p. 58.

² Voir notamment J. Starobinski, « Rousseau et l'éloquence », dans *Accuser et séduire. Essais sur Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque des idées », 2012, p. 107-125 ; J.-P. Sermain, *Rhétorique et roman au 18^e siècle. L'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, Oxford, The Voltaire Foundation, coll. « SVEC », 1985 et « Lieux communs narratifs entre mémoire et structure. Pour une approche rhétorique des romans de l'abbé Prévost d'Exiles de la trilogie de 1728-1740 à la trilogie de 1740-1741 », dans É. Leborgne et J.-P. Sermain (dir.), *Les Expériences romanesques de Prévost après 1740*, Louvain-la-Neuve, Peeters, coll. « La République des lettres », 2003, p. 149-174 ; L. Charles, « Le Doyen de Killernine ou l'Art de parler. Discours rapporté et rhétorique chez Prévost », *Exercices de rhétorique*, n° 12, 2019, article en ligne : <https://journals.openedition.org/rhetorique/809> [page consultée le 3 mai 2023] ; nous nous permettons également de renvoyer à un de nos propres travaux : « Formes romanesques du compliment et rhétorique du discours représenté dans *Cleveland* », dans Françoise Poulet (dir.), *Rhétorique du compliment de l'Antiquité à nos jours, Exercices de rhétorique*, n° 20, 2023 : <https://journals.openedition.org/rhetorique/1465> [page consultée le 4 août 2023].

³ Voir J. R. Ellrich, « The Rhetoric of "La Religieuse" and Eighteenth-Century Forensic Rhetoric », *Diderot Studies*, vol. 3, 1961, p. 129-154 ; J.-P. Sermain, « Diderot et l'éloquence religieuse », dans T. Müller et alii (dir.), *Nicht allein mit den Worten*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1995, p. 283-290 ; C. Clark-Evens, « Le témoignage de Suzanne : Séduction tragique et discours juridique dans *La Religieuse* de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 20, 1996, p. 75-89 ; J. Siess, « *La Religieuse* en quête d'auditoire. Plaidoyer et présentation de soi chez Diderot », dans N. Kuperty-Tsur (dir.), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 99-112.

⁴ Sur ses enjeux dans *Ceci n'est pas un conte*, voir W.-D. Stempel, « *Ceci n'est pas un conte*, la rhétorique du conversationnel », *Littérature*, n° 93, 1994, p. 66-79.

⁵ M. Fumaroli, « Rhétorique persuasive et littérature », art. cit., p. 160.

⁶ Au début du XVIII^e siècle, le genre merveilleux s'ouvre à une formule conversationnelle qui tout à la fois revivifie l'oralité native du genre et met en débat ses codes et ses ressources : les contes d'Antoine Hamilton, en particulier, explorent autant de formules d'une « transgression réglée du principe de non interruption du conteur par son auditoire (J.-F. Perrin, « Au temps où les oreilles parlaient : poétique de la co-narration dans les contes d'Antoine Hamilton », dans A. Defrance et J.-F. Perrin (dir.), *Le Conte en ses paroles : la figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2007, p. 180-199, ici p. 182).

sont deux bêtes très malfaisantes » (521-522⁷), un homme livre à son ami, en dépit de sa mauvaise grâce à l'écouter, une énième mise en intrigue de ce lieu commun – ou, plus exactement, deux : le récit consiste en « un tandem diégétique [...], aux postulats réversibles qui se raturent réciproquement et dont les couples de personnages forment chiasme⁸ ». À ce titre, *Ceci n'est pas un conte* tient moins de la narration oratoire proprement dite que de l'un des exercices qui en découlent dans la tradition rhétorique – la chrie active, amplification autonome d'un fait, dont nous verrons qu'elle modèle étroitement une séquence du conte. Formulée au seuil du premier récit, la visée démonstrative se renverse à l'orée du second :

Il faut avouer qu'il y a des hommes bien bons et des femmes bien méchantes. (523)

Et puis s'il y a des femmes très méchantes et des hommes très bons, il y a aussi des femmes très bonnes et des hommes très méchants. (529)

Le conte se décompose en deux anecdotes en miroir. Réputées vraies par leur circulation mondaine, elles esquissent des diptyques comportementaux construits par contraste superlatif et adossés à une axiologie affichée :

[...] *elle était avare et rapace*. — [...] il est vrai qu'il était impossible à l'ombre d'un soupçon d'entrer dans une âme aussi pure que celle de Tanié. (526)

Ô la Chaux ! Ô Gardeil ! Vous fûtes l'un et l'autre deux prodiges, vous de la tendresse de la femme, vous de l'ingratitude de l'homme. (531)

Le conte exhibe en négatif sa valeur probatoire, sous couvert d'un *topos* de modestie : « C'est que mon historiette ne prouve pas plus que celles qui vous ont excédé. — Eh, dites toujours » (522). Pourtant, il la révoque aussi bien : donnant tour à tour raison aux deux camps (femmes et hommes protestant chacun de la vilénie de l'autre), le narrateur solde le débat sous la forme d'une neutralisation aporétique des positions en présence.

Si le conte gagne à être lu à l'aune des préceptes de la narration oratoire, c'est parce qu'il en reflète les impératifs et en thématise les ressources – singulièrement la brièveté et la vraisemblance. Importuné par un conte qui « dure » trop à son goût alors même que le narrateur avait promis d'« être court » (522-523), l'allocutaire se fait garant d'une cadence narrative mieux comprise :

Un nouveau débarqué de Nancy, appelé Tanié, en devint éperdument amoureux. Il était pauvre. C'était un de ces enfants perdus que la dureté des parents qui ont une famille nombreuse chasse de la maison et qui se jettent dans le monde, sans savoir ce qu'ils deviendront, par un instinct qui leur dit qu'ils n'y auront pas un destin pire que celui qu'ils fuient. Tanié, amoureux de Madame Reymer, exalté par une passion qui soutenait son courage et ennoblissait à ses yeux toutes les actions, se soumettait sans répugnance aux plus pénibles et aux plus viles, pour soulager la misère de son amie. Le jour il allait travailler sur les ports ; à la chute du jour il mendiait dans les rues. — *Cela était fort beau, mais cela ne pouvait durer*. — Aussi Tanié, las ou de lutter contre le besoin ou plutôt de retenir dans le besoin une femme charmante obsédée d'hommes opulents qui la pressaient de chasser ce gueux de Tanié, — *Ce qu'elle aurait fait quinze jours, un mois plus tard*. — et d'accepter leurs richesses, résolut de la quitter et d'aller tenter la fortune au loin. (523-524)

En éludant d'autorité les stases diégétiques, en coupant court aux tirades artificieuses et aux dialogues pathétiques, l'allocutaire aligne le conte sur les exigences de la narration oratoire en matière de brièveté.

⁷ Nos citations de *Ceci n'est pas un conte* renvoient à l'édition de référence dans les *Ceuvres complètes*, H. Dieckmann, J. Proust et J. Varloot (dir.), Paris, Hermann, 1975-en cours, t. XII, p. 521-547.

⁸ M. Calle-Gruber, *L'Effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris, A.-G. Nizet, 1989, p. 285.

Mais c'est avant tout la vraisemblance qui se trouve réinterrogée du point de vue du « degré de confiance que mérite le narrateur⁹ », enjeu cardinal de la poétique des siècles classiques¹⁰ que le XVIII^e siècle porte à son point d'accomplissement : Nathalie Kremer a rappelé combien « toute forme de représentation » passe alors « par le crible de la vraisemblance », entendue comme « principe de la *mimèsis* qui établit les évidences et les possibles du discours¹¹ ». Le « nouveau paradigme romanesque » qui s'élabore au XVIII^e siècle réinvestit sur nouveaux frais la vraisemblance : les formes narratives « se rapproche[nt] de discours connotés d'authenticité et respirant le quotidien et le naturel¹² ». Cet impératif véridictionnel devient peu à peu la pierre de touche de la poétique romanesque du XVIII^e siècle.

La vraisemblance a mille visages, au XVIII^e siècle ; la manière dont Diderot s'approprie, à l'intérieur de sa production littéraire, cette notion qu'il a en partage avec son siècle l'est moins. Très tôt, il semble avoir été moins soucieux d'interroger la « *vraisemblance empirique* » ou « *diégétique* » (qui portent respectivement sur la « conformité à l'expérience commune, mesurée à l'aune de la raison et/ou de l'opinion » et sur la « cohérence de la mise en intrigue¹³ ») que la « *vraisemblance pragmatique* » : dès le premier volume de l'*Encyclopédie* (1751), c'est avant tout le « mode d'information du narrateur¹⁴ » et, partant, les conditions de l'autorité énonciative qui retiennent son attention :

AUTORITE *dans les discours & dans les écrits*. J'entens par autorité dans le discours, le droit qu'on a d'être crû dans ce qu'on dit : ainsi plus on a de droit d'être crû sur sa parole, plus on a d'autorité. Ce droit est fondé sur le degré de science & de bonne foi, qu'on reconnoît dans la personne qui parle. La science empêche qu'on ne se trompe soi-même, & écarte l'erreur qui pourroit naître de l'ignorance. La bonne-foi empêche qu'on ne trompe les autres, & réprime le mensonge que la malignité cherchoit à accréditer. C'est donc les lumières & la sincérité qui sont la vraie mesure de l'autorité dans le discours¹⁵.

Si ces lignes concernent au premier chef la narration factuelle, les contes et les romans de Diderot démontrent combien la question de l'autorité narrative a nourri son invention fictionnelle : les enjeux de croyance et de démythification sont au cœur des fictions diderotiennes¹⁶.

Lumières et sincérité : telles sont les deux unités de mesure par lesquelles Diderot, dans l'*Encyclopédie*, entend évaluer l'autorité narrative. Les reflets de l'insincérité, voire de la manipulation sont la clef de voûte de plus d'une fiction diderotienne (pensons à *La Religieuse*, à *Mystification*) ; mais ce sont les « lumières » du narrateur (autrement dit, la fiabilité des éléments diégétiques avancés) que *Ceci n'est pas en conte* interroge au premier chef. Le récit problématise la compétence du témoin : dès lors qu'il énonce le récit de l'intérieur d'un univers mondain qu'il

⁹ Mallet, art. « Narration, (*Belles-Lettres*.) », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, 1751-1772, 17 vol. de texte et 11 vol. de planches, t. XI, p. 29a.

¹⁰ Voir E. F. Sterling, « The Theory of Verisimilitude in the French Novel prior to 1830 », *The French Review*, n° 40, 1967, p. 613-619 ; G. Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 71-99 ; M.-O. Sweetsers (dir.), « La vraisemblance. Théories et pratiques », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. VIII, 1977-1978 ; Ph. Sellier, « Une catégorie clé de l'esthétique classique : le merveilleux vraisemblable », dans C. Faisant et L. Godard de Donville (dir.), *La Mythologie au XVII^e siècle*, C.M.R. 17, 1982, p. 43-48 ; G. Forestier, « Imitation parfaite et vraisemblance absolue : réflexions sur un paradoxe classique », *Poétique*, n° 82, 1990, p. 187-202 ; M. Baschera, P. Dumont, A. Duprat et D. Souillet (dir.), *Vraisemblance et Représentation au XVII^e siècle : Molière en question*, Dijon, Centre Interactions Culturelles Européennes, coll. « Littérature comparée », 2004.

¹¹ N. Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, coll. « Les Dix-Huitièmes Siècles », 2011, p. 9. Voir également « Roman et théorie au XVIII^e siècle : un dilemme ? », *Studi Francesi*, 2007, n° 152, p. 369-377.

¹² J. Herman, « Introduction générale », dans J. Herman, M. Kozul et N. Kremer, *Le Roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « SVEC », 2008, p. 2.

¹³ C. Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 23-46, ici p. 24.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Art. « AUTORITE *dans les discours & dans les écrits* », *Encyclopédie*, éd. cit., t. I, p. 900b. Quoique ne portant pas sa marque (l'astérisque), l'article est vraisemblablement de la main de Diderot : voir J. Lough, « The article AUTORITE POLITIQUE », dans *Essays on the Encyclopédie of Diderot and d'Alembert*, Londres, Oxford University Press, 1968, p. 424-462 et J. Proust, *L'Objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1980, p. 207, n. 11.

¹⁶ Voir J.-C. Igalens, « Les croyances en procès, la croyance en question : Diderot conteur », *Féeries*, n° 10, 2013, p. 253-272.

partage avec son interlocuteur et ses personnages, l'information narrative est toujours susceptible d'être complétée ou infirmée par un témoignage secondaire, et c'est tout le prix du dispositif conversationnel que Diderot met en œuvre.

Vraisemblance et émulation narrative

L'autorité narrative n'est jamais si sûrement établie, ni si expressive que lorsqu'elle prend appui sur un récit testimonial ; une lettre adressée à Sophie Volland en novembre 1760 atteste combien Diderot est sensible aux ressources de la narration autoptique :

Ah ! mon amie, quelle différence entre lire l'histoire et entendre l'homme ! Les choses intéressent bien autrement. D'où vient cet intérêt ? Est-ce du rôle de celui qui raconte, ou du rôle de celui qui écoute ? Serait-ce que nous serions flattés de la préférence du sort qui nous adresse à celui à qui tant de choses extraordinaires sont arrivées, et de l'avantage que nous aurons sur les autres par le degré de certitude que nous acquérons, et par celui que nous serons en droit d'exiger lorsque nous redirons à notre tour ce que nous aurons entendu ? On est bien fier, quand on raconte, de pouvoir ajouter : Celui à qui cela est arrivé, je l'ai vu ; c'est de lui-même que je tiens la chose. Il n'y a qu'un cran au-dessus de celui-là, ce serait de pouvoir dire : J'ai vu la chose arriver, et j'y étais¹⁷.

C'est le cadre que se donne, d'entrée de jeu, *Ceci n'est pas un conte* : « J'ai connu une Alsacienne belle, mais belle à faire accourir les vieillards et à arrêter tout court les jeunes gens. — *Et moi aussi je l'ai connue, elle s'appelait Madame Reymer.* — Il est vrai » (523). Le récit n'a pas sitôt commencé que, d'un témoin, il s'en trouve deux¹⁸... Dans un premier temps, les lignes énonciatives ne divergent pas au plan informationnel ; tout juste sent-on un peu d'humeur percer sous les répliques de l'interlocuteur, qui bientôt ne maquille plus son ironie :

Tanié, amoureux de Madame Reymer, exalté par une passion qui soutenait son courage et ennoblissait à ses yeux toutes les actions, se soumettait sans répugnance aux plus pénibles et aux plus viles, pour soulager la misère de son amie. Le jour il allait travailler sur les ports ; à la chute du jour il mendiait dans les rues. — *Cela était fort beau, mais cela ne pouvait durer.* — Aussi Tanié, las ou de lutter contre le besoin ou plutôt de retenir dans le besoin une femme charmante obsédée d'hommes opulents qui la pressaient de chasser ce gueux de Tanié, — *Ce qu'elle aurait fait quinze jours, un mois plus tard.* — et d'accepter leurs richesses, résolu de la quitter et d'aller tenter la fortune au loin. [...] Mon amie, lui dit-il, [...] je m'en vais. « Vous vous en allez. » Oui. « Et où allez-vous ? » Aux Îles. Vous êtes digne d'un autre sort, et je ne saurais l'éloigner plus longtemps. » — *Le bon Tanié !* — « Et que voulez-vous que je devienne ? » — *La traîtresse !* (523-524)

L'interlocuteur ne tarde pas à revendiquer une compétence informative qui excède la simple connaissance des rumeurs mondaines : « Et voilà Tanié parti pour Saint Domingue. — *Et parti tout à temps pour Madame Reymer et pour lui.* — Qu'en savez-vous ? — *Je sais tout aussi bien qu'on peut savoir que quand Tanié lui conseilla de faire un choix, il était fait.* — Bon ! — *Continuez votre récit* » (524-525). Si le contradicteur affectait encore, sous couvert d'un système comparatif d'égalité, de se mesurer à un *on* mal défini, la rivalité se fait bientôt jour entre les deux interlocuteurs :

Tanié avait de l'esprit et une grande aptitude aux affaires. Il ne tarda pas d'être connu. Il entra au Conseil souverain du Cap. Il s'y distingua par ses lumières et par son équité. Il n'ambitionnait point une grande fortune, il ne la désirait qu'honnête et rapide. Chaque année il en envoyait une portion à Madame Reymer. Il revint au bout... — *De neuf à dix ans. Non, je ne crois pas que son adresse ait été plus longue.* (523-525)

¹⁷ *Œuvres*, L. Versini (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994-1997, t. V, p. 304-305.

¹⁸ Voir J. Lietz, « *Je savais tout cela.* Bemerkungen zur Rolle des Zuhörers in zwei Erzählungen von Diderot: *Ceci n'est pas un conte* und *Madame de la Carlière* », *Romanistisches Jahrbuch*, n° 34, 1983, p. 118-119. Voir également W. F. Edmiston, « The Role of the Listener: Narrative Technique in Diderot's *Ceci n'est pas un conte* », *Diderot Studies*, vol. 20, 1981, p. 61-75.

Ce dernier tour de parole, assumé par l'allocutaire, n'est intelligible qu'en restituant en son milieu une dénégation, supposément d'ordre paraverbal, du narrateur premier ; en filigrane de ce jeu d'implication, c'est le narrateur premier qui commence de perdre l'initiative énonciative.

Sitôt enclenchée, l'inversion des rapports de force se marque par l'association de chacun des interlocuteurs à des modalités de phrases distinctes. La parole du narrateur premier se fait interrogative, tandis que l'allocutaire, à mesure que la balance informationnelle du récit bascule à son avantage, ancre son discours dans une assertion continue :

Il revint [...] [p]réseñter à son amie un petit portefeuille qui renfermait le produit de ses vertus et de ses travaux. — *Et beureusement pour Tanié, ce fut au moment où elle venait de se séparer du dernier des successeurs de Tanié.* — Du dernier ? — *Oui.* — Elle en avait donc eu plusieurs ? — *Assurément. Allez, allez.* — Mais je n'ai peut-être rien à vous dire que vous ne sachiez mieux que moi. — *Qu'importe ; allez toujours.* — Madame Reymer et Tanié occupaient un fort beau logement rue Sainte Marguerite, à ma porte. Je faisais grand cas de Tanié et je fréquentais sa maison qui était sinon opulente, du moins fort aisée. — *Je puis vous assurer, moi, sans avoir compté avec la Reymer, qu'elle avait mieux de quinze mille livres de rente avant le retour de Tanié.* — À qui elle dissimulait sa fortune ? — *Oui.* — Et pourquoi ? — *Parce qu'elle était avare et rapace.* (525-526)

Curieusement, la seconde moitié du conte coïncide avec le retrait énonciatif de l'allocutaire, qui s'interrompt plus la coulée du récit que de loin en loin :

Oh, il est vrai qu'il était impossible à l'ombre d'un soupçon d'entrer dans une âme aussi pure que celle de Tanié. La seule chose dont je me sois quelquefois aperçu, c'est que Madame Reymer avait bientôt oublié sa première indigence ; qu'elle était tourmentée de l'amour du faste et de la richesse ; qu'elle était humiliée qu'une aussi belle femme allât à pied. — *Que n'allait-elle en carrosse ?* — Et que l'éclat du vice lui en dérobât la bassesse. Vous riez ?... Ce fut alors que M. de Maurepas forma le projet d'établir au Nord une maison de commerce. Le succès de cette entreprise demandait un homme actif et intelligent. Il jeta les yeux sur Tanié à qui il avait confié la conduite de plusieurs affaires importantes pendant son séjour au Cap, et qui s'en était toujours acquitté à la satisfaction du ministre. Tanié fut désolé de cette marque de distinction ; il était si content, si heureux à côté de sa belle amie ; il était ou se croyait aimé. — *C'est bien dit.* (526-527)

Le narrateur entend restaurer son autorité narrative, et s'y emploie en revendiquant la valeur testimoniale de son récit ; c'est le gain tactique qu'il escompte de la relation d'une scène pathétique. Le sommaire économe auquel se cantonnait jusqu'alors le conte, soucieux de brièveté, s'ouvre alors aux agréments expressifs du discours direct :

Qu'est-ce que l'or pouvait ajouter à son bonheur ? Rien. Cependant le ministre insistait ; il fallait se déterminer, il fallait s'ouvrir à Madame Reymer. J'arrivai précisément sur la fin de cette scène fâcheuse. Le pauvre Tanié fondait en larmes. Qu'avez-vous donc, lui dis-je, mon ami ? Il me dit en sanglotant : C'est cette femme. Madame Reymer travaillait tranquillement à un métier de tapisserie. Tanié se leva brusquement et sortit. Je restai seul avec son amie qui ne me laissa pas ignorer ce qu'elle qualifiait de la déraison de Tanié. Elle m'exagéra la modicité de son état ; elle mit à son plaidoyer tout l'art dont un esprit délié sait pallier les sophismes de l'ambition. « De quoi s'agit-il ? D'une absence de deux ou trois ans au plus. » C'est bien du temps pour un homme que vous aimez et qui vous aime autant que lui. « Lui, il m'aime ! S'il m'aimait, balancerait-il à me satisfaire ? » Mais, Madame, que ne le suivez-vous ? « Moi, je ne vais point là, et tout extravagant qu'il est, il ne s'est point avisé de me le proposer. Doute-il de moi ? » Je n'en crois rien. « Après l'avoir attendu pendant douze ans, il peut bien s'en reposer deux ou trois ans sur ma bonne foi. Monsieur, c'est que c'est une de ces occasions qui ne se présentent qu'une fois dans la vie, et je ne veux pas qu'il ait un jour à se repentir et à me reprocher peut-être de l'avoir manquée. » [...] Le ministre était à Paris ; de la rue Sainte-Marguerite à son hôtel il n'y avait qu'un pas : Tanié y était allé et s'était engagé. Il rentra l'œil sec, mais l'âme serrée. (527)

Le retrait de l'allocutaire semble avoir produit son effet ; à mesure que s'éloigne la menace d'une autorité concurrente, sous l'effet du silence prolongé de l'auditeur, les marques de la première personne s'atténuent dans l'énonciation narrative :

J'allai lui faire mes adieux au moment où il luttait avec lui-même, où il tâchait de s'arracher des bras de la belle, indigne et cruelle Reymer. C'était un désordre d'idées, un désespoir, une agonie, dont je n'ai jamais vu un second exemple. Ce n'était pas de la plainte, c'était un long cri. Madame Reymer était encore au lit. Il tenait une de ses mains. Il ne cessait de dire et de répéter, Cruelle femme. Femme cruelle ! Que te faut-il de plus que l'aisance dont tu jouis, et un ami, un amant tel que moi ? J'ai été lui chercher la fortune dans les contrées brûlantes de l'Amérique, elle veut que j'aie la lui chercher encore au milieu des glaces du Nord. Mon ami, je sens que cette femme est folle ; je sens que je suis un insensé, mais il m'est moins affreux de mourir que de la contrister. Tu veux que je te quitte, je vais te quitter. Il était à genoux au bord de son lit, la bouche collée sur sa main et le visage caché dans les couvertures, qui, en étouffant son murmure, ne le rendaient que plus triste et plus effrayant. (528-529)

On aurait tort pourtant de voir dans le silence de l'allocutaire la reconnaissance de son incompetence narrative face au récit qui lui est fait ; la fin du récit décèle dans son retrait une stratégie très concertée, qui visait à établir sa validité en tant que narrateur concurrent :

La porte de la chambre s'ouvrit, il releva brusquement la tête ; il vit le postillon qui venait lui annoncer que les chevaux étaient à la chaise. Il fit un cri, et recacha son visage sur les couvertures. Après un moment de silence il se leva ; il dit à son amie : Embrassez-moi, Madame, embrassez-moi encore une fois, car tu ne me reverras plus. Son pressentiment n'était que trop vrai. Il partit ; il arriva à Pétersbourg, et trois jours après il était attaqué d'une fièvre dont il mourut le quatrième. — *Je savais tout cela.* — Vous avez peut-être été un successeur de Tanié ? — *Vous l'avez dit, et c'est avec cette belle abominable que j'ai dérangé mes affaires.* — Ce pauvre Tanié ! — *Il y a des gens dans le monde qui vous diraient que c'est un sot.* (529)

Au moment où le récit touche à sa fin, l'allocutaire révèle la superfluité de la longue relation à laquelle il a feint de prêter l'oreille : elle ne pouvait rien lui apprendre qu'il ne sût déjà. Le dévoilement différé de son expertise narrative (combien supérieure, si son intimité avec Madame Reymer a été telle qu'il le prétend) discrédite le récit qui s'achève tout juste. Essentiellement assumé par un homme qui n'en savait peut-être pas assez, sous le regard narquois de celui qui en sait peut-être trop, le conte se reconfigure à la lumière d'une dissimulation qui réduit le narrateur au statut de marionnette. L'écoute silencieuse contre laquelle l'allocutaire avait troqué ses interventions polémiques en cours de conte n'avait donc d'autre dessein que de camoufler son propre bagage informationnel – complémentaire ou correctif de celui du narrateur premier, nous n'en saurons rien : car non content de dévaluer l'autorité narrative de ce dernier, l'allocutaire garde obstinément ses secrets pour lui.

Est-ce hasard si l'histoire de Tanié et Reymer est encadrée d'expressions où l'on peut reconnaître une coloration judiciaire¹⁹ ?

Il faut **avouer** qu'il y a des hommes bien bons et des femmes bien méchantes. (523)

Ce pauvre Tanié ! — *Il y a des gens dans le monde qui vous diraient que c'est un sot.* — Je ne le **défendrai** pas [...]. Et puis s'il y a des femmes très méchantes et des hommes très bons, il y a aussi des femmes très bonnes et des hommes très méchants ; et ce que je vais ajouter n'est pas plus un conte que ce qui précède. — *J'en suis convaincu.* (529)

Si *Ceci n'est pas un conte* approfondit de quelque manière la réflexion du XVIII^e siècle sur la vraisemblance narrative, c'est en la restituant à son terreau natif : celui de la narration oratoire. Car « rien ne détruit plus la vraisemblance d'un fait, que la connoissance certaine que peut avoir le

¹⁹ Elles annoncent aussi un motif structurant de *Madame de la Carrière* (qui, encadré à son amont par *Ceci n'est pas un conte* et à son aval par *Supplément au voyage de Bougainville*, forme avec eux un triptyque narratif conçu solidairement par Diderot) : longtemps dénommé *Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières*, le conte interroge successivement l'arbitraire du jugement au sens judiciaire, puis mondain ; son personnage principal, Desroches, en est tour à tour l'agent (en tant que magistrat inconséquent) et la victime (dès lors qu'il se trouve ostracisé sur la foi de la rumeur publique).

spectateur que le fait est arrivé autrement que le poète ne le raconte²⁰ ». C'est par un choix formel que Diderot y parvient : en incorporant le lecteur et ses réactions au conte, le dispositif conversationnel contraint l'énonciation narrative à exposer ses droits à la créance, conformément aux exigences de la narration oratoire, qui consiste en une « mise en débat du factuel, orientée, ordonnée et enchaînée par la seule visée argumentative²¹ ». En filigrane du « mimétisme de la communication orale²² » auquel on réduit souvent Diderot, il s'agit d'éprouver les ressources et les enjeux de la narration oratoire, et singulièrement d'évaluer les conditions d'instauration de sa vraisemblance pragmatique. La confrontation de deux interlocuteurs qui ne tardent pas à se faire concurrence soumet la diégèse à un filtrage signifiant : au-delà de la visée probatoire du conte, qui concède d'entrée de jeu son caractère évidentiel et se réfugie dans une axiologie sans nuance, l'enjeu est bien celui de la fiabilité narratoire.

De la narration oratoire à la narration poétique

Mais ce jeu de fragilisation de l'énonciation narrative recèle peut-être une intention plus profonde. Sans en observer méthodiquement toutes les étapes, la seconde histoire s'engage à la façon d'une chrie active²³, réanalysant l'intrigue « d'un point de vue strictement syntagmatique, comme ensemble de séquences juxtaposées, ordonnées et enchaînées²⁴ ». Peu après le cadrage thématique de ce second épisode, vient l'éloge :

Et puis, s'il y a des femmes méchantes et des hommes très-bons, il y a aussi des femmes très-bonnes et des hommes très-méchants. [...] [C]elui qui se nommait Gardeil, le héros de l'aventure que je vais vous raconter [...] [demeurait] rue Sainte-Hyacinthe, et son amie, M^{lle} de La Chaux, place Saint-Michel. Je la nomme de son propre nom, parce que la pauvre malheureuse n'est plus, parce que sa vie ne peut que l'honorer dans tous les esprits bien faits et lui mériter l'admiration, les regrets et les larmes de ceux que la nature aura favorisés ou punis d'une petite portion de la sensibilité de son âme. (529-531)

S'ensuit la paraphrase, exposé synthétique de l'argument narratif : « Ô La Chaux ! ô Gardeil ! Vous fûtes l'un et l'autre deux prodiges ; vous, de la tendresse de la femme ; vous, de l'ingratitude de l'homme » (531) ; elle est aussitôt prolongée par la cause – amplification argumentée du fait, qui exploite les lieux communs des antécédents et des circonstances :

M^{lle} de La Chaux était d'une famille honnête. Elle quitta ses parents pour se jeter entre les bras de Gardeil. Gardeil n'avait rien, M^{lle} de La Chaux jouissait de quelque bien ; et ce bien fut entièrement sacrifié aux besoins et aux fantaisies de Gardeil. Elle ne regretta ni sa fortune dissipée, ni son honneur flétri. Son amant lui tenait lieu de tout. — *Ce Gardeil était donc bien séduisant, bien aimable ?* — Point du tout. Un petit homme bourru, taciturne et caustique ; le visage sec, le teint basané ; en tout, une figure mince et chétive ; laid, si un homme peut l'être avec la physionomie de l'esprit. — *Et voilà ce qui avait renversé la tête à une fille charmante ?* (531-532)

Débouchant sur un paradoxe, la narration s'expose à un reproche d'invraisemblance ; mais cette incohérence apparente vient à point nommé pour motiver l'amorce de la séquence suivante, celle de l'exemple – anecdote qui se relie à la première sur le mode de l'analogie et vient ainsi étayer la crédibilité de l'épisode rapporté :

— Et cela vous surprend ? — *Toujours.* — Vous ? — *Moi.* — Mais vous ne vous rappelez donc plus votre aventure avec la Deschamps et le profond désespoir où vous tombâtes lorsque cette créature vous ferma sa porte ? — *Laissons cela ; continuez.* — Je vous disais : Elle est donc bien belle, et vous me répondiez

²⁰ L. de Jaucourt, art. « Vraisemblance, (Poésie.) », *Encyclopédie*, éd. cit., t. XVII, 484a.

²¹ C. Noille, « Narratio/narration ? La rhétorique et la langue française », dans D. Denis, C. Barbaferi et L. Susini (dir.), *Les Intraduisibles du vocabulaire critique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, *Littératures classiques*, n° 96/2, 2018, p. 85-97, ici p. 92.

²² J.-P. Seguin, « Les Éléments de physiologie ou la constance d'un style », dans A.-M. Chouillet (dir.), *Denis Diderot, 1713-1784. Colloque international, Paris-Sèvres-Reims-Langres (4-11 juillet 1984)*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 219-227, ici p. 219.

²³ Suivant le déroulé classique de la chrie active, manquent en particulier deux items, le « contraire » et le « témoignage des anciens » ; voir J. de Jouvancy, *L'Élève de rhétorique* [1711], D. Denis et F. Goyet (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 286-355.

²⁴ Voir C. Noille-Clauzade, « L'intelligence du récit. Enquête dans la pédagogie rhétorique des dispositifs narratifs », *La Lettre de l'AIIRD*, n° 57, 2015, p. 45-53, ici p. 47.

tristement : Non. Elle a donc bien de l'esprit ? C'est une sotte. Ce sont donc ses talents qui vous entraînent ? Elle n'en a qu'un. Et ce rare, ce sublime, ce merveilleux talent ? C'est de me rendre plus heureux entre ses bras que je ne le fus jamais entre les bras d'aucune autre femme. Mais M^{lle} de La Chau, l'honnête, la sensible M^{lle} de La Chau se promettait secrètement, d'instinct, à son insu, le bonheur que vous connaissiez, et qui vous faisait dire de la Deschamps : Si cette malheureuse, si cette infâme s'obstine à me chasser de chez elle, je prends un pistolet, et je me brise la cervelle dans son antichambre. L'avez-vous dit, ou non ? — *Je l'ai dit ; et même à présent, je ne sais pourquoi je ne l'ai pas fait.* — Convenez donc. — *Je conviens de tout ce qu'il vous plaira.* (532-533)

Enfin, la séquence se referme sur un épilogue, qui ressaisit sous une forme exhortative la substance morale de l'historiette :

— Mon ami, le plus sage d'entre nous est bien heureux de n'avoir pas rencontré la femme belle ou laide, spirituelle ou sotte, qui l'aurait rendu fou à enfermer aux Petites-Maisons. Plaignons beaucoup les hommes, blâmons-les sobrement ; regardons nos années passées comme autant de moments dérobés à la méchanceté qui nous suit ; et ne pensons jamais qu'en tremblant à la violence de certains traits de nature, surtout pour les âmes chaudes et les imaginations ardentes. L'étincelle qui tombe fortuitement sur un baril de poudre ne produit pas un effet plus terrible. Le doigt prêt à secouer sur vous ou sur moi cette fatale étincelle est peut-être levé. (533)

Après un saut de ligne, le régime narratif change toutefois du tout au tout : la narration oratoire enfante une narration poétique. Une analepse bouleverse l'ordre des temps, et la clarté du récit factuel reflue au profit d'une narration émue : « Mais j'en oublie un de ses premiers malheurs ; c'est la longue persécution qu'elle eut à subir d'une famille indignée d'un attachement public et scandaleux » (534). Cet afflux émotif se loge dans une manière d'épuration stylistique ; tandis que la phrase se déleste des syntagmes extrapredicatifs, l'inclination du récit à la parataxe asyndétique et à une progression à thème constant figurent expressivement l'affliction de M^{lle} de la Chau :

Ce jour de douleur et de désespoir, elle accourut chez moi. C'était le matin. Elle était pâle comme la mort. Elle ne savait son sort que de la veille, et elle offrait l'image des longues souffrances. Elle ne pleurait pas, mais on voyait qu'elle avait beaucoup pleuré. Elle se jeta dans un fauteuil. Elle ne parlait pas, elle ne pouvait parler. Elle me tendait les bras, et en même temps elle poussait des cris. (535)

En filigrane de cette simplicité affichée, le témoignage se fait conte. Dès l'amorce du second versant du récit, Gardeil était désigné sous une périphrase colorée de fictionnalité (« le héros de l'aventure que je vais vous raconter » – 531) ; plus loin, l'évanouissement de M^{lle} de la Chau lui donnera des airs de Suzanne Simonin :

À ces mots une pâleur mortelle se répandit sur son visage ; ses lèvres se décolorèrent ; les gouttes d'une sueur froide qui se formait sur ses joues, se mêlaient aux larmes qui descendaient de ses yeux ; ils étaient fermés ; sa tête se renversa sur le dos de son fauteuil ; ses dents se serrèrent ; tous ses membres tressaillaient ; à ce tressaillement succéda une défaillance qui me parut l'accomplissement de l'espérance qu'elle avait conçue à la porte de cette maison. [...] Ses yeux se rouvrirent à demi ; il se fit entendre un murmure sourd dans sa gorge ; elle voulait prononcer, Je lui suis odieuse, et elle n'articulait que les dernières syllabes du mot ; puis elle poussait un cri aigu, ses paupières s'abaissaient, et l'évanouissement reprenait. (538)

Ainsi que dans les scènes les plus pathétiques de *La Religieuse*, des verbes d'aspect perfectif se voient conjugués à l'imparfait, temps sécant (« tressaillaient », « articulait », « poussait », « s'abaissaient ») : l'effet de déperfectivation du procès qui en résulte est pour beaucoup dans l'expressivité de cette séquence, construite autour d'une image temporelle internalisée et dilatée. Ailleurs, le happement du lecteur par la fiction se construit au moyen d'un autre stylème diderotien – les présentatifs, qui viennent en série aux lèvres du narrateur et enrichissent l'« effet de réel d'un faux langage parlé²⁵ » d'un « saut dans l'accompli²⁶ » : « Voilà la cour traversée, nous

²⁵ J.-P. Seguin, *Diderot, le discours et les choses : essai de description du style d'un philosophe en 1750*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 275.

²⁶ G. Daniel, *Le Style de Diderot. Légende et structure*, Genève, Droz, 1986, p. 235.

voilà à la porte de l'appartement, nous voilà dans le cabinet de Gardeil » (537). Enfin, en dépit de sa valeur documentaire affichée²⁷, le conte se referme sur un étrange aveu :

[M^{lle} de la Chaux] mourut sur la paille dans un grenier, tandis que le petit tigre de la rue Hyacinthe, le seul amant qu'elle ait eu, exerçait la médecine à Montpellier ou à Toulouse, jouissant dans la plus grande aisance de la réputation méritée d'habile homme, et de la réputation usurpée d'honnête homme. (546)

Toulouse ou Montpellier ? Le narrateur prend congé sur une image floutée. Est-ce franche hésitation, ou réverbération discrète des alternatives narratives dont *Jacques le fataliste* fera son miel ? « Nos deux voyageurs qui s'étaient couchés tard et la tête un peu chaude de vin, dormirent la grasse matinée, Jacques à terre ou sur des chaises, selon la version que vous aurez préférée, son maître plus à son aise dans son lit²⁸ ». La notoriété du médecin toulousain Jean-Baptiste Gardeil au XVIII^e siècle rend peu crédible cette imprécision terminale, que la clause réflexive du conte résoudra d'ailleurs sans en faire mine : « dites-moi, vous, Monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles, si vous prendriez le docteur de Toulouse pour votre ami » (547). Si Gardeil, en qualité de personnage fictionnel, exerce « à Montpellier ou à Toulouse » tandis que la renommée de son homonyme réel l'assigne sans doute possible à la capitale occitane, c'est avant tout parce que la fiction, à la différence du réel, peut opter à plaisir pour l'une ou l'autre ville, ou laisser l'alternative en suspens.

« Qu'il est facile de faire des contes²⁹ ! », s'écrie le narrateur dans *Jacques* : il semble que Diderot, en soulevant la grille véridictionnelle que la narration dialoguée appose d'abord sur *Ceci n'est pas un conte* puis en renonçant à l'appareillage rhétorique de la chrie active, donne à voir comment une fiction prend essor. Ce n'est pas tant le jeu de contraste de deux régimes de narration (oratoire ou poétique) qui importe que leur mise en concurrence souterraine. Car c'est surtout le relief de la seconde histoire en comparaison de la première, empesée sous le poids d'une intrigue archétypale et sommaire, qui ressort de la lecture de *Ceci n'est pas un conte*. « Diderot, dans *Ceci n'est pas un conte*, sue le vrai par toutes ses phrases³⁰ » : le jugement de Balzac vaut surtout pour l'histoire de Gardeil et M^{lle} de la Chaux, qui focalise d'ailleurs les lignes qu'il consacre au conte. Le diptyque narratif repose moins sur un reflet exact qu'il ne mesure l'écart entre l'illusion fictionnelle de plein exercice et ce que Diderot, d'entrée de jeu, qualifiait de « mauvais conte » (521) et qui, pour cette raison même, ne se déploie que sous le régime interlocutif de la vérification vétilleuse.

En dépit du « dédain » que Diderot dit avoir éprouvé, étudiant, envers « les frivolités de la scolastique³¹ », l'empreinte rhétorique est profonde dans *Ceci n'est pas un conte*, y compris à travers les exercices qui en découlent dans la tradition scolaire. La formule conversationnelle du conte naturalise le modèle sous-jacent de la narration oratoire, qui en retour aiguillonne l'interaction polémique des deux locuteurs. Mais pour peu que l'on suive pas à pas le déroulé du récit, ce creuset rhétorique se voit reconfiguré de fond en comble, jusqu'à faire implicitement office de repoussoir narratif. En s'écartant du régime de la narration oratoire, il semble bien que Diderot

²⁷ Alimentée par des toponymes et des anthroponymes aisément identifiables, la lecture documentaire du conte a été fortement encouragée par Naigeon dans son édition : « le récit qui va suivre [...] est littéralement vrai. Diderot n'ajoute rien ni aux événements, ni au caractère des personnages qu'il met en scène » (*Œuvres de Denis Diderot, publiées sur les manuscrits de l'Auteur, par Jacques-André Naigeon*, Paris, Deterville, 1798, t. XII, p. 546). Il faut toutefois en excepter M^{lle} de la Chaux, dont d'actives recherches archivistiques peinent à retrouver la trace assurée ; voir L. L. Bongie, *Diderot's femme savante*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « SVEC », 1977 et « Retour à Mademoiselle de la Chaux, ou faut-il encore marcher sur des œufs ? », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 6, 1989, p. 62-104.

²⁸ D. Diderot, *Jacques le fataliste*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. XXIII, p. 175.

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁰ H. de Balzac, *Revue parisienne*, septembre 1840, p. 347.

³¹ D. Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. XXIV, p. 670. Sur la formation rhétorique de Diderot, voir B. T. Hanna, « Denis Diderot : formation traditionnelle et moderne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°5, 1988, p. 3-18.

s'ingénie à replacer la vraisemblance sous l'éclairage de la fiction, et non plus de la rhétorique à laquelle il feint d'abord d'annexer le conte. Parti d'une narration qui, par son dispositif conversationnel, progresse sous le régime du *probable* (c'est-à-dire cherche à emporter l'adhésion de l'auditoire), Diderot se déleste des ressources rhétoriques à mesure qu'il aligne l'énonciation narrative sur un phénomène de croyance, d'adhésion librement consentie à un univers expressif et captivant. Chez celui qui ambitionne d'être à la fois « véridique et menteur », il ne s'agit pas d'être approuvé, mais bien d'« être cru³² ». L'autorité énonciative du conteur ne saurait s'obtenir par approbation allocutive ; la narration poétique est celle qui, désamorçant la parole de l'autre, s'éploie dans le silence d'un auditoire illusionné.

Clara DE COURSON (Sorbonne nouvelle, Clesthia-EA 7345)

³² D. Diderot, *Les Deux Amis de Bourbonne*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XII, p. 455.